UNIVERSITAT DE BARCELONA

El problema de la vivienda urbana en el cine durante el régimen franquista (1939-1975)

Miquel Eduard Ortega Roig

Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència ***Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons***.

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia ***Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons***.

This doctoral thesis is licensed under the ***Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License***.

TESIS DOCTORAL

EL PROBLEMA DE LA VIVIENDA URBANA EN EL CINE DURANTE EL RÉGIMEN FRANQUISTA (1939-1975)

AUTOR:

MIQUEL EDUARD ORTEGA ROIG

DIRECTORES:

DR. JOSÉ ENRIQUE MONTERDE LOZOYA

DRA. MARTA PIÑOL LLORET

Programa de Doctorado:

Societat i Cultura: Història, Antropologia, Art i Patrimoni

Departament d'Història de l'Art

2022



UNIVERSITAT DE BARCELONA

A la iaia Paquita,

perquè tot comença aprenent a fer-se el nus de les sabates.

ÍNDICE

Resumen **1**

Agradecimientos **2**

Lista de abreviaturas **4**

INTRODUCCIÓN **5**

I. Propuesta de investigación 5

II. Hipótesis, objetivos y estructura 8

III. Diseño metodológico 14

IV. Marco(s) teórico(s) y estado de la cuestión 18

PARTE 1. EL PROBLEMA DE LA VIVIENDA URBANA: UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA **33**

Capítulo 1. Los orígenes del problema del problema de la vivienda en la Europa de la revolución industrial **34**

1.1. De tugurios, ensanches y casas baratas: El problema de la vivienda en la España anterior al franquismo (1842-1939) 39

1.2. Ciudad Jardín o Ciudad lineal: Una utopía para la vivienda obrera 47

1.3. Las leyes de casas baratas (1911-1937): la primera tentativa española en vivienda social 52

1.4. Entre la modernidad y la ley Salmón: La vivienda durante los años treinta en España .. 59

Capítulo 2. La vivienda en la década de la reconstrucción nacional (1939-1949) **66**

2.1. La Obra Sindical del Hogar 74

2.2. El Instituto Nacional de la Vivienda 77

2.3. La Dirección General de Regiones Devastadas 79

2.4. Madrid *Caput Mundi*: el problema de la vivienda en la ciudad de poder 81

Capítulo 3. Poblados, planes y un ministerio: la vivienda durante la década de los cincuenta (1950-1959) **90**

3.1. La vivienda en el Madrid de los cincuenta 90

3.1.1. A la modernidad arquitectónica por la vivienda: la experiencia de los poblados dirigidos..... 95

3.2. La vivienda en la Barcelona de los cincuenta 101

3.2.1. Las viviendas del XXXV Congreso Eucarístico de 1952..... 106

3.2.2. Casitas de papel: Can Clos y las *Viviendas del Gobernador*..... 111

3.2.3. La semana del suburbio de Barcelona (1957)..... 115

3.3. El Ministerio de la Vivienda y la "España de propietarios" (1957)..... 118

3.3.1. El Plan de Urgencia Social de Madrid 123

3.3.2. El Plan de Urgencia Social de Barcelona 126

3.3.3. Plan de Urgencia Social de Vizcaya..... 129

Capítulo 4. Hacia un país de propietarios: el problema de la vivienda durante el desarrollismo y el tardofranquismo (1960-1975).....132

4.1. El III Plan Nacional de la Vivienda (1961-1976)..... 140

4.2. Mirando hacia arriba: el "barraquismo vertical" o la nueva tipología de polígonos de viviendas de los sesenta y setenta 145

4.3. Autoconstrucción, represión y miseria: el chabolismo como solución extrema (1958-1974) 152

4.3.1. ¡A Kansas!: Barcelona y la llegada masiva de inmigrantes (1940-1967) 156

4.3.2. Otros chabolismos: realquilados, pisos subdivididos, pasillos y corralas 161

PARTE 2. LA VISIÓN OFICIALISTA DEL PROBLEMA DE LA VIVIENDA EN NO-DO (1943-1976) 168

Capítulo 5. NO-DO: Antecedentes, gestación y creación 169

5.1. El NO-DO, heredero de una tradición..... 175

Capítulo 6. (Re)construcción de una Nueva España: las inauguraciones de vivienda en la primera etapa de NO-DO (1943-1949).....179

6.1. La construcción de la imagen de Franco en NO-DO 182

6.2. La presencia de Franco en los primeros actos de viviendas (1943-1946)..... 187

6.2.1. El hábitat de los derrotados: Grupo *26 de enero* en la Barceloneta (1946) 196

6.2.2. Más allá de Madrid: entrega de viviendas en los viajes de Franco (1947-1949) 197

6.3. Entrega de llaves y títulos en mano: la forja de una liturgia 203

Capítulo 7. Un país de obras: el creciente interés por el problema de la vivienda en NO-DO (1950-1961) 220

7.1. Bloques para todos: Las cifras al rescate del problema de la vivienda 224

7.1.1. La cobertura del Plan Sindical de la Vivienda en NO-DO (1954-1957)..... 229

7.2. Los viajes de Franco en los cincuenta: el mito del proveedor de vivienda obrera (1950-1956)..... 233

7.3. La acción católica en la vivienda social: el Congreso Eucarístico de Barcelona en NO-DO (1952-1955)..... 248

7.3.1. La casa es una tómbola: las campañas benéficas y la promoción cinematográfica de la caridad ante problema de la vivienda (1955-1960) 253

7.4. Una primavera de hogares: la cobertura de NO-DO al ministerio de la vivienda, el PUS y su ministro..... 260

7.4.1. José Luis Arrese, la *star* de NO-DO en la lucha contra la infravivienda (1957-1960)..... 264

7.4.2. Un objetivo común: Franco en los NO-DO del Arrese ministro de la Vivienda.... 270

Capítulo 8. Nuevos contextos para un viejo problema: NO-DO y las noticias de vivienda del desarrollismo y el tardofranquismo (1961-1976) 274

8.1. Nuevos rostros para las mismas ceremonias: los príncipes Juan Carlos y Sofía en las inauguraciones de viviendas (1970-1973) 286

8.2. Desarrollo(s) social(es) y cinematográfico(s): el abordaje de NO-DO a las nuevas temáticas del tardofranquismo 291

PARTE 3. VISIONES DE LA FICCIÓN FÍLMICA SOBRE EL PROBLEMA DE LA VIVIENDA URBANA (1939-1975) 299

Capítulo 9. Miradas a la vivienda en el cine de la autarquía (1939-1950) 300

9.1. La vivienda humilde durante el cine de la guerra y la primera posguerra (1936-1943).. 305

9.1.1. La guerra de rellanos: el estatus de la vivienda en *Rojo y negro* (1942) 309

9.2. El relato miserabilista de las clases populares en sus viviendas humildes 314

9.2.1. Chabolismo en posguerra: La chica del gato (R. Quadreny, 1943) y Forja de almas (Eusebio F. Ardavín, 1943) 316

9.2.2. *El hombre que se quiso matar* (1942) y *Huella de luz* (1943): el díptico miserabilista de Rafael Gil 323

9.3. La herida interna: el hogar como prisión (1947-1950) 332

9.3.1. Vivienda en sombras: los hogares humildes al término de la década 340

9.3.2. Descensos sociales en la escala habitacional 348

Capítulo 10. Aproximación al contexto social y cinematográfico de los cincuenta 355

10.1. Regeneracionismo y disidencia 361

10.2. La vía del sainete, el esperpento y el humor negro 364

Capítulo 11. Visiones en torno a la vivienda en el cine español de los cincuenta (1951-1956) 368

11.1. 1951: el año de la cuestión social 371

11.1.1. *Surcos* (J.A. Nieves Conde, 1951) 371

11.1.2. *Esa pareja feliz* (J.A. Bardem y L.G. Berlanga, 1951) 381

11.2. El fenómeno del chabolismo y el suburbio en la ficción fílmica 387

11.2.1. La acción católica y moralizante en los asentamientos de infravivienda: *Cerca de la ciudad* (1952) y *La Pecadora* (1954) 387

11.2.2. Los niños del "chino": las infancias del suburbio barcelonés 394

11.2.3. Casas en ruinas: las desventuras de *Segundo López, aventurero urbano* (1953), *Fulano y Mengano* (1956) y *Mi tío Jacinto* (1956) 400

Capítulo 12. Historia(s) de escalera(s): 1951-1962 418

12.1. Corralas, escaleras y azoteas ante el problema de la vivienda 420

12.1.1. Del teatro al cine: *El sol en el espejo* (Antonio Román, 1962) y *Cerca de las estrellas* (César F. Ardavin, 1962) 433

12.2. Entre la providencia y la resistencia: desahucios en las ficciones fílmicas de 1957 437

12.2.1. *Un ángel pasó por Brooklyn* (L. Vajda, 1957) 4377

12.2.2. *Historias de Madrid* (Ramón Comas, 1957) 439

12.2.3. *El inquilino* (J.A. Nieves Conde, 1957) 445

Capítulo 13. El casado casa quiere: deseos de propiedad en el cambio de década (1957-1963) 455

13.1. *Un abrigo a cuadros* (Alfredo Hurtado, 1957) 455

13.2. *La vida por delante* (F. Fernán-Gómez, 1958) 460

13.3. *El pisito* (Marco Ferreri; Isidoro M. Ferri, 1958) 469

13.4. *El verdugo* (L.G. Berlanga, 1963) 477

13.5. Otros relatos en torno a la vivienda en el primer desarrollismo (1961-1963) 485

Capítulo 14. Aproximación al contexto cinematográfico del periodo 1964-1975 ... 492

14.1. Panorama sobre la vivienda en el cine del desarrollismo y el tardofranquismo 503

14.2. *Un millón en la basura* (1967) y los últimos sainetes miserabilistas sobre el problema de la vivienda 507

14.3. Entre grúas y andamios: reflejos del *boom* constructivo de viviendas en el cine 515

14.3.1. *Spain is different:* la vivienda en los relatos sobre turismo 532

14.4. El cine de parejitas y la necesidad de una vivienda propia (1967-1974) 545

14.4.1. La comedia desarrollista ante el deseo (también sexual) de propiedad: *Novios 68* (1967) y *No firmes más letras, cielo* (1972) 545

14.4.2. Otros caminos hacia la propiedad: el Madrid desarrollista en el cine de la "tercera vía" y las alternativas renovadoras (1972-1975) 556

Capítulo 15. Auge y derrumbe: el juego especulativo en el cine tardofranquista (1966-1976) 567

15.1. *Venta por pisos* (Mariano Ozores, 1972) 567

15.2. La figura del malvado especulador inmobiliario: *Madrid, Costa Fleming* (José Mª Forqué, 1976) 572

15.2.1. Esta casa es una ruina: la visita al piso en *¡Es mi hombre!* (Rafael Gil, 1966) 579

Capítulo 16. Espacios al margen: estertores del chabolismo y los núcleos de marginalidad 582

16.1. La última chabola del tardofranquismo: *La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1972) 590

CONCLUSIONES 597

Fuentes documentales 606

Archivos consultados 606

Archivos digitales..... 606

Hemerografía 607

Filmografía..... 609

Bibliografía 614

Resumen

El objeto de estudio de la presente tesis doctoral aborda la representación que el cine español realizado durante la dictadura del general Franco (1939-1975) dedicó a los fenómenos de la vivienda urbana, y, especialmente, a las problemáticas arquitectónicas, socioeconómicas, legislativas, urbanísticas y políticas derivadas de ella. Partiendo de este aserto, nuestro interés se cierne sobre un asunto que recorrió toda esta etapa de la historia de España conocido como "el problema de la vivienda".

Debemos ponderar que bajo este calificativo existe una variada fenomenología que abarca soluciones de toda índole. La búsqueda de un techo constituye una necesidad humana que no es ajena a los condicionantes sociales y de clase de quiénes la empreden; dicho de otra manera, el problema de encontrar un hogar atiza con mayor dureza a los económicamente débiles. Por este motivo, esta tesis aborda un amplio arco tipológico de hogares con distintas naturalezas que comprenden la chabola, los hogares humildes de las clases medias y bajas, los bloques vecinales de los centros históricos –donde se darán las derivadas del realquilo y el pensionado–, los pisos de auspicio social y los barrios dormitorio de las periferias urbanas del desarrollismo y el tardofranquismo.

A este aspecto de cariz arquitectónico y urbanístico, debemos sopesar otro indiscociable como son las incomodidades y vicisitudes propias de la vida en cada uno de los espacios que componen las ficciones del periodo. Asismismo, tratamos la temática desde una perspectiva urbana a razón de una doble vía: la producción cinematográfica y los avatares de su tiempo. Primero, porque buena parte de las peores conflictividades de vivienda se dieron en las grandes ciudades españolas, en especial, en los núcleos urbanos de Madrid y Barcelona. La segunda estriba en la preponderancia que la producción cinematográfica del periodo dio a ambas ciudades, sobre todo a la capital. Constante a veces modificada en excursos hacia otros territorios o temáticas cuando se ha juzagdo oportuno.

En referencia al corpus fílmico trabajado, está formado por un extenso catálogo de largometrajes que complementan a las cintas más representativas del objeto de estudio. Al tratarse de un trabajo de corte temático, las relevantes aportaciones cinematográficas encontradas abarcan variados géneros y cineastas del periodo franquista. Así, el lector encontrará tres grandes apartados articulados en la aproximación al problema de la vivienda en España desde los albores de la revolución industrial hasta el fin de la dictadura; en segundo lugar, el tratamiento que el problema de la vivienda tuvo en la paternalista mirada de su noticiario oficial (NO-DO) y, por último, la representación que de él hicieron las distintas voces del cine español de ficción o documental estrenado es ese contexto histórico.

Agradecimientos

A lo largo de estos siete años, muchas han sido las personas que han contribuido durante el arduo proceso que es la realización de una tesis doctoral. En primer lugar, quiero agradecer encarecidamente a mi director y tutor de tesis, el Dr. José Enrique Monterde, por la confianza depositada en mí desde mi etapa como alumno en la carrera de Historia del Arte allá por el lejano 2013. Este proceso no habría sido posible sin su conocimiento, orientación y sugerencias que me han incentivado a ampliar mi perspectiva hacia un fenómeno tan rico y complejo como el de la vivienda. La pasión compartida por el tema tratado ha sido fundamental, así como la decisión de sumar en el proyecto a la Dra. Marta Piñol en la codirección. A ella le agradezco su disponibilidad, guía, consejos y comprensión en los instantes de flaqueza por los que todo doctorando atraviesa.

También querría reconocer a todos aquellos miembros de las filmotecas, instituciones y archivos visitados a lo largo de la investigación. A los trabajadores de la Biblioteca Nacional de España, y, en especial a los de la Hemeroteca Municipal de Madrid, quienes, con el ascensor estropeado, cargaron arriba y abajo con periódicos en aquel frío diciembre de 2017; al personal del Ministerio de Fomento, y, sobre todo a Paulino Sánchez por sus recomendaciones y diligencia en las tareas de bibliotecario. Sin olvidarme de todos y cada uno de los miembros de Filmoteca de Catalunya y Española, en especial a José Luis Estarrona por nuestras conversaciones y sugerencias durante mis visionados en los cubículos de la calle Magdalena.

En el plano académico, no puedo no citar a los compañeros del grupo "La modernidad cinematográfica en España: Recepción y asimilación" con los que tuve el placer de colaborar: los doctores Carlos Losilla, Ludovico Longhi, Juan José Caballero, Ana Rodríguez Granell, Antonio Weinrichter y las doctorandas Sofia Moisés y Gloria Jaramillo. Asimismo, agradecer a los doctores que en algún momento de la realización de la tesis han aportado su granito de arena: Iván Pintor, Ana Aitana Fernández y Joan Miquel Gual. Y siempre en deuda con Luis Aller, por sus magníficos análisis de la imagen y por poner aquella secuencia de la sala blanca de *El verdugo* cuando yo apenas estrenaba mi mayoría de edad.

Asimismo, la elaboración de esta investigación ha sido compartida con mis diversos empleos, donde el interés hacia la tesis ha estado presente en las charlas con los colegas de IED, Mònica y Josep de Barcelona Holiday, a su vez, valorar el tacto de todos los compañeros de Market AAD en los instantes finales de la redacción y, en especial, a Ricard Madurell por su ánimo y comprensión en todo instante.

Dicen que quien tiene un amigo tiene un tesoro y en ese sentido he sido muy afortunado de poder compartir este camino con aquellos que me acompañan desde la infancia como Sergi Medinaceli, Ramon Lasierra, Jose González, Antonio Rodríguez "Toneti", César Vargas y el doctor Adrià Llacuna, a quien agradezco su consejo en todo momento y guía desde su experiencia personal. Y a los amigos de Historia del Arte: Sahara Méndez "Kimi", Raquel Morcillo, Marta Blanco y Jordi Garrido. También aquellas personas que han compartido su ánimo conmigo en repetidas ocasiones y han formado parte del camino: Marta Polo, María Porras, Mònica Gil, Edu Vega, Bárbara McGill y Hasmik Nahapetyan.

En el plano familiar, este proceso no hubiera sido el mismo sin el apoyo incondicional de mi tía Azucena, el cemento que sostiene el edificio de los Ortega; mis primos Fabià, Sergi, Lisbeth y Sara; mi hermano Marc por acompañarme a mirar edificios "franquistas"; y gracias a mi padre, Miquel Ortega, por enseñarme a amar el cine, y a mi madre, Francesca Roig por ser ejemplo único de constancia, tesón y valentía.

No querría olvidarme de las que ya no están. A mi abuela Francesca Clot, fallecida en 2017, por toda una vida, y a mi otra "abuela" madrileña, María Fernández-Shaw que nos dejó en 2020. El bagaje que me dieron las largas conversaciones sobre arquitectura y zarzuela, merced a su historia familiar, serán imborrables; sin su hospedaje en su casa de Madrid, mi estancia hubiera sido completamente distinta, ya que mis experiencias anteriores en la capital me acercaron más bien a vivir en *El pisito*.

Barcelona, 27 de septiembre de 2022

Lista de abreviaturas

ACTUR	Actuaciones Urbanísticas Urgentes
CDA	Cuadernos de Arquitectura
DGRD	Dirección General de Regiones Devastadas
EB	Escuela de Barcelona
EOC	Escuela Oficial de Cinematografía
GATCPAC	Grup d'Artistes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporànea
HGC	Hilarión González del Castillo
IIEC	Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas
INC	Instituto Nacional de Colonización
INUR	Instituto Nacional de Urbanización
INV	Instituto Nacional de la Vivienda
IRS	Instituto de Reformas Sociales
MdlV	Ministerio de la Vivienda
NO-DO	Noticiario y Documentales
OSH	Obra Sindical del Hogar
PdD	Planes de Desarrollo
PNV	Plan Nacional de la Vivienda
PUS	Plan de Urgencia Social
RNA	Revista Nacional de Arquitectura
VCE	Viviendas del Congreso Ecuarístico

INTRODUCCIÓN

I. Propuesta de investigación

El objeto de estudio de la presenta tesis doctoral atiende al tratamiento que el cine español dedicó al problema de la vivienda urbana en sus diversos fenómenos a lo largo de los años de la dictadura franquista (1939-1975). Partiendo de esta premisa, consideremos las principales cuestiones de la materia tratada: de qué hablamos cuando citamos el "problema de la vivienda" durante el franquismo y el porqué de la cinematografía que conforma el corpus fílmico del estudio.

En consecuencia, el lema del "problema de la vivienda", al que nosotros añadimos "urbana", ocupa una gran extensión de la primera parte de esta tesis. La motivación responde a una realidad social que afectaba a muchas capas de la sociedad española entre 1939 y 1975. Sin embargo, si bien se agravó tras el término de la Guerra Civil (1936-1939), hunde sus raíces en los albores de la revolución industrial, con especial afectación en la realidad urbana de Madrid y Barcelona porque en su génesis es, ante todo, un problema de cariz obrero y urbano. Pese a no ahondar en ello en el presente trabajo, esta problemática también estuvo presente en otros núcleos de población a lo largo y ancho de la geografía española o el entorno rural, donde también se sufrió la carestía de techo.

Asimismo, hemos atendido a las tipologías domésticas valorando un arco que contempla, en el estrato más bajo, la carestía de un hogar y su alternativa más paupérrima en forma de chabola –la más precaria de las formas de habitabilidad–, hasta los deseos de propiedad y el acceso a los pisos de los barrios-dormitorio del tardofranquismo. Más allá de las fórmulas y soluciones habitacionales que recorren el marco temporal del trabajo, nos detenemos en todas aquellas particularidades que conllevan contratiempos, estrecheces, obstáculos o preocupaciones asociadas a la casa o al entorno urbano en la que está enclavada. Un aspecto que es indisociable a las concomitancias de aspecto político, legislativo, periodístico, arquitectónico y urbanístico. Por eso, a lo largo de este estudio se han establecido nexos y diálogos entre estos aspectos y la categoría cinematográfica.

Acerca de este segundo punto, el relacionado con el celuloide producido bajo el régimen de Franco, nuestro interés por ampliar la visión nos ha llevado a introducir el tratamiento que de él hizo en las salas de cine el noticiario oficial del régimen (NO-DO), arma propagandística del mismo a lo largo de sus cuarenta años de historia (1942-1981). Un testigo subjetivo y sesgado que nos ha llevado al visionado de sus piezas informativas, así como al rastreo de sus producciones

paralelas y al que hemos dedicado la parte central de la tesis al ser considerado cine de producción estatal. Con un sistema de imágenes sólido y una serie de mensajes marcados por el característico espíritu paternalista que reconocía el problema, pero dotaba de beatos y apaciguadores discursos, el noticiario fue el mejor canal para la promoción de sus polígonos de vivienda social.

En cuanto a la representación del problema visto desde la producción cinematográfica comercial, ésta se caracteriza por una aproximación en los años anteriores al inicio del régimen franquista, pero pone el foco en las más de doscientas cintas analizadas –con diversos grados de interés– donde imperan los largometrajes de ficción. Evidentemente, la calidad cinematográfica o estética de las películas no impera como criterio en la elección de las mismas, sino que es la naturaleza temática de nuestra tesis la que marca su inclusión en el corpus. De la misma manera que no hemos hecho distinción entre rodajes en espacios naturales o en estudio, al entender que su reproducción naturalista es factible en un arte de artificio como es el cine

Sin embargo, estas miradas del celuloide no se circunscriben solo al cine estrenado en salas; es por ello que la investigación nos ha acercado a otro tipo de propuestas de alcance minoritario, tales como películas amateurs y documentales –realizados lejos de los grandes centros de producción–, así como ejercicios del ámbito académico que, no por menos interesantes, han sido excluidos de este estudio por su escasa repercusión entre el público. Otra apreciación que queremos puntualizar en torno al apartado cinematográfico es la exclusiva atención al cine español, aunque fuéramos conscientes del debate fílmico que este tema generó en épocas similares y cinematografías tan interesantes como la italiana.

Del mismo modo, aquellas películas más representativas y con mayor exégesis entre la historiografía precedente por su valor cinematográfico, social o político son también objeto de análisis, pero en este estudio, ceden parte de su espacio a aquellas cintas que abordaron la misma temática y no habían recibido tanta atención. Entre ellas, existen excursos hacia enclaves urbanos de menor envergadura (La Coruña, Granada, Cervera, Lloret de Mar, Segovia, Murcia o La Manga) que bien merecían hacer una digresión y comentar las particularidades del problema de la vivienda en sus ficciones.

En cuanto a la voluntad de abarcar toda la cronología del periodo dictatorial, ésta reside en la misión de poder desentrañar las distintas etapas que un régimen con casi cuarenta años de duración ofrece ante un fenómeno tan cambiante como la vivienda. Además, España, bajo la dictadura de Franco, se caracterizó por ser un país que basó en la construcción buena parte de su política y que la hizo ser conocida como un "Estado de obras". Más allá de eso, el franquismo recogió leyes sobre vivienda de la República, pero diseminó su abordaje del problema en un gran número de instituciones y leyes que culminaron con la creación del Ministerio de la Vivienda en

1957. Las bases de la actual política de vivienda, con una clara preferencia hacia el régimen de propiedad, tienen su exordio en aquel periodo de la historia de nuestro país.

A partir de estas precisiones, hemos estimado el decenio de los cincuenta y primeros sesenta como el de mayor interés para nuestro estudio a razón de dos motivaciones. La primera, a tenor de la política de auspicio social del régimen, que tuvo su época de mayor intervención tras la victoria del bando nacional, aumentando y diseminándose a lo largo de los cincuenta hasta los primeros sesenta (1939-1960), momento en el que la iniciativa privada en la construcción de viviendas tomó el relevo de manera casi absoluta (1961-1976). La segunda, parte de la coincidencia de un buen número de títulos estrenados entre el periodo 1951-1963; lapso en el que aparecieron largometrajes puntales en su abordaje de la problemática doméstica del periodo y que marcan, tanto para atrás como para adelante, los otros topes en los años 1939 –con pequeña incursión hasta 1936 en el rastreo de antecedentes– hasta 1975, coincidiendo con la muerte del dictador.

En ambos casos, la compartimentación de los marcos cronológicos tiene salvedades según su propio discurrir histórico. Por ejemplo, en el apartado dedicado a la historia política, arquitectónica y social de la vivienda urbana, se trabajan los siguientes periodos: 1939-1949; 1950-1959 y 1960-1976, con sus respectivas digresiones en epígrafes atendiendo a procesos urbanísticos, figuras políticas u obras de patrocinio religioso. Cuando nos acercamos al fenómeno del celuloide, son las cintas las que determinan el viraje en el cambio del cronograma. Siendo años como 1951, 1957, 1958 y 1963 lo más significativos por el estreno de *Surcos* y *Esa pareja feliz*, *El inquilino*, *El pisito* o *El verdugo*. Obras sobre las que el consenso historiográfico había delimitado esos años como idóneos para establecer los goznes en las tendencias posteriores, tanto cinematográficas como en sus encaramientos al problema de la casa. No obstante, más allá de los preestablecidos, hemos considerado otros años como remarcables a la hora de encajar las narrativas de los años cuarenta y a partir de 1964. Algo distinta es la técnica usada para el NO-DO, donde la continuidad estético-visual no establece saltos cronológicos, sino que estos vienen dados por la relevancia política de los actos documentados por las cámaras del noticiario.

El impacto del problema de la vivienda urbana no solo fue representado en el cine de la época. Su vinculación con todo tipo de manifestaciones artísticas, así como su constante presencia en los periódicos y revistas de la época, nos permiten establecer diálogos y conexiones con el fenómeno del celuloide a lo largo del trabajo.

Concluiremos esta presentación justificando el sentido de la elección de semejante objeto de estudio para una tesis doctoral. El problema de la vivienda urbana ha sido tratado anteriormente en publicaciones del ámbito urbanístico y arquitectónico de manera muy extensa. Asimismo, interesantes capítulos y artículos de la historiografía del cine español han hecho notables trata-

mientos del problema en el cine patrio. De igual modo, investigaciones hemerográficas, bibliográficas, comunicaciones, *papers*, tesinas y tesis doctorales de ambos campos han analizado sus distintas vertientes que mencionaremos en el estado de la cuestión. Sin embargo, la ausencia de investigaciones extensas que hibridaran ambos ámbitos abría un espacio académico que considerábamos merecía un acercamiento en profundidad. Así las cosas, nuestros esfuerzos han ido destinados a una recopilación de la historia urbanística de nuestro país para aquilatar el problema de la vivienda; abordaje llevado a cabo con la aproximación a cuestiones demográficas, sociológicas, políticas, antropológicas y legistativas. Pero, sobre todo, ha tratado de aportar en el ámbito de la historia del cine en España y su relación con el objeto analizado. Un tema con vigencia en la actualidad y que, a resultas de la investigación, nos permite afirmar que buena parte de estos lodos, se gestaron en los barros del franquismo.

II. Hipótesis, objetivos y estructura

Antes de entrar al detalle de las hipótesis y objetivos de partida de esta investigación, es preciso mencionar los trabajos previos que culminan en esta tesis doctoral. Así pues, finalizado el grado en Historia del Arte en la Universitat de Barcelona (2009-2013), y con la dirección del Dr. José Enrique Monterde nació, como trabajo fin de grado, *El problema de la vivienda en el cine español de los cincuenta* (2013) donde, entre contextos históricos y fílmicos focalizado en el segundo lustro del decenio, trabajamos sobre *El inquilino* (J.A. Nieves Conde, 1957), *La vida por delante* (F. Fernán-Gómez, 1958) y *El pisito* (M. Ferreri 1958). Ya en ese instante veíamos la necesidad de plantear de forma específica y precisa el estudio de un tema de gran alcance. Por ello, y tras mi formación en el *Màster en Estudis de Cinema i Audiovisual Contemporani* de la Universitat Pompeu Fabra seguí ampliando el tema con *¡Ya tenemos piso!: Aventuras y desventuras en torno a la vivienda en el cine de la época franquista (1951-1963),* bajo la dirección de la Dra. Mercè Ibarz en 2014.

Con estas experiencias previas, más el trabajo de ampliación –cronológica y, por ende, cuantitativa del corpus fílmico– nuestra hipótesis de partida se formula en los siguientes términos: la problemática de la vivienda urbana fue una constante social, política, arquitectónica y legislativa del régimen franquista; ante tal escenario, ¿cómo abordó el cine comercial realizado bajo el régimen la representación de esta realidad de las clases populares? Pues atendiendo a distintas variables: etapa cronológica, particularidades fílmicas, tipos de hogares, posicionamiento de denuncia…). En suma, el cinematógrafo –también por parte del NO-DO– refleja los distintos fenómenos de la vivienda y con ello nos permite estudiar el reflejo de una realidad social que a través de según qué mirada articula distintos acercamientos. Las intencionalidades que cada uno de los

abordajes que la ficción o el NO-DO hicieron de semejante problemática no se limita a un acto de mostrar la realidad de manera neutra, sino que actúa como agente de un posicionamiento ideológico y estilístico. Las hipótesis que nacen a partir del análisis de noticiarios y películas nos dan el ímpetu para ver qué tratamientos convino dar según el momento histórico de la dictadura. Además, las distintas caras del problema de la vivienda concretados en los realquilados, los chabolistas, las pensiones, las jóvenes parejas ante la ardua tarea de encontrar un piso, los desahucios o las casas en estado ruinoso tras la guerra… plantean un heteróclito panorama que los cineastas abordaron condicionados por razones ideológicas, momento cronológico y presiones políticas; ya fuera con una fuerza motriz de disenso o un reflejo inocuo sin atisbo de disenso con las ideas del régimen. Y el resultado son las siguientes sub-hipótesis:

- Cuáles fueron las causas de la desmesurada carestía de techo que sufrió la dictadura, en sus compases previos, durante la posguerra, los cincuenta, el desarrollismo y el tardofranquismo. Y qué hizo del ámbito urbano el lugar preferido –sobre todo por el cine– para situar los relatos que tenían esta temática entre sus intereses.
- En la medida que el cine fue el gran espectáculo de masas de la sociedad bajo el régimen franquista hasta la llegad de la televisión en 1956 –aunque su presencia en los hogares no se normalizaría hasta mediados de los sesenta–, de qué manera las clases populares podían ver la representación del problema de la vivienda de una manera más cercana que al relato del noticiario oficial.
- Determinar las circunstancias históricas, sociales, políticas, económicas y culturales que empujaron a la cinematografía española de aquel periodo a plantearse de forma recurrente la exposición de la vivienda en sus tramas, como motor de las mismas o de telón de fondo. Es por ello que la experiencia vital, o los posicionamientos de cada cineasta relativa a alguna de las variantes del problema de la vivienda debe ser tomada en consideración.
- Ante un Estado nacional-católico, con un marcado carácter paternalista, era capital abordar cómo planteó su acercamiento de manera dulcificada en el propagandístico NO-DO. Un noticiario que, tras su exhaustiva revisión, nos ofrece incontables muestras del objeto de estudio desde su perspectiva de gran proveedor capaz de erradicar los problemas de la carestía de techo, dotando a sus imágenes y discursos de razones melifluas sobre el conflicto.
- El tratamiento que el cine español comercial ofreció del fenómeno, a pesar de sus distintos grados de denuncia, no es comparable a aquél realizado fuera de los márgenes de la industria y mucho menos al discurso oficialista. Particularidad que no atañe al estudio, pero ha forma-

do parte de la investigación en el visionado de otras obras que sirven para constatar el interés más allá de los relatos cinematográficos analizados.

- El conocimiento de los textos fílmicos más famosos del período, así como su tratamiento harto conocido por la historiografía, es obviamente objeto de análisis; es decir, ciertos films de Nieves Conde, Berlanga, Ferreri, Fernán-Gómez… Aun así, resulta muchas veces más esclarecedor el hallazgo de otros relatos de menor alcance ante el público, la crítica y la historiografía, pero que adoptaron el problema de la vivienda como vehículo de su trama; lo hemos hecho en aras de dotar de un corpus más completo a los tratamientos sobre la temática. De esta manera, algunas cintas sobresalen en epígrafes que las destacan junto con las ficciones más tratadas por la historiografía precedente.
- Evidentemente, el paso del tiempo y las evoluciones sociales de la propia dictadura resultan un desafío por su reflejo en los argumentos, apareciendo nuevos subtemas, mutando otros y desapareciendo algunos del interés de las cámaras. Así se da una evolución temática en torno a cuestiones como la propiedad, el fenómeno del chabolismo, la emigración interior y la irrupción del *boom* turístico-constructor de vivienda que, a buen seguro, tiene impacto en el tratamiento de ciertos asuntos.
- Valorar y contextualizar la trascendencia e influjo de las cintas y sus encontronazos (si existen) con un régimen que tolera leves discrepancias fílmicas; y hacerlo cotejando las tradiciones culturales, propias o importadas, que se entrelazan con las películas: dramas de tendencia neorrealistas, comedias por la vía del sainete, el esperpento o el humor negro, el miserabilismo, la comedia rosa del desarrollismo, etc.
- Más allá del tratamiento fílmico, el vaciado de revistas (de cariz cinematográfico, arquitectónico o urbanístico), y publicaciones periódicas bajo el régimen dotan de espesor a la exégesis de las noticias de NO-DO y las películas, permitiéndonos valorar la recepción y el alcance que tuvieron entre crítica y público.

Sobre esta hipótesis principal y sus derivadas, la investigación ha tratado de dar respuesta a cuatro objetivos que estimamos destacables para explicar y captar la entidad de los fenómenos derivados del problema de la vivienda en España y su reflejo cinematográfico.

i. En primer lugar, establecer los factores sociales, urbanísticos, arquitectónicos que provocaron los problemas de vivienda, así como las soluciones de la política franquista a modo de leyes, planes e iniciativas, desde la posguerra hasta el tardofranquismo. Con ello, tratar de comprender los orígenes (revolución industrial, dictadura de Primo de Rivera, la Repúbli-

ca…), los cambios políticos y sociales, así como las experiencias de auspicio religioso o privado que también participaron en el entramado.

ii. En segundo lugar, abordar el tratamiento que el NO-DO realizó a lo largo de más de doscientas noticias centradas en el problema de la vivienda a través de su visionado y análisis. Asimismo, determinar las constantes que las cámaras del noticiario dieron a los actos de inauguraciones a lo largo de la geografía española, así como el uso propagandístico del relato creado sobre la providencia de hogares. Altavoz que fue acompañado de la presencia del Caudillo y otras personalidades del régimen, que abarcan desde sus ministros hasta los príncipes Juan Carlos y Sofía.

iii. En tercer lugar, atender a la totalidad de la cronología del franquismo, decisión que conlleva el aumento del corpus fílmico y nos permite el tratamiento de textos fílmicos con menor número de estudios previos. Puesto que, junto a los consabidos y mejores alegatos del tema, era parte del estudio desentrañar otros hallazgos y las vicisitudes ligadas a ellos.

iv. Finalmente, analizar todos los textos fílmicos sin distinción de su calidad o alcance entre los espectadores, centrándonos en la percepción que cada uno de ellos dio de las distintas caras del problema de la vivienda urbana. Objetivo que se hilvana con campos adyacentes al filme y que enriquecen su comentario con factores cinematográficos, políticos y arquitectónicos.

Asentadas las hipótesis y objetivos, estos sirven para la estructuración de los diversos bloques de la tesis. Una división que, en sus tres partes, se ordena respetando la cronología y haciendo paradas en los pasajes históricos o fílmicos que consideramos de mayor envergadura. La primera da comienzo con una aproximación a los orígenes del problema de la vivienda en la Europa de la revolución industrial, realizando un breve recorrido por las situaciones de hacinamiento y tugurización que afectaron a los grandes centros industriales del siglo XIX y primeros XX. Un campo de experimentación para las primeras tentativas de vivienda social que congregó a arquitectos, urbanistas, empresarios, religiosos, ideólogos y políticos de varios países europeos. A posteriori, exploramos las condiciones habitacionales y las características que conformaban las viviendas obreras de la España anterior al franquismo (1842-1939). Siendo el problema habitacional obrero el de mayor interés porque, en su mayoría, ésta fue una problemática ligada al mundo de las clases medias y bajas; si bien ese periodo conoció tentativas del calado de los ensanches burgueses, la Ciudad Lineal de Arturo Soria, las leyes de Casas Baratas o la republicana ley Salmón. Este análisis de la política urbanística toma mayor peso en el siguiente punto que aborda las acciones tomadas por el franquismo en sus distintas etapas y que hemos dividido en tres grandes puntos: "La vivienda en la década de la reconstrucción nacional (1939-1949)", "Poblados, planes y un ministerio: la vi-

vienda durante la década de los cincuenta (1950-1959)" y "Hacia un país de propietarios: el problema de la vivienda durante el desarrollismo y el tardofranquismo (1960-1975)". En el primero de estos apartados se pondrá especial atención en los organismos surgidos del recién creado Estado, una constelación de instituciones públicas creadas *ad hoc* como la Obra Sindical del Hogar, el Instituto Nacional de la Vivienda y la Dirección General de Regiones Devastadas. Periodo donde la capital de España tuvo una atención especial en aras de ser reconvertida en el centro político deseado por los vencedores de la guerra; pero, sin embargo, se hallaba sumida en la miseria más absoluta al haber sido frente de batalla. Situación, por otra parte, análoga a la de otras ciudades españolas que sufrieron bombardeos y destrucciones durante la lucha fratricida. Madrid, centro de mayor producción cinematográfica y escenario de las mismas, vuelve a ser el punto de partida del siguiente capítulo y posterior decenio, el de los cincuenta. Un periodo donde la capital y Barcelona fueron escenario de diversas e interesantes iniciativas urbanísticas para paliar el problema de la vivienda en ambas urbes. Es el caso de los Poblados Dirigidos en Madrid o las viviendas del Congreso Eucarístico en Barcelona. Pero la sección más relevante del periodo es aquella nacida a partir de 1957, que coincide con la creación del Ministerio de la Vivienda. El órgano comandado en su cartera por José Luis de Arrese, será decisivo en el cambio de rumbo que España toma para, por un lado, solventar la gran carestía de hogares a través de sus Planes de Urgencia Social, y, por el otro, introduciendo paulatinamente la propiedad como el modo más común en la tenencia de hogares. Por último, en el postrero capítulo de la primera parte, abordamos el ambicioso III Plan Nacional de la Vivienda (1961-1976), un momento clave para la promoción privada que cambiará por completo el paisaje urbano de las ciudades españolas. El desarrollismo será una etapa de contrastes donde el amazacotamiento de los bloques contrastará con la pervivencia del chabolismo agravado por la emigración interior.

La segunda parte versa sobre la representación que el noticiario oficial realizó del problema de la vivienda. Antes de adentrarnos en la materia de estudio, el capítulo cuenta con una aproximación a los antecedentes, la gestación y creación del NO-DO, el órgano propagandístico por excelencia del régimen. Del mismo modo que en el anterior capítulo, la cronología –con leves modificaciones– marca tres apartados o capítulos intitulados: "(Re)construcción de una Nueva España: las inauguraciones de vivienda en la primera etapa de NO-DO (1943-1949)", "Un país de obras: el creciente interés por el hogar en NO-DO (1950-1961)" y "Nuevos contextos para un viejo problema: NO-DO y las noticias de vivienda del desarrollismo y el tardofranquismo (1961-1976)". En primer orden, resulta vertebral examinar la figura de Franco visto por las cámaras de NO-DO, así como su presencia en los actos de inauguraciones en Madrid, Barcelona y sus otros tantos viajes por España cortando la cinta de muchos polígonos de hogares. Asimismo, desci-

framos una de las constantes más importantes en la narrativa audiovisual del noticiario en materia de vivienda: la entrega de las llaves o títulos de propietario a sus beneficiarios. Sentadas estas bases, el capítulo de los cincuenta y los discursos del NO-DO como altavoz de la lucha contra la carestía de hogares y la proliferación de la infravivienda tiene parada en la cobertura del Plan Sindical de Vivienda, la acción católica sobre el tema y la irrupción del ministro Arrese y su acertado uso de las cámaras para promocionar su imagen y la de su flamante Ministerio de la Vivienda. Concluimos la segunda parte con la irrupción de nuevos rostros como los de Juan Carlos y Sofía, así como el de nuevas temáticas y estilos visuales del siempre pétreo y casi inamovible noticiario.

La última y más extensa de las partes que conforman la estructura de esta tesis se centra en el papel que las viviendas y las problemáticas asociadas a ellas tuvieron en la ficción fílmica. Todas ellas inician con un acercamiento al pulso de la producción cinematográfica española de su tiempo. Aclarados estos puntos, la más breve es aquella correspondiente a los años de la posguerra. Una época ominosa donde, en notable medida y en primera instancia, el escapismo caracteriza la producción fílmica, salvo en aquellos relatos miserabilistas de raigambre teatral donde las casas de los humildes toman cuerpo, caso, por ejemplo, de *El hombre que se quiso matar* (1942) y *Huella de luz* (1943), ambas de Rafael Gil, o *La chica del gato* (R. Quadreny, 1943). No obstante, un texto de ascendencia falangista como *Rojo y negro* (1942), sirve para la definición de las clases populares y los conflictos latentes en la guerra todavía fresca en el recuerdo. Un periodo complejo que hace tibios acercamientos sin profundizar en la problemática, pero usa los hogares como asfixiante metáfora del contexto de posguerra, como analizamos en el epígrafe "La herida interna: el hogar como prisión (1947-1950)".

Prosigue el siguiente capítulo con los años cincuenta; en concreto, desde 1951, el año de la cuestión social en el cine por el estreno de *Surcos* y la realización de *Esa pareja feliz*, dos títulos indispensables para nuestro acercamiento al problema de la vivienda urbana en la España de los primeros cincuenta. Nuestro recorrido por la década avanza a través del chabolismo y los pasajes más paupérrimos del periodo en los epígrafes "La acción católica y moralizante en los asentamientos de infravivienda", "Los niños del *chino*: las infancias del suburbio barcelonés" y "Casas en ruinas: las desventuras de *Segundo López, aventurero urbano* (1953), *Fulano y Mengano* (1956) y *Mi tío Jacinto* (1956)". Interés compartido por las historias centradas en escaleras de vecinos, comunidades que se enfrentan a conflictos de toda índole, incluido el desahucio en las destacadas *Historias de Madrid* (R. Comas, 1957) y *El inquilino* (J.A. Nieves Conde, 1957). Sin embargo, a partir de 1957, año en que la producción fílmica española dará sus mejores muestras sobre el tema, se reflejan los incipientes deseos de propiedad de las parejas en pos de la formación de una familia. Hablamos de estudios de caso sobre las archiconocidas *La vida por delante* (F. Fernán-Gómez,

1958), *El pisito* (M. Ferreri, 1959), *El Verdugo* (L.G. Berlanga, 1963); a las que ahora añadimos un nuevo aporte con *Un abrigo a cuadros* (Alfredo Hurtado, 1957). Finaliza el capítulo con los relatos más melifluos sobre el desarrollismo en manos de directores como Fernando Palacios.

Concluiremos la descripción de la estructura de esta tesis con el último de los capítulos que parte de 1964 para concluir en 1975. Un apartado que transita los últimos relatos miserabilistas. Entre los cuales *Un millón en la basura* (José Mª Forqué, 1967) es la principal abanderada, con un tipo de acareamiento ante el problema de la vivienda que caía ya en desuso. Los cambios sociales propios del desarrollismo y el tardofranquismo hacen su aparición en los epígrafes que contextualizan cinematográficamente fenomenologías tan destacadas como el *boom* constructivo de viviendas y su traslación al panorama turístico en las costas españolas; receptoras ahora de los deseos de propiedad y territorio idóneo para que las constructoras den rienda suelta a la especulación. De igual modo, el desarrollismo sigue representando a las jóvenes parejas de su tiempo en las pantallas, pero ahora adaptándose a la mutación que la España del "milagro" económico brinda. Buena cuenta de ello la dará la "comedia costumbrista", el cine de la tercera vía y otras alternativas renovadoras o subgéneros como la comedia "sexy ibérica". Así las cosas, la desbocada especulación inmobiliaria cierra el capítulo en cintas de escaso valor cinematográfico, pero alto interés para nuestro objeto de estudio, como *Venta por pisos* (Mariano Ozores, 1972) y *Madrid, Costa Fleming* (José Mª Forqué, 1975). A pesar de los avances constructivos en materia de vivienda que el desarrollismo y la promoción privada gestó a lo largo de los últimos compases del régimen, el problema nunca abandonará las pantallas de cine en mayor o menor medida. Por ello, nuestro último capítulo conforma un panorama sobre las últimas extensiones de infravivienda que resistían a mediados de los sesenta y los primeros setenta, con especial hincapié en la singular obra de terror *La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1972), ejemplo último de la diversidad genérica que conforma esta tesis.

III. Diseño metodológico

El diseño metodológico utilizado para la presente tesis tiene tres asuntos que la vertebran: el visionado del material audiovisual, la consulta de las fuentes primarias y el modo en que en ambas se han recogido, sistematizado y categorizado los datos. Particularidades oscilantes según el carácter que tiene mayor incidencia en el apartado más destacado de la misma: el visionado de las cintas que son objeto de estudio. Este visionado ha sido posible por medios tan diversos como la compra, plataformas de internet o las salas de visionado de la Filmoteca de Catalunya y Filmoteca

Española. Al tratarse del visionado de más de doscientas películas, todas ellas se han clasificado en tres ámbitos según su relación directa con el objeto de estudio.

- **A**. Tema principal del texto fílmico.
- **B**. Tema relevante o de mención durante alguna(s) secuencia(s).
- **C**. Tema secundario o simple telón de fondo de la ficción.

En los compases iniciales, al conocimiento de cintas por medio de la lectura de fuentes secundarias, la detección de cintas se llevó a cabo a través de la lectura del *Catálogo del cine español. Films de ficción 1931-1940*[1] y del compendio que abarca la década siguiente (1941-1950).[2] Otras fuentes fueron el *Catálogo de la Delegación Eclesiástica Nacional de Cinematografía*[3] y las difusiones anuales del Grupo Sindical de Producción Cinematográfica que nos acompañará hasta pasado 1975 y que empiezan su aparición periódica en 1957. Los conocidos como UNIESPAÑA cuentan con amplias sinopsis de los largometrajes producidos, una completa ficha técnica y un anexo final con cortometrajes.[4] Y, por último, hemos acudido al catálogo de películas calificadas en la web de ICAA (https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA), del Ministerio de Cultura, donde consta la –con toda prevención– la recaudación y el número de espectadores, entre otro datos.

La segunda parcela metodológica nace del visionado de las películas y su traducción en palabras clave dentro de la base de datos en pos de ordenar, clasificar y gestionar de una manera eficaz todo el caudal de información que se desprende, y, así, generar embudos de información que parcelen los diversos intereses. Como anunciamos anteriormente, las categorías se dividen en tres: A, B y C. Los criterios que seguimos en la consideración de cada película generan una jerarquía que conlleva una mayor atención y presencia en el análisis y la redacción final. Asimismo, la calificación en razón de su trabazón con las diversas caras de la vivienda. Para asignar una "A" se siguen pautas que residen en valorar si la vivienda es el tema o motor principal de la trama, en primer lugar. La segunda opción estima que la vivienda aparezca en un film paradigmático o clave dentro de la historiografía del cine español, con una presencia significativa en algunas de sus secuencias. En el apartado "B" encontramos tramas secundarias y diálogos en escenas concretas ligadas al objeto de la tesis. En último lugar, la categoría "C" alberga películas con la vivienda en calidad de telón de fondo en el plano audiovisual, alguna referencia a la preocupación de los persona-

[1] HEININK, Juan B.; VALLEJO, Alfonso C.: *Catálogo del cine español. Films de ficción 1931-1940*, Volumen F3, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 2009
[2] HUESO, Ángel Luis: *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941-1950*, Volumen F4, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 1998
[3] *Guía de películas estrenadas* (1954-1959), FIDES Nacional, Madrid, 1960
[4] UNIESPAÑA: *Producción cinematográfica española en 1958*, Uniespaña, Madrid, 1958

jes u otro tipo de cita aislada. Por ello, una vez introducida la ficha técnica en Excel y la categoría correspondiente (A, B o C),[5] se gestó una casilla con las sub-temáticas del problema de la vivienda tratada con la siguiente lista que detallamos en orden alfabético: "Barrio chino"; "Barrio dormitorio"; "Boom construcción"; "Construcción"; "Boom turismo"; "Chabolismo"; "Corrala"; "Desahucio"; "Deseo ascenso social"; "Escalera de vecinos"; "Especulación"; "Extrarradio"; "Hacinamiento"; "Joven pareja"; "Muestra piso"; "Pensión"; "Piso de diseño"; "Piso de soltero"; "Polígono de viviendas"; "Propiedad"; "Realquilado(s)"; "Relaciones vecinales"; "Suburbio"; "Vivienda adinerada"; "Vivienda humilde".

Evidentemente, este número de entradas no es un certificado final de la aparición de los temas puesto que en muchos casos sus afinidades con las películas eran sabidas previamente y en otros su visionado ha revelado más de lo que la sinopsis albergaba. Es por ello que el visionado de cada película a la caza de alguna referencia al problema de la vivienda se hacía mediante un documento de Word para anotar aquello estrictamente ligado a los intereses de la tesis. Por lo común se trata de la descripción de las secuencias, la trascripción de diálogos relevantes y la pertinente valoración crítica personal.

Algo parecido es el método usado para la clasificación de las noticias de NO-DO. Cabe mencionar que la digitalización de casi la totalidad del material de archivo de la Filmoteca Española en colaboración con RTVE ha facilitado el exhaustivo visionado de las noticias, películas, cortometrajes y documentales en la siguiente web: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/. Bucear entre tal cantidad de noticiarios entraña cierta complicación dado que, a pesar de que la mayoría de los noticiarios cuentan con un índice de las noticias, a veces la correlación no era suficiente para averiguar si contenía noticias sobre la vivienda. Es decir, a la búsqueda concreta de palabras clave como "Vivienda", "Casa" o "Hogar" se añadieron tantas otras como "Reconstrucción", "Construcción", "DGRD (*Dirección General de Regiones Devastadas*)", "Campaña benéfica" o "Turismo" porque bajo ese titular se esconden gran cantidad de obras relacionadas con la vivienda en la España franquista. La metodología empleada fue la del visionado detallado y de manera cronológica. Así, del 4 de enero de 1943 (1), fecha de aparición del primer NO-DO, hasta el 24 de mayo de 1976 (1739B), fecha del último noticiario recalcable para la tesis, surgieron 213 entradas introducidas en una base de datos realizada con Excel. Cada noticia, tiene su troceo en el número del noticiario, la fecha, la temática tratada sobre la vivienda, una breve descripción de la misma, en

[5] Las celdas a cumplimentar son: Número de clasificación; título; director; año; categoría; duración; país; guión; fotografía; música; productora; reparto; género; temas; sinopsis; bibliografía; Hemerografía.

qué barrio o ciudad acontecía, el minuto concreto de la noticia, su enlace con la web de RTVE y extractos de la voz *over*.

La digitalización es una herramienta indisociable del trabajo de consulta de fuentes primarias del ámbito hemerográfico. Pasaremos primero a mencionar las bases digitalizadas usadas para para el vaciado de *ABC* (https://www.abc.es/archivo/periodicos/), *La Vanguardia* (https://www.lavanguardia.com/hemeroteca), y las revistas de cine gracias al trabajo de digitalización de Filmoteca de Catalunya (https://repositori.filmoteca.cat/): Espacio de consulta de *Primer Plano, Cine Experimental, Otro Cine*, *Film Ideal*, *Cinema Universitario*, *Nuestro Cine*, *Documentos cinematográficos* (1960-1963), *Fotogramas* o *Dirigido por*… Revistas que ponderamos junto a *Archivos de la Filmoteca*, digitalizada en la propia web del Institut Valencià de Cultura (https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/). Otros aportes en línea importantes, especialmente para aquellas fuentes dañadas por el paso del tiempo, han sido consultados a través de la digitalización emprendida por la Biblioteca Nacional de España (https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/).

Mencionadas éstas, desde la plataforma web de RACO (*Revistes Catalanes amb Accés Obert*), fue posible vaciar por completo la catalana *Cuadernos de arquitectura* (1944-1970). Perteneciente al Colegio de Arquitectos de Cataluña y las Baleares, su imbricación con el fenómeno de la inmigración de la época y la firma en sus páginas de nombres como Oriol Bohigas, Oscar Tusquets o Francesc Candel, la convierten en un referente para el problema de la vivienda visto con el punto de vista catalán.

Pero para el vaciado de otro tipo de fuentes primarias que también comprenden la hemerografía, junto con informes y documentos de otro tipo fue necesaria el traslado físico a los archivos ubicados en Madrid (2016/17). Una estancia con investigaciones en el Ministerio de Fomento para el vaciado de las revistas sobre arquitectura y urbanismo surgidas en España durante la dictadura. Una tarea de vaciado desarrollada número a número de las revistas más representativas del periodo: *Reconstrucción*, *Revista Nacional de Arquitectura* y *Arquitectura*. No tan referencial como las citadas, pero de gran calado para con el hecho vivencial madrileño cabe destacar la integración en el corpus de la publicación *Gran Madrid*. A las citadas, debemos sumar *Hogar y Arquitectura*, el vaciado de la cual responde a un exhaustivo muestreo, pero no al escrutinio general de todos sus números. En el mismo espacio se realizó la investigación de fuentes secundarias, revistas revisionistas con el objeto de estudio tales como *Ciudad y territorio*, *MOPU* y *CIIUDADes*. Más allá del Ministerio de Fomento, la BNE fue el lugar de vaciado de otras cabeceras como *La codorniz* (1941-1978), la revista satírica que acompaña buena parte de esta tesis por la vinculación directa o indirecta de muchos de los cineastas con el humor salido de sus viñetas, artículos y secciones. Además

de otras revistas previas al franquismo que abordaron la vivienda, como el periódico *El sol* (1917-1936) y las revistas de arquitectura *El constructor* (1923-1928), *La construcción moderna* (1903-1936) y *El hogar propio* (1930). También en la capital se llevó a cabo el vaciado de otras publicaciones troncales en la Hemeroteca Municipal de Madrid: *¡Arriba!*, *El Alcázar*, *Informaciones* y *Pueblo*. La metodología exhaustiva de hojear número por número se veía ahora afectada por una razón obvia: al tratarse de prensa diaria y no de publicaciones mensuales, se priorizaron unas fechas con el objeto de conseguir el soporte necesario a la investigación. Por último y ya en Barcelona, el COAC (Col·legi d'Arquitectes de Catalunya) permitió la consulta de artículos relevantes de las revistas *Hogar y Arquitectura* y *Arquitectura*.

En conclusión, a las partes más programadas del diseño metodológico, fuese en visita presencial o por los cauces digitales, la investigación también ha dejado la puerta abierta a recomendaciones de los directores y otros compañeros doctorandos, hallazgos fortuitos fruto del visionado de programas televisivos, las redes sociales, iniciativas lanzadas durante la pandemia del estilo #DoréEnCasa o la visitas de exposiciones, todas ellas aportes válidos que han salpicado estos años de investigación compartida con el desempeño laboral.

IV. Marco(s) teórico(s) y estado de la cuestión

Arquitectura y Urbanismo

Valorando la naturaleza temática de esta investigación y las particularidades multidisciplinares de las obras consultadas, este marco teórico comprende distintos ámbitos y perspectivas que relataremos a continuación. Marcados por la estructura de la tesis, que se distribuye en dos partes, si bien se interrelacionan a lo largo del estudio, ambas merecen tratamientos investigativos de distinta índole, que no son otros que el problema de la vivienda y el cine. En cuanto al primero, sobre el que trataremos a continuación, su abordaje resultó un desafío al enmarcar planteamientos arquitectónicos, urbanísticos o políticos (en tanto que la vivienda es un tema de decisión estatal). Así las cosas, los principales trabajos realizados sobre la vivienda social en España debían llevar la estrecha compañía de las voces autorizadas del campo de la arquitectura o el urbanismo, que permitieran gestar el mejor marco de carácter histórico; el mismo que después se irá conectando con el fenómeno cinematográfico. Asociados a ellos, encontramos otro tipo de estudios de carácter demográfico, antropológico o sociológico, y más específicos en el marco del estudio del hogar como la domología.

Este fenómeno, el del problema de la vivienda urbana, al darse en un periodo muy concreto de la historia de España como es la dictadura del general Franco, tiene incursiones en las publicaciones que abordan los pasajes de la historia del país; eso implica trabajos coetáneos del periodo que escudriñan la problemática en su momento, relatos de los propios protagonistas, así como estudio de experiencias concretas. El problema de la vivienda no es ajeno al de la emigración, la destrucción fruto de la guerra o las condiciones económicas,[6] por lo que las teorías desarrolladas en torno a esos casos, o los trabajos estadísticos,[7] dan apoyo teórico. Eso da como resultado diversos grados de marco(s) teórico(s) que atienden a cuestiones generales, referenciales y específicas.

Citados los conceptos clave que conforman el humus teórico de la primera parte de la tesis, nos disponemos a enumerar, de más amplio hasta aquellos centrados en elementos concretos, los trabajos que la sustentan. Tratar la historia de la vivienda social en nuestro país es hablar de las aportaciones de Carlos Sambricio; el catedrático de historia de la arquitectura editó dos trabajos puntales por su vastedad y excelencia, como son los dos tomos de *Un siglo de vivienda social (1903/2003)*,[8] de 2003, y *La vivienda protegida. Historia de una necesidad* (2009).[9] Del mismo modo, sus publicaciones centradas en las reformas urbanas y arquitectónicas de Madrid –lugar sobre el que centramos nuestro interés por ser el entorno urbano donde ocurre la mayor parte de la producción cinematográfica–, son la base donde sustentamos nuestra investigación en la época tratada. Una visión más amplia en *Madrid, vivienda y urbanismo: 1900-1960* (2004)[10] y una idónea para el tratamiento de una de las obras de vivienda social decisiva para la morfología urbana de la capital, *La vivienda en Madrid en la década de los cincuenta: El Plan de Urgencia Social* (1999);[11] obra que comparte protagonismo con la capital recopilación de ponencias del Congreso Internacional de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra y titulada *Los años 50: la arquitectura española y su compromiso con la historia*, con Carlos Sambricio en el comité científico.[12] En sus trabajos con la participación de notables aportaciones, nos familiarizamos con los conceptos de "tugurizar", una de las fórmulas habitacionales más usadas en España, así como pregonar que las obras del sector de las viviendas públicas atesoran uno de los momentos de mayor esplendor de la

---

[6] COTORRUELO, Agustín. *La política económica de la vivienda en España*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Instituto Sancho de Moncada, 1960

[7] TAMAMES, Ramón: "Los movimientos migratorios de la población española durante el periodo 1951-1960", Madrid: Instituto Nacional de Estadística, 1962

[8] SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Un siglo de vivienda social (1903/2003)*, Tomos I y II, Madrid: Ministerio de Fomento, 2003

[9] SAMBRICIO, Carlos (ed.): *La vivienda protegida. Historia de una necesidad*, Madrid: Ministerio de Vivienda, 2009

[10] SAMBRICIO, Carlos: *Madrid, vivienda y urbanismo: 1900-1960*, Madrid: Akal, 2004

[11] SAMBRICIO, Carlos: *La vivienda en Madrid en la década de los cincuenta: El Plan de Urgencia Social*, Madrid: Electa, 1999

[12] VV.AA.: *Los años 50: la arquitectura española y su compromiso con la historia*, Pamplona: T6 Ediciones, 2000

arquitectura española del siglo XX. Hablamos de artículos académicos que han sido los mimbres de la primera parte de la tesis.[13]

Junto a la obra de Sambricio, ponderamos los trabajos más extensos en torno al fenómeno de la construcción de la vivienda social en España y sus afectaciones de cariz urbano que han sido abordadas por Horacio Capel[14] y Fernando Chueca Goitia.[15] Primero por ser una actividad crucial en el desarrollo de hogares en España que luego promulgará el NO-DO, y, segundo, porque en ellos hallamos las causas, fenómenos, contextos y otras situaciones que agravaron los problemas de la vivienda en el antes, durante y después del régimen franquista.

Para sus estadios previos, hemos recurrido al trabajo de Paloma Barreiro,[16] Luis Arias[17] y Pedro Ortego.[18] En los años centrales y para una de las experiencias arquitectónicas más loables del periodo en la capital, han resultado troncales las obras *La quimera moderna: Los poblados dirigidos de Madrid en la arquitectura de los 50* (1989)[19] y *Barrios de Promoción Oficial. Madrid (1939-1976)*, del catedrático y doctor arquitecto Luis Moya González.[20] Mientras que una mirada completa de las obras realizadas en Barcelona durante ese periodo la hemos abordado desde los trabajos de Amador Ferrer,[21] Josep Mª Vilanova y Vicenç Casals.[22] Así como la interesante publicación del consistorio barcelonés *De les cases barates als grans polígons. El Patronat Municipal de l'Habitatge de Barcelona entre 1929 i 1979* (2003).[23]

---

[13] Sus valiosas contribuciones a la historia de la arquitectura y el urbanismo se encuentran en otros libros suyos (u ajenos) como SAMBRICIO, Carlos: *La habitación y la ciudad modernas. Rupturas y continuidades. 1925 1965*, Barcelona: Fundació Mies van der Rohe/DOCOMOMO Ibérico, 1998; SAMBRICIO, Carlos. "Madrid, 1941: Tercer año de la victoria" en VV.AA.: *Arquitectura en Regiones Devastadas*, Madrid: MOPU, 1987; SAMBRICIO, Carlos: "La vivienda española en los años 50" en VV.AA.: *Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia*, Pamplona: T6 Ediciones, 2000; y artículos indispensables para nuestro objeto de trabajo que citamos a continuación por orden cronológico: "¡QUE COMAN REPUBLICA! Introducción a un estudio sobre la Reconstrucción en la España de la Postguerra", *Cuadernos de Arquitectura y urbanismo*, núm. 121, 1977; en colaboración MUÑOZ, Raquel: "Viviendas de Alquiler para la clase media. La *Ley Salmón* de 1935 y el Madrid de la Segunda República", *Ilustración de Madrid*, núm. 9, 2008; "Curioso plano de Madrid al término de la guerra (1939)", *Ilustración de Madrid*, 2013; "Política de vivienda en el primer franquismo: 1936-1949", *TEMPORÁNEA. Revista de Historia de la Arquitectura*, núm.1, 2020

[14] CAPEL, Horacio: *Capitalismo y morfología urbana en España*, Barcelona: Los Libros de la Frontera, 1983 y CAPEL, Horacio: *La morfología de las ciudades*, Barcelona: Serbal, 2013

[15] CHUECA GOITIA, Fernando: *Breve historia del urbanismo*, Madrid: Alianza Editorial, 1968

[16] BARREIRO, Paloma: *Casas baratas: La vivienda social en Madrid 1900-1930*, Madrid: COAM, 1992

[17] ARIAS, Luis. *Socialismo y vivienda obrera en España (1926-1939)*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2003

[18] ORTEGO GIL, Pedro: *Las casas baratas: la obra del Instituto de Reformas Sociales*, Madrid: Iustel, 2006

[19] FERNÁNDEZ GALIANO, Luis; ISASI, Justo F.; LOPERA, Antonio: *La quimera moderna: Los poblados dirigidos de Madrid en la arquitectura de los 50*, Madrid: Hermann Blume, 1989

[20] MOYA GONZÁLEZ, Luis: *Barrios de Promoción Oficial. Madrid 1939-1976*, Madrid: COAM, 1983; obra troncal que recientemente ha tenido una ampliación en la siguiente publicación: MOYA GONZÁLEZ, Luis; FERNÁNDEZ SALGADO, Carlos; ESCAMILLA VALENCIA, Fernando: *Atlas de la vivienda pública: Madrid 1940-2010*, Madrid: Ediciones Asimétricas, 2021

[21] FERRER, Amador: *Els polígons de Barcelona*, Barcelona: Edicions UPC, 1996

[22] VILANOVA, Josep M.; CASALS, Vicenç (eds.): *Habitatge i societat a la Catalunya del segle XXI*, Catalunya: UPC/Institut Hàbitat Turisme Territori, 2013

[23] VV.AA.: *De les cases barates als grans polígons. El Patronat Municipal de l'Habitatge de Barcelona entre 1929 i 1979*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2003

Como todo tema de estudio, el nuestro se fragmenta en apoyos puntuales de relevantes arquitectos como Carlos Flores, Fernando de Terán y Oriol Bohigas. Voces autorizadas para una aproximación a la arquitectura popular española,[24] los planteamientos urbanos,[25] los movimientos arquitectónicos más destacados de la República o la historia urbana de Barcelona.[26] Pero si algo requería monografías concretas para ahondar en las características sociales, políticas, arquitectónicas y urbanísticas de su tiempo, esas son las experiencias concretas de instituciones políticas,[27] barrios de auspicio social[28] o religioso como las viviendas del XXXV Congreso Eucarístico de Barcelona,[29] agrupaciones del alcance del GATCPAC[30] y el fenómeno del barraquismo, que ha sido desgranado por Laura de Andrés,[31] Mercè Tatjer y Cristina Larrea.[32]

El enfoque de la sociología no cabe duda que es de gran relevancia para el estudio de las condiciones de vivienda de ciertos sectores desfavorecidos de la sociedad y que luego se ven reflejadas en ciertas películas del periodo. Por eso hemos planteado la inclusión de la interpretación que Francesc Candel hizo sobre las casas, pisos y chabolas que los emigrados a Cataluña ocuparon y las problemáticas que en ellos encontraron en *Els altres catalans* (1964) e *Inmigrantes y trabajadores* (1976);[33] así como en sus acertados análisis en *Cuadernos de Arquitectura*. La suya es una perspectiva de cualidad de su tiempo que también ha operado para periodos anteriores en el caso madrileño. Prueba de ello es el trabajo realizado con las fuentes de cronistas del XIX como Ramón Mesonero Romanos[34] y Gaspar Melchor de Jovellanos.[35]

---

[24] FLORES, Carlos: *Arquitectura popular española*, Madrid: Aguilar, 1973

[25] DE TERÁN, Fernando: *Planteamiento urbano en la España contemporánea (1900/1980)*, Madrid: Alianza Editorial, 1982

[26] Nos referimos a BOHIGAS, Oriol: *Barcelona entre el pla Cerdà i el barraquisme,* Barcelona: Edicions 62, 1963 y *Arquitectura española de la Segunda República,* Barcelona: Tusquets, 1970

[27] VV.AA.: *Arquitectura en Regiones Devastadas*, Madrid: MOPU, 1987

[28] MONTFERRER i CELADES, Josep Maria. *Història del barri de la mina. 1969-2000*, Barcelona: Octaedro, 2014; BILBAO LARRONDO, Luis: *El poblado dirigido de Otxarkoaga: Del Plan de Urgencia Social de Bizkaia al Primer Plan de Desarrollo Económico. La vivienda en Bilbao (1959-1964)*, Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao, 2008

[29] CHECA ARTASU, Martín: *El Patronato de las Viviendas del Congreso. Habitatge i catòlics a la Barcelona del franquisme*, Barcelona: Centre d'Estudis Ignasi Iglésias, 2008; ROSSELLÓ, Maribel (coord.): *Les vivendes del Congrés Eucarístic de Barcelona. 1952-1962*, Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2011

[30] MORENO, Eduard (ed.): *La Generalitat de Catalunya. III, Política urbanística: el pla Macià, l'ordenació del territori, municipalització de les finques urbanes, el G.A.T.C.P.A.C.*, Barcelona: Undarius, 1977; ROCA, Francesc: *El Pla Macià*, Barcelona: La Magrana, 1977

[31] DE ANDRÉS, Laura: *Barraques. La lluita dels invisibles*, Badalona: Ara Llibres, 2011

[32] TATJER, Mercè; LARREA, Cristina (eds.): *Barraques. La Barcelona informal del segle xx*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2010

[33] CANDEL, Francesc: *Inmigrantes y trabajadores*, Barcelona: Plaza & Janes, 1976 y *Els altres catalans*, Barcelona: Columna Proa, 1999

[34] MESONERO ROMANOS, Ramón: *El antiguo Madrid, paseos histórico-anecdóticos por las calles y casas de esta villa*, Madrid: Establecimiento Tipográfico Don F. de P. Mellado, 1861

[35] NOCEDAL, Cándido: *Obras publicadas e inéditas de Don Gaspar Melchor de Jovellanos*, Madrid: Rivadeneyra Editor, Tomo II, 1859

Este es un proceso marcado por las decisiones de figuras políticas de primer orden más allá del consabido Caudillo –figura tratada con los libros del reputado hispanista Paul Preston–,[36] del mismo modo que hemos acudido a trabajos referenciales sobre la sociología del franquismo, a partir de la obra de Amando de Miguel,[37] y otros expertos de la historiografía sobre el régimen como Josep Fontana,[38] Ferran Gallego,[39] Antonio Cazorla,[40] Joan Maria Thomàs,[41] Rafael Abella,[42] Bernat Muniesa,[43] Pere Ysàs[44] y sus colaboraciones con Carme Molinero;[45] quienes, además de su adentrarse en cuestiones políticas, han estudiado las implicaciones que el régimen y su partido único tuvieron en la vida de las clases populares.

Huelga recordar que en esta sección concreta no ha habido una exhaustividad como en los apartados anteriores al tratarse de refuerzos coyunturales sobre el tema primero, el de la vivienda. Una temática que, a raíz de su vigencia en los años de la crisis de la burbuja inmobiliaria de 2008, ha propiciado un rebrote revisionista en la actualidad con acerada mirada crítica hacia el franquismo y la etapa de la transición, obras de la editorial Traficantes de Sueños.[46] Perspectiva actual necesaria para aquilatar la gran lista de textos publicados bajo el régimen que el paso del tiempo y la suma de los libros consultados, atempera y reinterpreta.

NO-DO y Cine

El marco teórico en el que se desarrolla esta tesis extiende sus ramas hacia diversos campos que le proporcionan los principios necesarios para abarcar el fenómeno de la vivienda y su representación cinematográfica como indicamos anteriormente. Con este *modus* operandi, nuestro acercamiento a este fenómeno (tanto del noticiario, pero sobre todo en la producción de ficcio-

---

[36] PRESTON, Paul: *Franco. El gran manipulador*, Barcelona: Base, 2008 y *Franco. Caudillo de España,* Barcelona: Debate, 2015 y *La política de la venganza. El fascismo y el militarismo en la España del siglo XX*, Barcelona: Península, 1997; otras fuentes de hispanistas consultadas ha sido: PAYNE, Stanley G.: *Falange. Historia del fascismo español*, Madrid: Sarpe, 1985 y ELLWOOD, Sheelagh: *Historia de Falange Española*, Barcelona: Crítica, 2001

[37] DE MIGUEL, Amando. *Sociología del franquismo*, Euros: Barcelona, 1975

[38] FONTANA, Josep (ed.): *España bajo el franquismo*, Barcelona: Crítica, 2000

[39] GALLEGO, Ferran: *El evangelio fascista*, Barcelona: Crítica, 2014

[40] CAZORLA, Antonio: *Miedo y progreso. Los españoles de a pie bajo el franquismo, 1939-1975*, Madrid: Alianza, 2010 y *Franco. Biografía del mito*, Madrid: Alianza, 2015

[41] THOMÀS, Joan María: *La falange de Franco*, Barcelona: Plaza y Janés, 2001

[42] ABELLA, Rafael: *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*, Madrid: Temas de Hoy, 1996

[43] MUNIESA, Bernat: *Dictadura y monarquía en España. De 1939 hasta la actualidad*, Barcelona: Ariel Historia, 1996

[44] YSÀS, Pere. *Disidencia y subversión: la lucha del régimen franquista por su supervivencia, 1960-1975*, Crítica, Barcelona, 2004

[45] YSÀS, Pere; MOLINERO, Carme: *El règim franquista. Feixisme, modernització i consens*, Eumo Editorial, Vic, 2003 y *La anatomía del franquismo: de la supervivencia a la agonía (1945-1977)*, Crítica, Barcelona, 2008

[46] Hacemos referencia a los siguientes libros: LÓPEZ, Isidro; RODRÍGUEZ, Emmanuel: *Fin de Ciclo. Financiarización, territorio y sociedad de propietarios en la onda larga del capitalismo hispano (1959-2010)*, Madrid: Traficantes de sueños, 2010 y *Por qué fracasó la democracia en España. La transición y el régimen del '78*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2015; y a la obra del colectivo OBSERVATORIO METROPOLITANO DE MADRID (eds.): *Paisajes devastados. Después del ciclo inmobiliario: impactos regionales y urbanos de la crisis*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2013

nes) basa su interrelación con el problema de la vivienda como motor y motivo principal del estudio. Con este objetivo, debemos precisar el modo usado para el comentario del texto fílmico y que se explica con este fragmento del colectivo "Ramón Carmona": "Pensamos que el componente socio-histórico siempre está presente: como elemento anecdótico de lo narrado; como universo referencial desde el que comprender la lógica de las acciones, los comportamientos de los personajes en el caso de que los haya, y la función de los diversos procedimientos técnicos usados para su elaboración."[47] El cine analizado, es el de una representación que se identifica con la realidad de su época y lo hace al resonar como objeto histórico *per se*, pero también como muestra verosímil de su cotidianeidad, la cual resignifica. También nos formulamos las preguntas que la autora Michèle Lagny se hacía al carear la tarea de la historia del cine: "deberemos preguntarnos también a qué territorios puede pertenecer, qué trayectos recorre, las cuestiones que sugiere para imaginar qué tipo de historia puede hacerse. ¿Qué es lo que hace –o no– del cine un fenómeno específico de la historia general? ¿Qué lazos mantiene con otros fenómenos? ¿Posee una autonomía relativa?"[48] Preguntas que conducen a la incertidumbre porque el objeto profílmico no es homogéneo y responde a categorías tan diversas como la estética o la tecnológica, hasta aquella del calado social o económico; dando lugar a la micro-historia como en nuestro objeto de estudio lo revelan fenómenos como el realquilo. Por ende, y como asevera de nuevo Lagny, "un territorio abierto a un tipo de investigación histórica que permita explicar su funcionamiento".[49] En el caso de nuestra aproximación del problema de la vivienda urbana, hemos tratado de hacerlo con mayor hincapié en el marco "socio-cultural" y "estético-lingüístico",[50] sin dejar de lado las causas económico-industriales y los modos de representación.[51] En definitiva, es un abordaje bajo el modo que Francesco Casetti afirma que "consiste en aislar un tema y una figura, seguirlos en un texto o conjunto de textos, resaltar todas sus caras o todas sus funciones, comprobar sus efectos sobre los procesos de significación e indagar sus ecos en otras situaciones, incluso fuera del conjunto original."[52]

Aclarados estos términos, empecemos mencionando los marcos referenciales usados para el tratamiento del celuloide producido por NO-DO y que atesora la mirada oficialista del propio régimen sobre el problema de la vivienda en España. Trabajar sobre NO-DO es un esfuerzo que requiere ser acompañado con la magna y completísima obra de Rafael Rodríguez Tranche y Vicen-

---

[47] CARMONA, Ramón: *Cómo se comenta un texto fílmico*, Cátedra, Madrid, 1991, p. 46
[48] LAGNY, Michèle: *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Barcelona: Bosch, 1997, p. 57
[49] Ibíd.
[50] MONTIEL, Alejandro: *El desfile y la quietud. Análisis fílmico versus Historia del Cine*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2002, p. 25
[51] BURCH, Noël: *El tragaluz del infinito*, Madrid: Cátedra, 2006
[52] CASETTI, Francesco: *Teorías del cine, 1945-1990*, Madrid: Cátedra, 1994, p. 338; otra publicación consultada ha sido CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico: *Cómo analizar un film*, Paidós, Barcelona, 1991

te Sánchez-Biosca. Con *NO-DO. El tiempo y la memoria*,[53] ambos aportan un pormenorizado estudio cinematográfico que se hibrida con la historia del régimen y su representación audiovisual. Los lugares físicos y de la memoria del franquismo, las fechas de grandes fastos, la *mise en scène* del Caudillo a lo largo de sus apariciones en las distintas etapas de su vida, y no solo de Franco, sino de tantas figuras cruciales para la historia de España (tanto políticas como religiosas) que recurrentemente aparecían en las pantallas de los cines antes de cada película. En nuestro estudio, el análisis que Tranche y Sánchez-Biosca realizan sobre el nacimiento del noticiario, la glorificación que Franco y sus políticas reciben, así como la exposición de sus logros (reales y exagerados) en NO-DO, es el humus de los primeros apartados de la andadura del noticiario. Asimismo, el maridaje de las imágenes de la construcción de viviendas, y, más al detalle, en la entrega de las mismas, es donde radica el mayor de sus intereses. Además, la obra que mencionamos cuenta con soporte visual que la actual digitalización del noticiario no ha permitido ir más allá en el visionado y análisis de un completo catálogo de piezas. Sin embargo, además del libro citado, otro soporte teórico indispensable para nuestra aproximación al NO-DO han sido los números editados por *Archivos de la Filmoteca*, la revista fundada por Ricardo Muñoz Suay y que en 1993, con la coordinación de Román Gubern, publicó su número 15 bajo el título: *NO-DO, 50 años después*.[54] Monográfico con las firmas del mismo Gubern, Alfonso del Amo, Jesús González Requena, Ramón Sala Noguer, la entrevista de Augusto M. Torres al director de NO-DO entre 1953 y 1962, y, los citados Tranche y Sánchez-Biosca.[55] Y sería el mismo Sánchez-Biosca quien coordinaría, en la misma revista, y una década después, los dos fundamentales volúmenes sobre la imagen cinematográfica de Franco: *Materiales para una iconografía de Francisco Franco*.[56]

Para los compases previos a la experiencia del NO-DO, nos hemos pertrechado de la ingente compilación de Alfonso del Amo en su *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil* (1996).[57] Sin olvidar otros apoyos teóricos como las publicaciones de Araceli Rodríguez Mateos, *Un franquismo de cine. La imagen política del Régimen en el noticiario NO-DO (1943-1959)* (2008)[58] y la ante-

[53] TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid: Cátedra / Filmoteca Española, 2005

[54] GUBERN, Román (coord.): *NO-DO, 50 años después*, Archivos de la Filmoteca, núm. 15, Valencia: Ediciones de la Filmoteca, octubre 1993

[55] Del mencionado autor valenciano también hemos trabajado con su artículo: SÁNCHEZ- BIOSCA, Vicente: "NO-DO y las celadas del documento audiovisual", *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, núm. 4, 2009 y el capítulo al alimón con Tranche en la publicación YRAOLA, Aitor (comp.): *Historia contemporánea de España y Cine*, Madrid: Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, 1997

[56] SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (coord.): *Materiales para una iconografía de Francisco Franco*, Archivos de la Filmoteca, núms. 42-43, vol. 1, Valencia: Ediciones de la Filmoteca, oct 2002 - feb 2003

[57] DEL AMO, Alfonso (ed.): *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*, Madrid: Cátedra / Filmoteca Española, 1996

[58] RODRÍGUEZ MATEOS, Araceli: *Un franquismo de cine. La imagen política del Régimen en el noticiario NO-DO (1943-1959)*, Madrid: Ediciones Rialp, 2008

rior, *No-Do. Catecismo social de una época* (1999), de Saturnino Rodríguez Marcos,[59] así como *Estado e información. El NO-DO al servicio del Estado Unitario (1943-1945)* (2003),[60] de Miguel Ángel Hernández Robledo. En otra suerte de estudio, *Los años del Nodo. El mundo entero al alcance de todos los españoles*, donde Rafael Abella y Gabriel Cardona exploran la relación de los espectadores con el tipo de imágenes que el noticiario proyectó a lo largo de sus cuatro décadas de historia.

Pero más allá de las indispensables obras citadas, para desentrañar la liturgia que, repetida hasta la saciedad, servía para crear la ilusión de la "primavera de hogares", era necesario rastrear los últimos aportes sobre el fenómeno de la vivienda en NO-DO realizados en publicaciones académicas. Nos referimos a "El documental de Estado y la vivienda en España (1943-1981)" de Alba Zarza Arribas,[61] o los artículos de Noemí Rubio Pozuelo: "Arquitectura y poder: el discurso visual del NO-DO y la arquitectura del franquismo (1943-1975)" (2016)[62] y "Arquitectura y paisaje: La identidad visual de presas y centrales hidroeléctricas en el NO-DO (1943-1975)" (2018).[63] Además del más reciente "Una casa para todos. Uso propagandístico de la vivienda en NO-DO durante la dictadura de Franco (1939-1975)" de *Historia y Comunicación Social* de la Universidad Complutense de Madrid.[64]

Para la última y más extensa parte de la tesis, aquella referente a las ficciones fílmicas, procedemos a pormenorizar los distintos marcos teóricos de mayor a menor para terminar con todo el bagaje que contábamos para el objeto de estudio y su estado de la cuestión. En primer lugar, citaremos los mimbres que por su marco cronológico están presentes a lo largo de todo el apartado, junto con aquellos referentes a periodos concretos de nuestra división, así como en los epígrafes. Porque es la transversalidad cronológica y artística de las vicisitudes de un tema las que empujan a fijarnos en ejemplos teorizadores con características parecidas. De esta manera, a las apreciaciones temáticas y de género cabe sumarle valores estéticos, argumentales, estilísticos y formales articulados mediante los mimbres de la bibliografía específica al hecho cinematográfico español y otras manifestaciones audiovisuales de capital importancia.

---

[59] RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Saturnino: *No-Do. Catecismo social de una época*, Madrid: Editorial Complutense, 1999

[60] HERNÁNDEZ ROBLEDO, Miguel Ángel: *Estado e información. El NO-DO al servicio del Estado Unitario (1943-1945)*, Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia, 2003

[61] ZARZA ARRIBAS, Alba: "El documental de Estado y la vivienda en España (1943-1981)" en *Colección Cuadernos de I.N.I.C.E.*, del congreso XXXI Encuentro de Jóvenes Investigadores, Salamanca, 2015; también destacamos aquél a dos manos con GONZÁLEZ CUBERO, Josefina; ZARZA ARRIBAS, Alba: "La fotografía animada: la vivienda extranjera vista por el NO-DO" en ALCOLEA, Rubén A.; TÁRRAGO MINGO, Jorge (eds.): Congreso Internacional Inter-Fotografía y Arquitectura, Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, noviembre 2016

[62] RUBIO POZUELO, Noemí: "Arquitectura y poder: el discurso visual del NO-DO y la arquitectura del franquismo (1943-1975)", *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte,* núm. 5, 2016

[63] RUBIO POZUELO, Noemí: "Arquitectura y paisaje: La identidad visual de presas y centrales hidroeléctricas en el NO-DO (1943-1975)" en CHICA PÉREZ, Arturo F.; MÉRIDA GARCÍA, Julieta (eds.): *Creando Redes Doctorales, Vol VI: La Generación del Conocimiento*, Córdoba: UCOPress. Editorial Universidad de Córdoba, 2018

[64] RAÚL FERNÁNDEZ, A.; HELLÍN, P.; TRINDADE, E.: "Una casa para todos. Uso propagandístico de la vivienda en NO-DO durante la dictadura de Franco (1939-1975)", *Historia y comunicación social*, 25(2), 2020

En este punto es cuando comparecen actores esenciales para construir la investigación. Si bien no han sido vertebrales, desde los primeros trabajos llevados a cabo en los años iniciales del franquismo por parte del creador de la Filmoteca Nacional Carlos Fernández-Cuenca o por Luis Gómez Mesa con su *El cine en España* (1947),[65] pasando por la *Historia del cine Español* de Fernando Méndez-Leite (1965), ya en plena dictadura, o las singulares obras del que fue Director General de Cinematografía, José María García Escudero.[66] Precedentes ellos de la primera e importante evolución de la historiografía española acaecida en los setenta, sobre todo entre los años 1974 y 1977. Irrumpe en ese momento una nueva mirada acerca de la cinematografía española –y mayor pilar teórico del presente trabajo– de la mano de José Luis Guarner,[67] Domènec Font,[68] Antonio Castro,[69] César Santos Fontenla, el colectivo Marta Hernández,[70] Augusto Martínez Torres y los hermanos Pérez Merinero, sin olvidar los trabajos sobre la censura de Román Gubern.[71] Todas estas investigaciones, así como sus enfoques teóricos siembran la llegada en las últimas décadas de un nuevo giro dentro de la disciplina historiográfica hispana. Una postura revisionista postulada por los Santos Zunzunegui, José Enrique Monterde, Carlos Losilla, José Luis Castro de Paz, Esteve Riambau, Vicente J. Benet, Carlos Fernández Heredero o Julio Pérez Perucha. Sus sólidos estudios, marcan un sendero donde predominan rasgos de esos estudios articulados sobre la interconexión de escenarios culturales, buceando en los hechos históricos plasmados en los filmes de la época y su gusto por la transversalidad. Todos ellos caracterizados por el rigor y unas posturas menos sesgadas que aquellas que brotaron en los setenta pero que conviene ojear por el retrovisor cuando confeccionamos un marco teórico general.

Empezaremos con la trascendental obra que recorre todo el estudio como es la *Antología crítica del cine español*, con la coordinación de Pérez Perucha;[72] sus fiables análisis de las cintas tratadas en la tesis, acompaña todo el arco comprendido desde finales de los treinta hasta 1975. Idéntico al uso dado para libros con una mirada amplia y peso como la *Historia del cine español* (1995), de Gubern, Monterde, Pérez Perucha, Riambau y Torreiro;[73] y, *La nueva memoria. Historia(s) del*

[65] GÓMEZ MESA, Luis: *El cine en España*, Editora Nacional, Madrid, 1947
[66] GARCÍA ESCUDERO, José María: *Cine Español*, Madrid: Rialp, 1962 y *Una política para el cine español*, Madrid Editora Nacional, 1967
[67] GUARNER, José Luis: *30 años de cine en España*, Barcelona: Kairós, 1971
[68] FONT, Domènec: *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*, Barcelona: Avance, 1976
[69] CASTRO, Antonio: *El cine español en el banquillo*, Valencia: Fernando Torres editor, 1974
[70] HERNÁNDEZ, Marta; REVUELTA, Manuel: *30 años de cine al alcance de todos los españoles*, Bilbao: Editorial Zero, 1976
[71] GUBERN, Román; FONT, Domènec: *Un cine para el cadalso*, Barcelona: Euros, 1975 y GUBERN, Román: *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona: Península, 1981
[72] PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Antología crítica del cine español (1906-1995)*, Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1997
[73] VV.AA.: *Historia del cine español*, Madrid: Cátedra, 2009 (1995)

cine español (1939-2000), de 2005.[74] Obras de prestigio que acompañan de manera orgánica todos los periodos que comprenden nuestra tesis. Idéntico recorrido hace *El cine español. Una historia cultural* (2012),[75] de Vicente J. Benet; un libro que plantea su interés en el cine español ligándolo a los vaivenes, movimientos culturales y artísticos de cada periodo. Completan este abordaje más general las publicaciones de Emmanuel Larraz,[76] Valeria Camporesi[77] y Miguel Sagües.[78] Asimismo, la recurrente presencia de Barcelona a lo largo de la tesis, así como los veraniegos escenarios de la Costa Brava en el último capítulo, son parcialmente cubiertos con la obra de Miquel Porter i Moix *Història del cinema a Catalunya (1895-1990)* (1992).[79]

En otro orden de intereses, pero con parecido alcance cronológico, hallamos la coetánea publicación de Cátedra y Filmoteca Española: *Directores artísticos del cine español* (1997), de Jorge Gorostiza.[80] Soporte indispensable para aquilatar el desempeño de los directores artísticos en su reproducción de las casas en el cine español, a imagen de los hogares españoles en su versión en estudio. Estudio de una naturaleza similar al usado para la aproximación a las particularidades lumínicas y sus artífices: *Directores de fotografía del cine español* (1989).[81]

Pero para el periodo cinematográfico comprendido entre 1939 y 1950, finalizado ahí porque fijamos la apertura del siguiente periodo a raíz del estreno de la crucial, *Surcos* (J.A. Nieves Conde), resulta imposible transitarlos sin el profundo trabajo que en los últimos veinte años José Luis Castro de Paz le ha dedicado, primero con *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)* (2002),[82] y, posteriormente, en *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta* (2012).[83] Trabajos de investigación donde la mixtura de tradiciones historiográficas por el análisis de los textos fílmicos, las raíces teatrales y una recuperación de las obras del periodo de posguerra dotan a nuestro análisis de mayor espesor. Obras que a su vez sustentan el breve compendio *Vida en sombras. El cine español en el laberinto (1939-1953)*, publicado con motivo de la exposición de idéntico nombre realizada en 2016 en el

---

[74] CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio; ZUNZUNEGUI, Santos (eds.): *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*, A Coruña: Vía Láctea, 2005

[75] BENET, Vicente J.: *El cine español, una historia cultural*, Barcelona: Paidós, 2012

[76] LARRAZ, Emmanuel: *Le cinéma espagnol des origines à nos jours*, Paris Les éditions du Cerf, 1986

[77] CAMPORESI, Valeria. *Para grandes y chicos, un cine para los españoles (1940-1990)*, Madrid: Ediciones Turfan, 1993

[78] SAGÜÉS, Miguel (Dir.): *Tiempos del Cine español*, San Sebastián: Patronato Municipal de Teatros y Festivales, 1990

[79] PORTER I MOIX, Miquel: *Història del cinema a Catalunya (1895-1990)*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1992

[80] GOROSTIZA, Jorge: *Directores artísticos del cine español*, Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1997

[81] LLINÁS, Francisco (coord.): *Directores de fotografía del cine español*, Madrid: Filmoteca Española, 1989

[82] CASTRO DE PAZ, José Luis: *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Barcelona: Paidós, 2002

[83] CASTRO DE PAZ, José Luis: *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta*, Santander: Shangrila, 2012 y CASTRO DE PAZ, José Luis (Dir.): *Cine y Guerra Civil. Nuevos hallazgos. Aproximaciones analíticas e historiográficas*, A Coruña: Publicacións Universidade da Coruña, 2009

madrileño Reina Sofía;[84] aunque los cuarenta y sus experiencias en el celuloide español tienen otras publicaciones de interés como *La herida de las sombras. El cine español en los años 40* (2001),[85] o el estudio de Nancy Berthier para los primeros compases con *Le franquisme et son image* (1998).[86]

Siguiendo con Castro de Paz, quien ha escrito o coordinado monografías que cubren el periodo indicado centrándose en actores (Antonio Casal),[87] cineastas (Rafael Gil y Sáenz de Heredia)[88] y adaptaciones de dramaturgos (Fernández Flórez),[89] la presencia de cineastas de gran calado exigía el uso de las monografías *ad hoc* para cada uno de ellos. Es el caso de Rafael Gil, Edgar Neville,[90] Ladislao Vajda,[91] Luis Escobar[92] o artículos para películas troncales como *Rojo y negro* (C. Arévalo, 1942).[93]

Mucho más extenso es el capítulo central que comprende de 1951, año de la cuestión social con *Surcos* y *Esa pareja feliz* como abanderadas de este exordio fílmico, hasta 1963, fecha de *El verdugo*, el texto con mayor negrura bajo nuestro punto de vista cuando atendemos a la obtención del piso. Es durante estos doce años cuando se producen los mejores alegatos, con distintos grados de disenso, hacia el problema de la vivienda. Por ello, los mimbres de esta prolífica década se dan con la angular obra de Carlos F. Heredero: *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961* (1993),[94] así como *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50* (2011).[95] En él, sus autores

---

[84] CASTRO DE PAZ, José Luis: *Vida en sombras. El cine español en el laberinto (1939-1953)*, Madrid: Museo de Arte Reina Sofía, 2016; también destacamos el artículo: CASTRO DE PAZ, José Luis; GÓMEZ BECEIRO, Fernando: "Amor, pérdida, melancolía, delirio: un modelo de estilización obsesivo-delirante en el cine español de los años cuarenta", *L'Atalante*, núm. 20, julio-diciembre 2015

[85] FERNÁNDEZ COLORADO, Luis; COUTO CANTERO, Pilar (eds.): *La herida de las sombras. El cine español en los años 40*, (VIII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine), Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España/A.E.H.C., 2001

[86] BERTHIER, Nancy: *Le franquisme et son image*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1998

[87] CASTRO DE PAZ, José Luis (Coord.): *Antonio Casal, comicidad y melancolía.* 2º Festival internacional de cine independiente de Ourense, Ourense: Concello de Ourense, 1997

[88] CASTRO DE PAZ, José Luis: *Rafael Gil y CIFESA (1940-1947)*, Madrid: Filmoteca Española-Ministerio de Cultura, 2007 y CASTRO DE PAZ, José Luis; NIETO, Jorge (coord.): *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia*, Valencia: IVAC-La Filmoteca/Egeda, 2011

[89] CASTRO DE PAZ, José Luis; PENA PÉREZ, Jaime J. (coords.): *Wenceslao Fernández Flórez y el cine español*, Ourense: Ayuntamiento de Ourense/Concello de Ourense, 1998 y CASTRO DE PAZ, José Luis; FOLGAR DE LA CALLE, José Mª; GÓMEZ BECEIRO, Fernando; PAZ OTERO, Héctor (coords.): *Tragedias de la vida vulgar. Adaptaciones e irradiaciones de Wenceslao Fernández Flórez en el cine español*, Santander: Shangrila, 2014

[90] PÉREZ PERUCHA, Julio: *El cinema de Edgar* Neville, Valladolid: 27 Semana de Internacional de Cine de Valladolid, 1982; BURGUERA, Mª Luisa: *Edgar Neville. Entre el humor y la nostalgia*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1999; FRANCO TORRE, Christian: *Edgar Neville. Duende y misterio de un cineasta español*, Santander: Shangrila, 2015

[91] LLINÁS, Francisco: *Ladislao Vajda. El húngaro errante*, Valladolid: 42 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1997

[92] VV.AA.: *Luis Escobar y la vanguardia*, Madrid: Comunidad de Madrid, 2001

[93] CASTRO DE PAZ, José Luis: "Cine y política en el primer franquismo: *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942)", *Minius: Revista do Departamento de Historia, Arte e Xeografía,* núm. 14, 2006; ALZOLA CEREZO, Pablo: "Vanguardia cinematográfica y disensión política en *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942)", *FILMHISTORIA Online*, Vol. 27, núm. 1, 2017; ADELL, María: "Rojo y Negro. Una espía entre nosotros", Hoja de sala digital, Ciclo de cine online impulsado por Filmoteca Española *Flores en la sombra*, 2020

[94] HEREDERO, Carlos F.: *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Madrid: Ediciones Filmoteca, 1993

[95] CASTRO DE PAZ, José Luis; CERDÁN, Josetxo: *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*, Madrid: Cátedra, 2011

desarrollan la pesquisa previamente expuesta en 2003 en una monografía sobre Nieves Conde,[96] y, en 2006 en un libro coordinado por Juan Miguel Company y Jorge Nieto.[97] Castro de Paz, redondea la propuesta en cuestión en el capítulo "Habitar «ese cuerpo deshabitado» o inquilinos para el cine español" del citado libro escrito a dos manos con Cerdán. Es aquí donde se lanza el guante que propone un estudio de lo figurado de la(s) casa(s) de dos filmes concretos: *Surcos* y *El inquilino*.[98] Dos productos afines a una nueva corriente de disidencia cultural y cinematográfica sustentada en las tradiciones creativas, artísticas y culturales propias de la identidad hispana como son el sainete y posteriormente el esperpento. Precisamente del sainete en el celuloide español se encargó Juan Antonio Ríos Carratalá en su *Lo sainetesco en el cine español* (1997),[99] estudio conectado con el de Carlos Aguilar –fuentes ambos de hallazgos de nuevos filmes– en *Cine cómico Español 1950-1961. Riendo en la oscuridad* (2017).[100] A vueltas con el concepto de realismo cinematográfico tratado a raíz de la tesis de Guillem Català,[101] los cincuenta son también el crucial momento de las Conversaciones de Salamanca (1955),[102] debates historiográficos tratados a lo largo de este episodio que finaliza a principios de los sesenta. Momento para el cual se ha recurrido a la singular *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*,[103] y *España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta* (2003),[104] donde diversas voces atienden a los vaivenes de la década con especial interés por los "nuevos cines", en palabras de sus editores. Ambos libros tienen mucho mayor peso en el capítulo posterior por extender su interés hasta el final de la década.

También el sustancial aumento de cintas analizadas en este periodo y la disgregación de sus realizadores conlleva la inclusión de las monografías que cada uno de ellos ha generado. Nos referimos a los trabajos sobre Luis García Berlanga, Fernando Fernán-Gómez, Juan Antonio Bardem, José Antonio Nieves Conde, Luis Lucia, Ana Mariscal, Manuel Mur Oti, Joaquín Romero Marchent, José María Forqué, Antonio Román, Marco Ferreri o el guionista Rafael Azcona. En

[96] CASTRO DE PAZ, José Luis: "Algunas consideraciones sobre la disidencia en el cine español de los años cincuenta o el descenso (en vertical) de Evaristo González (El inquilino, 1957)" en CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio (dir.): *Tragedia e ironía: El cine de Nieves Conde*, Fundación Caixa Galicia, Madrid, 2003

[97] CASTRO DE PAZ, José Luis: "Habitar "ese cuerpo deshabitado" o inquilinos para el cine español (relecturas sobre regeneracionismo[s] y disidencia[s] con las Conversaciones de Salamanca como fondo)" en COMPANY, Juan Miguel; NIETO, Jorge: *Por un cine de lo real: Cincuenta años después de las "Conversaciones de Salamanca"*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 2006, pp. 69-79

[98] De la cinta de Nieves Conde destacamos el estudio de la misma por parte de MONTIEL, Alejandro: *El desfile y la quietud (Análisis fílmico versus Historia del Cine)*, Valencia: Generalitat Valenciana, 2002

[99] RÍOS CARRATALÁ, Juan A.: *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante: Universidad de Alicante, 1997

[100] AGUILAR, Carlos: *Cine cómico Español 1950-1961. Riendo en la oscuridad*, Basauri: Desfiladero, 2017

[101] CATALÀ, Guillem: *El realismo cinematográfico español (1951-1961)*. Directora: Palmira González López. Barcelona: Universitat de Barcelona, Departament d'Història de l'Art, 1997

[102] NIETO FERRANDO, Jorge; COMPANY, Juan Miguel (eds.): *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las "Conversaciones de Salamanca"*, Valencia: IVAC La Filmoteca, 2006

[103] ZUNZUNEGUI, Santos: *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*, Barcelona: Paidós, 2005

[104] HEREDERO, Carlos F.; MONTERDE, José Enrique (eds.): *España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*, Valencia: Festival Internacional de Cine de Gijón-Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 2003

cuanto a los espacios urbanos tratados, las publicaciones en torno a Madrid[105] o el barrio chino barcelonés,[106] fueron objeto de parada teórica para su mejor apreciación; sin embargo, es el teatro, como surtidor de muchas ficciones sobre el que hemos recurrido a su bagaje para el epígrafe "Historia(s) de escalera(s)".[107]

Para afrontar el último capítulo de la tesis, aquel que comprende de 1964 a 1975, marcados así por la disminución de ficciones alrededor del problema de la vivienda urbana tras *El verdugo*, dando paso a otro tipo de vicisitudes y problematicidades en torno al hogar. Es por ello que, a los trabajos marco de los sesenta (Zunzunegui, 2005 y Monterde; Heredero, 2003), junto a la posterior y esencial *Olas rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad* (2009),[108] extendemos ahora nuestra cobertura teórica e historiográfica con aquellas publicaciones que abordan no solo los sesenta, sino también el tardofranquismo y la transición en sus diversos movimientos y experiencias. Desde el lejano trabajo de Augusto M. Torres y su *Cine español, años sesenta* (1973),[109] al que seguirían las primeras aproximaciones al fenómeno del NCE (Nuevo Cine Español) de Rodero (1981) y Villegas López (1991),[110] la historiografía actual ha dado nuevos y completos trabajos como los de Javier Hernández y Pablo Pérez en torno al cine popular, el de la llamada comedia costumbrista del desarrollismo y el tardofranquismo,[111] así como la transición.[112] Periodo al que también han dado atención los trabajos editados por José A. Hurtado y Francisco M. Picó (1989),[113] Monterde (1993),[114] Palacio (2011)[115] o Sánchez-Noriega (2014);[116] y, en los

[105] DELTELL, Luis: *Madrid en el cine de la época de los cincuenta*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2006; SALVADOR VENTURA, Francisco (ed.): *Cine y ciudades. Imágenes e imaginarios en ambientes urbanos*, Santa Cruz de Tenerife: Intramar Ediciones, 2009; DE LA FUENTE, Manuel: *Madrid. Visiones cinematográficas de los años 1950 a los años 2000*, Neully: Éditions Atlande, 2014

[106] AISA, Ferran; VIDAL, Mei: *Raval, un espai al marge*, Barcelona: Base, 2006

[107] TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: *Literatura española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1968; DOMÉNECH, Ricardo: *El teatro de Buero Vallejo*, Madrid: Gredos, 1979; HUERTA CALVO, Javier (dir.): *Historia del teatro español. Del siglo XVIII a la época actual*, vol. 2, Madrid: Gredos, 2003

[108] PÉREZ PERUCHA, Julio; GÓMEZ TARÍN, Fco. Javier; RUBIO ALCOVER, Agustín (eds.): *Olas rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad*, Madrid: A.E.C.H. y Ediciones del imán, 2009

[109] TORRES, Augusto M.: *Cine español, años sesenta*, Barcelona: Anagrama, 1973

[110] RODERO, José Ángel: *Aquél Nuevo Cine Español de los 60*, Valladolid: 26 Semana Internacional del Cine de Valladolid, 1981 y VILLEGAS LÓPEZ, Manuel: *Aquel llamado Nuevo Cine Español*, Madrid: Ediciones JC, 1991

[111] HERNÁNDEZ RUIZ, Javier; PÉREZ RUBIO, Pablo: *Escritos sobre cine español: Tradición y géneros populares*, Zaragoza: Institución "Fernando el Católico" (CSIC)/Ayuntamiento de Zaragoza, 2011

[112] HERNÁNDEZ RUIZ, Javier; PÉREZ RUBIO, Pablo: *Voces en la niebla. El cine durante la Transición española (1973-1982)*, Barcelona: Paidós, 2004

[113] MUÑOZ SUAY, Ricardo (coord.): *Escritos sobre el cine español* 1973-1987, Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana, 1989

[114] MONTERDE, José Enrique: *Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja*, Barcelona: Paidós, 1993

[115] PALACIO, Manuel: *El cine y la transición política en España [1975-1982]*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2011

[116] SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (ed.): *Filmando el cambio social. Las películas de la transición*, Barcelona: Laertes, 2014

últimos años se han revalorizado algunos filmes desde la mirada de Castro de Paz (2019)[117] y Sally Faulkner (2022).[118] Asimismo, la diversidad de experiencias como la Escuela de Barcelona[119] o la "tercera vía",[120] cambios sociales impulsados por el turismo,[121] o géneros al estilo la comedia "sexy ibérica"[122] que la naturaleza de la temática impone, nos han llevado a las aportaciones de Miguel Ángel Huerta Floriano y Ernesto Pérez Morán, autores de *El cine de barrio Tardofranquista. Reflejo de una sociedad* (2012),[123] un libro crucial para nuestros intereses y que pone en valor el denostado periodo desarrollista en el celuloide patrio. Y como ocurría en los capítulos precedentes, los cineastas con monografías sobre ellos amplían el abordaje de la obra de Regueiro, Forqué, Armiñán, Forn, Ozores o de la Iglesia.

Terminaremos con una relación sobre los escritos que han hilvanado el cine español y el problema de la vivienda a modo de estado de la cuestión. Se trata de un objeto de estudio que presenta análisis esparcidos y quien fuera el primero en detectar ciertas constantes fue Juan Antonio Ríos Carratalá en su capítulo "Vivienda y sainete en el cine español" (1997), dentro de la obra mencionada anteriormente, donde traza el primer acercamiento a la plasmación fílmica del problema desde los hogares que menudean en el cine de tradición teatral sainetesca. Abrazando productos de cariz disidente como *El pisito* hasta otros aparentemente inocuos del estilo *Un día perdido* (J. M. Forqué, 1954), se encarama al cine de la época por medio de una temática transversal.

El segundo texto *ad hoc* aparece en 2011 en el libro de Josetxo Cerdán y José Luis Castro de Paz antes mencionado, *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*. En el capítulo "Habitar «ese cuerpo deshabitado» o inquilinos para el cine español", Castro de Paz, propone un estudio de lo figurado de la(s) casa(s) de dos filmes concretos: *Surcos* y *El inquilino*. Dos productos afines a una nueva corriente de disidencia cultural y cinematográfica que marcan "una progresiva crispación de la mirada". Disidencia sustentada en las tradiciones creativas, artísticas y culturales propias de la identidad hispana como son el sainete y posteriormente el esperpento. Aunque de manera distinta, ambos autores comparten objetivo: señalar la necesidad de afrontar un tema hasta la fecha conocido, pero no ahondado en publicaciones editadas.

---

[117] CASTRO DE PAZ, José Luis: *Formas en transición. Algunos filmes españoles del periodo 1973-1986*, Santander: Shangrila, 2019

[118] FAULKNER, Sally: *Un cine contradictorio. Ocho filmes españoles de la década de 1960*, Madrid: Iberoamericana, 2022

[119] RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro: *Temps era temps. El cinema de l'Escola de Barcelona i el seu entorn*, Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1993

[120] ASIÓN SUÑER, Ana: *Cuando el cine español buscó una tercera vía (1970-1980). Testimonios de una generación olvidada*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018

[121] CRUMBAUGH, Justin: *Destination Dictatorship: The Spectacle of Spain's Tourist Boom and the Reinvention of Difference*, New York: SUNY Press, 2009

[122] CARTELERA TURIA: *Cine español de subgéneros*, Valencia: Fernando Torres Editor, 1974

[123] HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel; PÉREZ MORÁN, Ernesto (eds.): *El cine de barrio Tardofranquista. Reflejo de una sociedad*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2012

A mediados de la década pasada, y en artículos académicos, sí empiezan a menudear los estudios sobre la representación del problema de la vivienda en el cine español bajo la dictadura que han impulsado a esta tesis en ciertos momentos. Entre ellos, destacamos los trabajos de Patricia Lucas Alonso, autora de "Imágenes de ficción para cuentos realmente viejos. Madrid y el problema de la vivienda: *El verdugo*, *El pisito* y *La vida por delante*" (2011),[124] y de Alba Zarza Arribas y Josefina González Cubero. De las dos últimas, tanto sus aportes en solitario como es el caso de Zarza (2018) con "La imagen social de la vivienda en el cine español de posguerra",[125] o el de González Cubero en su análisis de la cartografía de *El inquilino* (2022),[126] hasta su artículo conjunto intitulado "Ámbitos privados de la residencia colectiva en el imaginario cinematográfico español" (2019).[127] *Last but not least*, el tema también ha suscitado algunas líneas de José Mendo Muñoz con "El problema de la vivienda en el cine de la primera posguerra española (1939-1959)", de 2019;[128] también ha habido referencias al tema en el capítulo de la reciente publicación del Festival de Málaga: *Esa pareja feliz: inventos, concursos y verbenas* (2021)[129] junto al novísimo "Housing Precarity and Construction in Spanish Cinema. From Francoism to Contemporary Documentary" (Manuel Garín, 2022).[130] Sin olvidarnos de mencionar nuestra contribución, junto a los doctores Joan Miquel Gual y Ana Rodríguez Granell en la revista *Arte, individuo y sociedad* con "Por no perder la vivienda. Narrativas de desposesión en el cine durante el franquismo (1957-1969)".[131]

---

[124] LUCAS ALONSO, Patricia: "Imágenes de ficción para cuentos realmente viejos. Madrid y el problema de la vivienda: *El verdugo*, *El pisito* y *La vida por delante*", *Sesión no numerada: Revista de letras y ficción audiovisual*, núm. 1, 2011

[125] ZARZA ARRIBAS, Alba: "La imagen social de la vivienda en el cine español de posguerra (1940-1960)", *TRIM*, núm. 14, 2018

[126] GONZÁLEZ CUBERO, Josefina: "Cuando la arquitectura habla por sí misma en *El inquilino* (1958) de José Antonio Nieves Conde", *Varia. Revista de la Asociación de historiadores de la Arquitectura y el urbanismo*, núm. 3, febrero 2022

[127] GONZÁLEZ CUBERO, Josefina; ZARZA ARRIBAS, Alba: "Ámbitos privados de la residencia colectiva en el imaginario cinematográfico español" en CALATRAVA, Juan (coord.): *La casa. espacios domésticos, modos de habitar*, II Congreso Internacional Cultura y Ciudad, Granada, 23-25 enero, Madrid: Adaba Editores, 2019

[128] MENDO MUÑOZ, José: "El problema de la vivienda en el cine de la primera posguerra española (1939-1959)", *Revista de la Inquisición. Intolerancia y Derechos Humanos*

[129] CABRERIZO, Felipe; AGUILAR, Santiago: "Chabolistas, desahuciados, realquilados, propietarios. El problema de la vivienda en el cine español pre-desarrollista" en DÍAZ LÓPEZ, Marina (ed.): *Esa pareja feliz: inventos, concursos y verbenas*, Málaga: Festival de Málaga, 2021, pp. 173-202

[130] GARÍN, Manuel: "Housing Precarity and Construction in Spanish Cinema. From Francoism to Contemporary Documentary", en CUTER, Elisa; KIRSTEN, Guido; PRENZEL, Hanna (eds): *Precarity in European Films*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2022, pp. 49-64

[131] GUAL, Joan Miquel; RODRÍGUEZ-GRANELL, Ana; ORTEGA, Miquel Eduard: "Por no perder la vivienda. Narrativas de desposesión en el cine durante el franquismo (1957-1969)", *Arte, Individuo y Sociedad*, núm. 33 (1), 2021

PARTE 1. EL PROBLEMA DE LA VIVIENDA URBANA: UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA

Capítulo 1. Los orígenes del problema del problema de la vivienda en la Europa de la revolución industrial

En 1935, los documentalistas Arthur Elton y Edward H. Anstey rodaron para la *British Commercial Gas Association* el cortometraje *Housing problems*. La pieza supone uno de los ejercicios esenciales dentro del género documentalista británico. A lo largo de sus catorce minutos, el filme muestra la galopante pauperización sufrida por los barrios obreros de Londres (los conocidos como *slums*) a través del lamentable estado de sus viviendas e infraviviendas, situadas algunas, puerta con puerta con las fábricas. En el documental, son los mismos inquilinos quienes relatan frente al objetivo de la cámara su situación, denunciando el desasosegante entorno donde cohabitan con la pobreza y la insalubridad. Un foco de injusticia social en el que se convirtieron la mayoría de arrabales que, sin embargo, recibe un soplo de optimismo al mostrarse los nuevos edificios de las viviendas sociales preparadas por la compañía auspiciadora del cortometraje. Casas listas para un futuro más esperanzador que la II Guerra Mundial acabaría por mandar al traste.

La pieza citada es de las primeras cintas en hablar directamente del problema de la vivienda en su totalidad. Años antes, el documental holandés *En la metrópolis moribunda* (1919) ofrecía una visión sobre las paupérrimas condiciones de vida en la Viena de la posguerra.[132] Centrado en el caso de los tugurios londinenses, el documental plantea esa dualidad entre soluciones precarias y respuestas fruto de empresas políticas o iniciativas privadas que marcarán la historia de la vivienda, y en concreto de aquella de tipo social. Y es que esta problemática situación estaba ceñida estrictamente al ámbito urbano y afectaba a toda Europa y parte de Estados Unidos desde el inicio de la revolución industrial. La masiva migración hacia las urbes que empezó a finales del siglo XVIII fue paralela al devenir errático y cada vez más preocupante en torno a las soluciones habitacionales que allí se improvisaban para dar cobijo a los nuevos trabajadores de las fábricas de ciudades como París, Londres o Berlín.

Tanto es así que en la Europa del siglo XIX las condiciones de algunas barriadas llegaron a ser atroces, con índices de mortalidad exasperantes.[133] A lo largo de la centuria hubo asentamientos de infausto recuerdo como las *company towns*, lugares cerca de las materias primas donde los

[132] Documental holandés de veintisiete minutos con el título original de *Vindobona moritura*. Producido por Hage Film y Willy Mullens muestra los terribles efectos de la IGM en la población y especialmente en los niños. Conservado por Filmoteca Española, se puede visionar en la web de RTVE: https://www.rtve.es/play/videos/1914/173326-webnodo/1540359/

[133] El año 1842 Edwin Chadwick presentó el *Report of Sanitary condition of the laboring population of Great Britain*. En este informe conocido por el nombre de su autor, se denunciaban las malas condiciones en las que vivía la población obrera con casas mal aireadas y sin luz en plena Inglaterra victoriana.

que allí habitaban, en construcciones de mala calidad, vivían bajo la tiranía de los dirigentes de la compañía. En Gran Bretaña proliferaban todo tipo de enfermedades en los *slums*, en las *courts* de Liverpool y las *flatted houses* de Newcastle (ambas parecidas a las corralas madrileñas); así como en los superpoblados *tenements* de Glasgow y en los sótanos y catacumbas de Manchester.[134] Otras ciudades como Bruselas vieron cómo los 75.000 habitantes intramuros de 1812 subían a 185.000 en 1910 porque vivir en el arrabal permitía un ahorro del 30% sobre el precio del alquiler.[135]



Intertítulo y fotograma de las humildes viviendas vienesas *En la ciudad moribunda* (1919)

Mientras tanto, grandes núcleos urbanos como Viena, Londres o París se bifurcaban en dos tendencias opuestas; la esplendorosa ciudad burguesa frente al hediondo barrio bajo; para el historiador y arquitecto Fernando Chueca Goitia "la ciudad, partida en esa cruel dicotomía, era la mejor imagen de las contradicciones de la burguesía liberal".[136] Barrios populares estilo el *Trastevere* en Roma eran focos de pobreza y cada hueco era bueno para levantar un hogar en París, como describe Michel Jean Bertrand en *Casa, barrio, ciudad*:

> Las viviendas de los obreros no son sino una amalgama de construcciones rudimentarias de dos o cuatro plantas y de talleres heteróclitos dispuestos en patios (*cours*) que fueron ocupando cada vez con mayor densidad el interior de las manzanas. Cada patio constituía una entidad homogénea de tipo *coron*, tanto por su arquitectura, sus componentes sociales como por la manera de vivir de sus habitantes. [...] Sin zonas verdes ni ventilación, la vivienda no es más que un amontonamiento mediocre, poco diversificado, con unos cuchitriles que se cuentan entre los más insalubres de la ciudad, situados sobre todo en los sectores más antiguos, en los patios de vecinos y en los grupos de viviendas que forman

[134] ARIAS, Luis. *Socialismo y vivienda obrera en España (1926-1939)*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, p. 30
[135] BERTRAND, Michel Jean. *Casa, barrio, ciudad: Arquitectura del hábitat urbano*, Barcelona: Gustavo Gili, 1984, p. 191
[136] CHUECA GOITIA, Fernando: *Breve historia del urbanismo*, Madrid: Alianza Editorial, 1968, p. 184

> cada cual un universo autónomo y que las avenidas haussmanianas contribuyen a aislar todavía más.[137]

La polarización a la que se había llegado en los núcleos industriales era una losa que aprisionaba a las clases sociales sin opción a mejora.[138] Buena prueba de ello es el contraste entre los palacetes de los propietarios de las fábricas y la cada vez más preocupante situación del proletariado. Eso generó desde su exordio una actitud compasiva por parte del lado burgués para tratar de paliar el descontento de sus empleados y posteriormente de tinte revolucionario por parte de los segundos.

La finalidad de los poderosos no era otra que parapetarse tras un discurso reformista centrando en la higiene y la salubridad, tanto física como moral, su caballo de batalla. Esta preocupación congregó a filántropos, arquitectos, urbanistas, empresarios, religiosos, ideólogos y políticos ávidos de control social. De esta manera y desde mediados del siglo XIX, prolifera una gran cantidad de publicaciones: folletos, obras políticas, informes médicos, encuestas locales y regionales, memoriales, tesis higienistas, descripciones etnográficas, sermones y opúsculos morales hasta obras literarias de ficción abordarán la cuestión del hogar higiénico.

Las soluciones elegidas solían enfrentar dos fórmulas enfrentadas: el urbanismo que destripa sin ningún pudor el tejido urbano histórico[139] frente a las urbanizaciones de viviendas unifamiliares. Es en el segundo grupo donde encontramos la propuesta de John Wood Jr. y sus hogares sociales llamados *cottages*,[140] pero la primera prueba destacable es aquella desarrollada en New Lanark (1786) y dirigida por Robert Owen a partir de 1800. Asimismo, célebre fue la utópica propuesta de los falansterios de Charles Fourier presentada en su escrito *Le Nouveau Monde Industriel et Sociétaire* (1829) donde planteaba su visión socialista libertaria.[141] Todo el siglo XIX estuvo salpicado por la aparición de voluntariosos remedios en las ciudades industriales para dar cobijo a sus trabajadores como la situada en Saltaire (Yorkshire) de 1853 donde su empresario, sir Titus

---

[137] BERTRAND, Michel Jean. *Op. cit.*, 1984, pp. 193 y 195

[138] PACHO, María Jesús. "El reto de la higienización y el progreso técnico al servicio de la construcción de viviendas salubres (siglos XIX-XX)", en HUERTA, S; MARÍN, R. et al. (eds.): *Actas del sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Valencia, 21-24 de octubre de 2009*, Madrid: Instituto Juan de Cervera, 2009, pp. 1009-1018

[139] En España los ejemplos más claros de esta técnica urbanística son la barcelonesa Via Laietana (1908) y la Gran Vía de Madrid (1915).

[140] PACHO, María Jesús. "El reto de la higienización y el progreso técnico al servicio de la construcción de viviendas salubres (siglos XIX-XX)", en HUERTA, S; MARÍN, R. et al. (eds.); *Op. cit.,* p. 1010

[141] LÓPEZ, Jesús. "La relevancia de la vivienda social en el origen de la arquitectura contemporánea", *Op. cit.*, pp. 185; acerca de los arquitectos franceses llamados "revolucionarios" véase la aproximación de MOLET, Joan: "La teoria arquitectònica francesa i els arquitectes", *Història de l'Arquitectura: de la Il·lustració a l'eclecticisme,* Barcelona: Universitat de Barcelona, 2007, pp. 17-28

Sait, tuvo a bien dotar su colonia de iglesia, instituto y baños públicos.[142] A este caso le seguirían los pueblos de factorías de acero de Essen de la familia Klupp (1865), Bourneville del fabricante de chocolate George Cadbury (1879) o Port Sunlight de los fabricantes de jabón Lever Brothers (1886).[143] Aunque entre los más prolíficos estuvo George Peabody quien levantó en Londres un parque habitacional de 5.000 viviendas desde 1860 hasta finales de siglo.

En ese magma de conflictividad social Friedrich Engels alzó la voz con su particular *Contribución al problema de la vivienda* (escrito entre mayo de 1872 y enero de 1873) con el fin de rebatir los postulados de Pierre-Joseph Proudhon y Emil Sax.[144] En los diversos artículos publicados en el periódico *Volkstaat* entrevemos un respeto hacia los socialistas utópicos, pero no con los cooperativismos que inducen a una posterior propiedad de hogar y parcela. Según Engels, forzar a la propiedad de una casa al obrero es encadenarle a la vez que apaga su irascibilidad;[145] la penuria de la vivienda es también, bajo su punto de vista, producto de esta falsa asistencia del empresario que consigue ser capataz y arrendador de sus empleados al mismo tiempo generándose una suerte de atadura de tipo feudal que todavía esclaviza más al obrero.

Engels escribió estos artículos en un Londres que, por aquel entonces, ya tenía definida la arquetípica imagen de la periferia británica en la uniformidad del extrarradio victoriano. Unos suburbios que en 1820 ocupaban un radio de cinco kilómetros y al cabo de cien años había aumentado a quince gracias, en parte, a las homogéneas casitas de ladrillo tan típicas de los *victorian suburbs*. Pasto para las especulaciones, esta solución solo hizo que aumentar la desigualdad de los barrios que tan bien describieron Dickens, H.G. Welles y Morris. Un espacio que Bertrand nos describe de la siguiente manera:

> […] consisten en un montón de casitas de una sola planta de ladrillo rojo oscuro, a veces medianeras (las *terrace-houses*) y a veces rodeadas por un pequeño jardín, alineadas a lo largo de calles rectilíneas que dan una impresión de desesperante inmensidad. Con su obsesión por perpetuar sus ritos y su formalismo, las clases dirigentes, de hecho, han agravado las segregaciones sociales.[146]

---

[142] LÓPEZ, Jesús. "La relevancia de la vivienda social en el origen de la arquitectura contemporánea", *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, Hª del Arte, t. 16, 2003, pp. 182

[143] CHUECA GOITIA, Fernando. *Op. Cit.*, 1968, pp. 176-177

[144] ENGELS, Friedrich. *Contribución al problema de la vivienda*, [online], Leipzig: *Volkstaat*, 1872 y 1873 [Consulta: 14 de noviembre de 2018]. Disponible en: https://www.marxists.org/espanol/m-e/1870s/vivienda/index.htm

[145] "[…] -la combinación del cultivo y de la industria, la posesión de una casa, de un huerto y de un campo, la seguridad de una vivienda-, hoy, bajo el reinado de la gran industria, se convierte no solamente en la peor de las cadenas para el obrero, sino también en la mayor desgracia para toda la clase obrera, en la base de un descenso sin precedentes del salario por debajo de su nivel normal" en ENGELS, Friedrich. *Contribución al problema de la vivienda*, [online], "Prefacio a la segunda edición de 1887" [Consulta: 14 de noviembre de 2018]. Disponible en: https://www.marxists.org/espanol/m-e/1870s/vivienda/1.htm

[146] BERTRAND, Michel Jean. *Op. cit.*, 1984, p. 202



Fotograma de *Housing problems* (1935)

Estas fórmulas para albergar a grandes masas de población –planteando esas viviendas de nuevo cuño desde preceptos socialistas–, convivieron con las grandes reformas urbanísticas que coparon las ciudades de la segunda mitad del XIX y primeros años del XX.[147] El plan Haussman parisino,[148] el *Comissioner Plan* de Nueva York o las obras de Sir John Soane londinenses; junto a las Exposiciones de 1867 y 1889 o la experiencia de las *Garden cities*, fueron instantes en los que la iniciativa privada centró el desarrollo de la vivienda obrera.

Otra de las constantes del momento serán los congresos de "Habitaciones Baratas" para debatir sobre el problema de la vivienda, su idoneidad higiénica y el desarrollo de las grandes ciudades. Algunos de estos tuvieron lugar en Amberes (1894), Burdeos (1895), Bruselas (1897), París (1900), Düsseldorf (1902), Lieja (1905), Londres (1907) y Viena (1910). Tras la I Guerra Mundial, los congresos se retomaron en Londres en 1920 y la vivienda siguió siendo fuente de debate e innovación, y, tanto Gropius desde la Bauhaus alemana, como Le Corbusier en Francia, fueron sus máximos impulsores. Precisamente el francés publicaba en 1924 un capítulo llamado *maisons en serie* que revolucionaría los conceptos mundiales en materia habitacional. En cambio, en España, sus estudios tuvieron una relativa influencia ya que nuestro país siempre fue a remolque de las tendencias europeas en la solución del problema de la vivienda. Y eso que España llevaba

[147] ARIAS, Luis. *Socialismo y vivienda obrera en España (1926-1939)*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, p. 26

[148] Esta reforma urbana tenía dos objetivos principales que Michel Jean Bertrand resume en contentar a las emergentes clases burguesas y reprimir a las bajas: "Las del Segundo Imperio fueron homogéneas; después la construcción se hizo fragmentaria, yuxtaponiendo diversos tipos cuyo factor común es albergar a las clases medias y a los *notables* del distrito [...] La red viaria responde a una preocupación con respecto a la circulación pero también al deseo de meter en cintura –en sentido propio y figurado- a ciertos barrios políticamente turbulentos." en BERTRAND, Michel Jean. *Op. cit.*, 1984, p. 202

años luchando contra las problemáticas habitacionales muchos antes del golpe de estado del 36 y el posterior advenimiento de la Guerra Civil.

1.1. De tugurios, ensanches y casas baratas: El problema de la vivienda en la España anterior al franquismo (1842-1939)

La problemática ligada a la vivienda es un fenómeno marcado, también en España, por la llegada de una tardía revolución industrial. Años antes de la dictadura del general Franco, el surgimiento de ciudades industriales y las masivas migraciones desde todas partes del territorio aumentaron la demanda de vivienda y, por ende, su escasez. El retraso industrial en el que estaba sumida España le privó de las "ciudades carbón", pero no la exoneró de sufrir la falta de vivienda. No obstante, huelga advertir que, en el momento, el hogar urbano importaba bastante menos que el rural; porque España seguía siendo una tierra campesina con el 57,03% de la población dedicada a tareas agropecuarias todavía en los años veinte del siglo XX y, cuando estalla la Guerra Civil, todavía es cuantificable en el 45,51%.[149]

La insostenible situación de los cascos históricos –de calles estrechas y tortuosas–, cercadas por vetustas murallas algunas de ellas, pedía un ensanchamiento que las dotara de higiene tanto en el plano municipal como en las viviendas de su entorno, y, sobretodo, con el fin de evitar la proliferación de enfermedades. Barrios bajos integrados al centro como Lavapiés, en Madrid, o el *chino* barcelonés fueron los primeros lugares de recepción de inmigrantes. La degradación que sufrían urbes como Barcelona, aprisionada por las murallas como denunciará Pere Felip Monlau en su libelo *¡Abajo las murallas!*, hacía muy difícil la absorción de los recién llegados. En la capital catalana los primeros flujos migratorios datan de 1845, después del fin del primer ciclo de depresión económica y el inicio de la expansión industrial, y toparon con un espacio reducidísimo que pedía a gritos el derrumbe de las murallas; escenario descrito de la siguiente manera por Oriol Bohigas:

> Aquestes consideracions evidencien fins a quin punt, a partir dels anys 40, era essencial per a la vida de Barcelona l'enderroc de les muralles i la possibilitat d'una eixampla. Per altra banda, sabem en quina inhumana concentració es trobava Barcelona per aquelles dates. Els carrers s'havien fet estrets fins a límits gairebé impossibles. Van ésser ocupats places i jardins, i van proliferar arcs i cossos volats, fins a l'extrem que el 1842, deia un cronista, era possible traslladar-se pels terrats des de Santa Maria del Mar fins al carrer

[149] ARIAS, Luis. *Op. cit.*, p. 38

> del Call sense necessitat de baixar al carrer. Les condicions higièniques eren deplorables, i la situació social, extraordinàriament alarmant.[150]

Por aquel entonces, el problema de la vivienda se planteó por los ingenieros e higienistas de la época en términos exclusivamente urbanos. Era *vox* pópuli la necesidad de ensanchar para desahogar a los centros históricos y generar barrios obreros. Sin embargo, el planteamiento de estas barriadas corrió por dos líneas de pensamiento paralelas: ante los que pretendían mandarlas lejos del centro de la ciudad, figuras como Ildefons Cerdà (1815-1876) propusieron integrarlas en el tejido urbano y no desterrarlas, como revela el utópico, innovador y con visión de futuro *Eixample*.

El plan Cerdà fue un proyecto rodeado de polémica puesto que el preferido por el Ayuntamiento llevaba la firma de Antoni Rovira i Trias (primer premio del concurso municipal); sería una Real Orden de junio de 1859 la que oficializaba el trazado del ingeniero. Un acto despótico del gobierno central que a la larga resultaría acertado por la solvencia y superioridad del Plan Cerdà: una malla urbana en forma cuadrangular con calles entre 50 y 20 metros.[151] Jardines interiores entre bloques levantados solo en los extremos, calles diagonales que partían la red y chaflanes con grupos de manzanas dedicados a usos públicos. Lamentablemente, este fue un plan descabezado desde su inicio, encaramado al vaivén de la ausencia de gerente y prostituido por especuladores de toda índole que fueron empañando su esencia inicial.[152] Aunque no por ello dejó de ser un referente para los posteriores planes de Ensanche de otras ciudades españolas que todavía perduran a día de hoy: Madrid (1860) –como veremos a continuación–, Bilbao (1863), San Sebastián (1864), Sabadell (1865) o Valencia (1884).

El *Eixample* es la prueba definitoria de cómo el abuso constructivo marcó los procesos de ensanche en España, merced también de la laxa *Ley de Ensanches* (1864). Orden que atendía al crecimiento especulativo burgués escondiéndose tras el precepto de paliar la cuestión del inquilinato, tema que no consiguió atajarse como demostrarán los años venideros. La realidad fue que los obreros trabajaron arduamente en los ensanches, pero rara vez vivieron en ellos, lugar que sería destinado a la burguesía ascendente. De esta manera, se repetía lo que había ocurrido en el Reino Unido y España levantaba su ciudad burguesa mientras el proletariado se veía confinado a habitaciones insalubres en las afueras o en un asfixiado casco histórico. Ante el crecimiento lustroso del

---

[150] BOHIGAS, Oriol: Barcelona entre el Pla Cerdà i el barraquisme, Barcelona: Edicions 62, 1963, p. 79

[151] Los metros cuadrados para viviendas, aunque pasto para la especulación, crecieron notablemente: de los 12.500 m² destinados para manzana, 9.200 eran destinados para viviendas y los 3.300 m² restantes para patios interiores. En MERINO, Maria del Mar: "Los ensanches decimonónicos: Más allá de las murallas", *Revista MOPU*, núm. 324, septiembre 1985, p. 58

[152] Véase las opiniones vertida en BOHIGAS, Oriol: "L'eixampla Cerdà", *Op. cit.,* 1963, pp. 77-103

ideal burgués de vivienda y su especulativo lucro (la construcción estaba en manos de lo privado), el vulgo pasará a esparcirse y estratificarse en todo tipo de fórmulas habitacionales: alquileres baratos de sotabancos, buhardillas, corralas, casas de vecindad o patios interiores.[153]

En el caso de Madrid, el referente fue Londres antes que París ya que resultaba imposible adaptar una reforma al estilo Haussman para las calles madrileñas. Además, la población de la capital aumentó en 260.000 habitantes entre 1860 y 1900 llegando a los 540.000. Las apremiantes iniciativas que llegaban desde criterios políticos o benéficos no consiguieron atajar un alarmante problema de salubridad que azotaba a casi todos los barrios, convirtiendo a Madrid en la capital europea con la mayor tasa de mortalidad a finales del XIX.[154] El miedo a las epidemias de cólera (1855, 1856, 1885), viruela o tuberculosis, ya en el cambio de siglo, hicieron que la higiene tuviera una importancia pareja a la del problema económico de la vivienda.

Cabe reseñar que los modos de vida más comunes en el Madrid de principios de siglo, y, por extensión, en la población urbana española, sobre todo aquella que no se alojaba en chabolas o cuevas, residía en ciudadelas y corralas –también llamadas casas de corredor–; lugar de los sainetes y la literatura costumbrista de los años castizos. Desde finales del siglo XVIII, Madrid empezó a sufrir un aumento de población que no iba unido al aumento de habitáculos sino más bien al aumento de personas por casa por culpa de los realquilados.[155] Chueca Goitia describe de manera algo idealizada la esencia de esta casa que tan bien se plasmará en el teatro, la zarzuela y, posteriormente, el cine.

> En aquellos patios de corredor, con la algazara de los chiquillos, los gritos de las comadres y las disputas matrimoniales, se mezclaban los martillazos de los zapateros, el convulsivo tiquitique [sic] de las máquinas de coser, el repiqueteo de los caldereros, los soplidos de la pequeña fragua, el ronquido de la sierra; la vida y el trabajo a la vez, en la ruidosa algazara. No eran estas casas, a pesar de sus ínfimas condiciones, las siniestras y lúgubres moradas de los trabajadores industriales, de los esclavos de las máquinas.[156]

---

[153] ORTEGO GIL, Pedro. *Op. cit.*, p. 28

[154] SAMBRICIO, Carlos. "Los orígenes de la vivienda obrera en España: Higienismo, reformismo y normalización de lo vernáculo" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Un siglo de vivienda social (1903/2003)*, Tomo I, Madrid: Ministerio de Fomento, 2003, p. 34

[155] "La subdivisión de las antiguas viviendas familiares, la elevación de los pisos, la ocupación para viviendas de la superficie de la parcela anteriormente sin edificar, la ocupación de parte del espacio de las calles mediante la proliferación de sobrados, algorfas y voladas, contribuyen a densificar gravemente el casco de unas ciudades que mantienen la trama viaria heredada de tiempos anteriores, y en las que no eran infrecuentes las calles de menos de 4 metros de anchura." en CAPEL, Horacio. *Capitalismo y morfología urbana en España*, Barcelona: Los Libros de la Frontera, 1983, p. 16

[156] CHUECA GOITIA, Fernando. *Breve historia del urbanismo*, Madrid: Alianza Editorial, 1968, p. 179

Chueca Goitia describe los sonidos de la casa madrileña por excelencia desde el siglo XVII hasta el XX que siempre albergó populosas vecindades donde se juntaban gente de toda ralea y en el que muchos obreros encontraron su rincón.[157] Apréciese de qué manera detallaba el cronista de la villa Ramón de Mesonero Romanos las condiciones de vida en el centro de la capital a mediados de siglo XIX.

> He aquí los únicos objetos algún tanto notables de aquel apartado distrito, de aquellas rectas calles entre las Vistillas y la de Toledo, denominadas de *San Buenaventura, de San Isidro, de las Aguas, del Oriente, del Luciente, del Mediodía, de la Paloma, de Calatrava* y otras; en cuyas casas, bajas y mezquinas unas, subdivididas otras en infinidad de viviendas por demás incómodas, hallan albergue millares de familias de artesanos, jornaleros, corredores, chalanes, vagos y hasta malhechores, que abundan, como en todos, en el pueblo bajo de Madrid; bastando decir, que la modesta calle del *Águila* encierra en sus 42 casas 1.294 habitantes; y la de la *Paloma* muy cerca de 1.000 en solo treinta y un edificios. A pesar de esto, la espaciosidad regular de las calles y la ventilación y altura de los sitios dan á este barrio cierto aspecto halagüeño y condiciones de alegría y salubridad.[158]

Si bien Mesonero Romanos da un toque costumbrista a su relato de 1861, este nos sirve para dar buena cuenta del agobio que debían sufrir los que allí convivían. Y es que por encima de todo y desde su génesis, "el problema de la vivienda era un problema urbano" como afirma Carlos Sambricio.[159] Al precario estado de las viviendas, cabe sumarle la existencia de chabolismo junto al cauce del Manzanares a los pies del Palacio Real, razón que agravaba el ya *per se* dramático estado de las casas de la ciudad.[160] Esos ambientes, sumado a un tendencioso aumento de los alquileres, propiciaron diversidad de fenómenos siendo lo que Sambricio determina como "tugurizar", el más común.[161] Es decir, parcelar y compartimentar los viejos hogares ya existentes en los centros históricos de las ciudades, el más habitual. Estos alojamientos no reunían las condiciones mínimas y solían ser sótanos y buhardillas, cuando no cuartos compartidos en casas de vecindad e incluso pasillos. Allí, faltas de luz y ventilación, varias familias hacinadas compartían espacio; hecho que

---

[157] Ésta fórmula tendrá sus ramificaciones en las *vecindades* (México, Centroamérica, Venezuela), los *solares* (Cuba), los *conventillos* (Chile, Argentina, Uruguay), los *cortiços* brasileños e incluso las *ilhas* portuguesas.

[158] MESONERO ROMANOS, Ramón: *El antiguo Madrid, paseos histórico-anecdóticos por las calles y casas de esta villa*, Madrid: Establecimiento Tipográfico Don F. de P. Mellado, 1861, pp. 175-176

[159] SAMBRICIO, Carlos: *Op. Cit.*, 2003, p. 38

[160] "Paralelamente, desde el Laboratorio de Higiene del Ayuntamiento su responsable – el Dr. Chicote – denunciaba cómo en 1905 existían 438 edificios con una sola fuente para toda la casa y un solo retrete por planta en los que se albergaban 52.521 personas y comentaba cómo mientras en el barrio de Floridablanca la mortalidad era del 13%, en las zonas de las casas corredor alcanzaba el 30%. Pero lo más singular era la magnitud del problema: porque como señalara el vizconde de Eza, la falta de vivienda digna afectaba, en 1914, a 270.000 madrileños, cifra más que relevante cuando, según el censo de 1910, la población total no alcanzaba los 600.000 habitantes.", ibíd., p. 39

[161] SAMBRICIO, Carlos. "Vivienda social en tiempos de crisis: sobre las varias crisis vividas en el pasado reciente" en SAMBRICIO, Carlos (ed.). *La vivienda protegida. Historia de una necesidad*, Madrid: Ministerio de Vivienda, 2009, p. 19

sumado a insuficientes medidas para depurar aguas fecales convertían esos espacios en foco de enfermedades. En la segunda mitad del XIX, salvo durante el sexenio revolucionario (1868-1874), las instituciones madrileñas se caracterizaron por mirar hacia otro lado puesto que a quienes representaban eran a los poderes particulares y financieros.[162]

Tanto Jovellanos con su *Acrecentamiento de las posadas secretas* (1787),[163] como Mesonero Romanos, hicieron propuestas para dilatar el entramado urbano madrileño, pero no fue hasta 1857 cuando el gobierno encargó al ingeniero Carlos María de Castro (1810-1893), amigo y admirador de Cerdà, un plano de ensanche.[164] Pocos años después, las protestas de los propietarios del suelo y especuladores inmobiliarios se impusieron al plan de Castro, ocurriendo entonces algo parecido a lo que le ocurriera al ensanche barcelonés; aceras, jardines y demás elementos públicos cedieron ante las ambiciones de los propietarios. Jugadas que venían repitiéndose desde mediados de siglo en Madrid:

> A partir de 1855, los grandes y medianos propietarios agrarios compran terrenos del ensanche madrileño aprovechando el cambio de uso de suelo, que de rural pasa a ser urbano. Con este proceso especulativo se acuñan grandes sumas de dinero. De este modo, los propietarios del suelo van a pertenecer, en su mayor parte, a la nobleza. [...] Un caso paradigmático y curioso de propietario es el protagonizado por el Marqués de Salamanca, quien después de grandes compras de terreno y febril edificación se arruina perdiendo todo su patrimonio.[165]

El quid de la cuestión residía en el desorbitado precio del suelo que empujaba hacia el cinturón de las ciudades a los obreros. Sin ir más lejos, en fecha 9 de septiembre de 1853, Pedro Egaña (1803-1885), Ministro de la Gobernación de Isabel II, dictó una real orden –de implanta-

---

[162] DÍEZ DE BALDEÓN, Alicia. "Higiene vs. Vivienda insalubre" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, 2003, p. 62

[163] La de Jovellanos fue una propuesta presentada al Conde de Floridablanca con el doble objetivo de acabar con las llamadas *Casas a malicia* y trasladar la construcción de viviendas fuera de los límites del centro urbano. A finales del siglo XVIII, la situación generada por la ley de *Regalía de Aposento* de mediados del XVI obligaba a todo aquél con una vivienda con más de una planta a ceder la superior a funcionarios reales. El nombramiento de Madrid como capital del reino en 1651 llenó la ciudad de empleados reales y tal avalancha provocó que muchos vecinos trataran de esquivar la ley falseando las ventanas de sus casas o añadiendo sotabancos ocultos apenas iluminados. La misiva de Jovellanos está recogida en NOCEDAL, Cándido: *Obras publicadas e inéditas de Don Gaspar Melchor de Jovellanos*, Madrid: Rivadeneyra Editor, Tomo II, 1859, pp. 143-145

[164] "La figura de ambos autores ha sido continuamente revisada; en el caso de Cerdá, puede afirmarse que la formulación del crecimiento de Barcelona a través del ensanche se produjo de forma coetánea a otras soluciones al control de este proceso en Europa, lo que ha justificado que se prestara continuamente atención a su figura. Igualmente, Castro propuso un ensanche para Madrid que no llegó a realizarse en la misma forma en la que él lo había proyectado. Ambos autores, tanto para Madrid como para Barcelona, definieron espacios de vivienda obrera que finalmente no se construyeron.", en JIMÉNEZ, Marian. "La vivienda barata en España (1883-1936): un estado de la cuestión", *Memoria y civilización*, Pamplona: Universidad de Navarra, núm. 10, 2007, p. 175

[165] MERINO, Maria del Mar: *Op. Cit.*, p. 60

ción casi inexistente–,[166] en la que alertaba de "las malas condiciones en que, por regla general, se encuentran las habitaciones de una porción de infelices cuyos escasos medios o mísero jornal no alcanzaban a proporcionar más cómoda vivienda".[167] Aunque la Ley de Inquilinatos de 1842 pedía una revisión –así lo requería la Academia de Ciencias Morales en 1861–, lo que llegó fue la Ley de Expropiación Forzosa del 10 de enero de 1879; otro vuelco más hacia el lado de los propietarios en detrimento de los inquilinos.

Tras la efímera primera República, durante la Restauración borbónica de 1874, políticos como Segismundo Moret (1833-1913) y Antonio Cánovas del Castillo (1828-1897) pusieron en marcha la Comisión de Reformas Sociales (1883) que presidirá el primero. Una propuesta que contemplaba intervenciones en los sectores más pauperizados de la sociedad entre los que entraba el alojamiento del proletariado y antecesor del importante Instituto de Reformas Sociales (1903).[168] La Comisión sabía que en España había hasta cuatro familias viviendo amontonadas en cuartos de 40 ó 50 m² sin ventilación ni recursos sanitarios. Sin embargo, miembros de la Comisión eran reacios a la edificación de barrios obreros con tal de evitar esa temida segregación que descontrolara a la masa trabajadora.

El hacinamiento que sufrían los habitantes de Madrid y Barcelona en corralas y casas de vecindad llegó a provocar graves problemas de salud y elevó la tasa de mortandad. Preocupados por estos temas, personalidades como Mariano Belmás (1850-1916), arquitecto y miembro fundador de la Sociedad Española de Higiene (1881), fueron de los más activos en reclamar mejoras.[169] Era perentorio reformar la red de alcantarillado, desagües, impermeabilizar los suelos asfal-

---

[166] SAMBRICIO, Carlos. "Los orígenes de la vivienda obrera en España…" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, 2003, p. 31

[167] Citado en MONTALVO, Jaime. "El Instituto de Reformas Sociales y la vivienda social en España a principios del siglo XX: La política de Casas Baratas" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, 2003, p. 48

[168] La construcción de casas baratas acabó siendo la actividad principal del Instituto. Mediante la Junta de Fomento, lugar en el que participaban ayuntamientos y fuerzas sociales, se promocionaba la construcción de las mismas. No obstante, la crisis social que atravesó España hará que se denuncie el escaso cumplimiento de las normas, máxime, cuando se trata de valores sociales que empujan a la renuncia de los vocales obreros sumado a la detención de su representante más ilustre durante la huelga general de 1917: Largo Caballero. Tampoco ayudó nada la muerte de su presidente Gumersindo de Azcárate, pero tras ese periodo convulso en 1919 se dictaminó la nueva organización del IRS por real decreto consolidando su tarea como institución que regía la política de vivienda social. Con Federico López Valencia y Salvador Crespo al mando, la arquitectura social verá uno de sus momentos más esperanzadores como insatisfactorios lo que desembocará en la reforma de la Ley de 1911 en MONTALVO, Jaime. "El Instituto de Reformas Sociales y la vivienda social en España a principios del siglo XX: La política de Casas Baratas" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, 2003, p. 49-52; Sobre el Instituto de Reformas Sociales consultar la citada publicación *ad hoc*: ORTEGO GIL, Pedro. *Las casas baratas: la obra del Instituto de Reformas Sociales*, Madrid: Iustel, 2006; desde otro prisma también recomendamos la lectura: SÁNCHEZ MARÍN, Ángel Luis. "El Instituto de Reformas Sociales: Origen, evolución y funcionamiento", *Revista Crítica de Historia de las Relaciones Laborales y de la Política Social*, nº 8 (mayo 2014). Consulta en línea: http://www.eumed.net/rev/historia/08/reformas-sociales.html

[169] En el Congreso de Arquitectos de 1888 Belmás "urgía al Ayuntamiento la realización de un plan serio de higiene y le proponía la creación de servicios oficiales gratuitos de saneamiento dirigidos por arquitectos higienistas, dedicados a la inspección y al asesoramiento de los vecinos." en DÍEZ DE BALDEÓN, Alicia. "Higiene vs. Vivienda insalubre" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. cit.*, 2003, p. 63

tándolos y una nueva canalización de agua y gas. Mientras tanto, los hacinados tugurios corrieron paralelos a los ensanches burgueses de las ciudades y los nuevos barrios obreros en las afueras. Pese a que, como en algunos lugares de Europa, este último proceso asustaba a una burguesía temerosa de crear focos de malestar social proletario en aquellos barrios satélites, así que…

> […] propusieron integrar a la clase obrera en los bloques de viviendas destinadas a las clases medias y altas, llevándoles tanto a las buhardillas como haciéndoles ocupar las crujías posteriores. Y en aquella división horizontal *entresuelo*, *principal*, *primero* y *segundo*, se valoraron de forma distinta, se proyectaron de forma diferente, reflejando distintos criterios sobre lo que debía ser el espacio doméstico de la vivienda.[170]

Las viviendas populares urbanas mostraban así una gran variedad de tipologías en comparación con sus homólogas europeas, convirtiéndose el bloque de viviendas interclasistas en uno de los modelos más característicos y con mayor repercusión en la cultura española.[171] Francisco Méndez Álvaro (1806-1883), quien fuera alcalde de Madrid y médico higienista, fue uno de los principales valedores de la mescolanza de clases sociales en un mismo bloque porque concedía alquileres más asequibles. También se plantearon reflexiones sobre dónde era mejor construir las casas de los obreros con el supuesto que, llevarlas a las afueras y allí levantar grandes bloques, aliviaría el ahogo del casco viejo. Como era de suponer, los propietarios que merced de diversas desamortizaciones habían amasado una importante fortuna en esa zona de la ciudad no vieron con buenos ojos tales propuestas.

En ese magma surge La Constructora Benéfica, asociación de caridad fundada por Concepción Arenal el 28 de abril de 1875 en el Ayuntamiento de Madrid. Los cauces de su financiación eran variados y llegados desde muchas instituciones como la corona, la monarquía o la política. Sus estatutos la definían como una "Asociación de Caridad dedicada a proporcionar a las clases trabajadoras o desacomodadas viviendas higiénicas, cómodas y económicas e inculcar, en dichas clases hábitos de orden y de aseo".[172] Siguiendo el ejemplo de la parisina *Société des Habitations Économiques*, realizó sus obras en la ciudad o el extrarradio más cercano siendo 68 viviendas cerca

---

[170] SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, 2003, p. 25

[171] "Este bloque, del que sólo era dueño un propietario –la figura comercial de la venta de pisos sueltos se desconocía y además no existía aún ley alguna sobre propiedad horizontal–, se abría con un portal en el que estaba la portería, en el entresuelo se establecían oficinas y la vivienda del administrador de la finca, en la siguiente planta, pomposamente conocida como *principal*, solía asentarse una familia aristocrática o de la alta burguesía, en el primer, ya dividido en dos, se asentaban familias de la clase media, en el segundo – más dividido y así iba disminuyendo la categoría de los ocupantes al tiempo que aumentaba su número y densidad hasta llegar a los sotabancos bohemios y proletarios." en ARIAS, Luis: "Las *Casas Baratas* (1911-1937), primer gran ensayo de vivienda social en España" en SAMBRICIO, Carlos (ed.). *Op. Cit.*, 2009, p. 26

[172] Citado en DE SAN ANTONIO, Carlos: "La constructora benéfica" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. cit.*, 2003, p. 59

del taller de la Compañía del Ferrocarril del Mediodía su primera actuación en el barrio del Pacífico madrileño (cerca de la actual Atocha). La segunda actuación llegaría en 1883 en Cuatro Caminos con 18 viviendas unifamiliares que terminaron vacías por su lejanía con el lugar de trabajo. Los proyectos de la Constructora siguieron en el centro de Madrid –una de las zonas más insalubres–, entre 1893 y 1897, y terminaron justo antes de la segunda Ley de Casas Baratas en 1919, con un bloque de tres plantas en la parte norte de sus terrenos en Bellas Vistas. Imbuido por el catolicismo social, sus modestas acciones inmobiliarias supusieron un voluntarioso intento de mitigar un problema que las instituciones seguían mirando de soslayo.[173]

Otras organizaciones surgidas en esos años son la Constructora Mutua, dirigida por Mariano Belmás, y la Compañía Madrileña de Urbanización en manos de José Antonio Rebolledo junto con la creación en 1906 de la Sociedad Benéfica Española de Casas Higiénicas. En 1910 surgió una cooperativa formada por periodistas que sería la antesala de la Colonia de la Prensa madrileña.[174] En Barcelona, otro gremio como los artistas también se pertrechaba de hogares con su cooperativa presidida por el pintor ilerdense Baldomer Gili i Roig (1873-1926). Con tal iniciativa, los gremios de escultores, músicos, pintores y publicistas esperaban resolver el aspecto económico del problema de la vivienda al considerarse, en palabras de su presidente, en "mayor desventaja".[175]

Con su colonia se constituye la Sociedad Fomento de la Propiedad que edificará en Madrid la Ciudad Jardín Alfonso XIII en 1912, buen ejemplo del atrevimiento empresarial en torno a las casas baratas que emerge junto con la ley y que construirá principalmente en Madrid; sin embargo, su efecto en el resto de España fue irrisorio. La posterior integración del IRS en el Ministerio de Trabajo en 1920 tampoco gustará a los vocales obreros y el fin del Instituto llegará con el golpe de estado de Primo de Rivera en 1923 que conllevará su disolución y refundación en el Consejo de trabajo. Probablemente el IRS fuera uno de los entes con mayor ímpetu al que Jaime Montalvo reconoce su rigurosa e ambiciosa labor:

> […] en sus escasos años de actividad y con reducidos medios, en el tratamiento de la cuestión social de las condiciones de los materiales y económicas de la clase obrera, y de la habitación y viviendas sociales. Creo que pocas instituciones, si es que hay alguna, hi-

[173] Ibíd.

[174] Sobre esta experiencia véase el capítulo GÓMEZ, Marta. "La Colonia de la Prensa" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, 2003, pp. 112-113

[175] GILI i ROIG, Baldomer. "La Cooperativa de Artistas para la Construcción de Casas Baratas", *El constructor*, año III, núm. 15, enero de 1925, pp. 38-39

cieron tan relevante aportación a la arquitectura social española durante el reinado de Alfonso XIII.[176]

Las reformas sociales de principios de siglo tendrán como objetivos principales la higiene y la salubridad;[177] –premisas perseguidas por el régimen franquista en su primera etapa constructiva–. A principios de siglo, en España se miraba con especial interés los congresos europeos sobre la habitación obrera y la higiene. Semejante urgencia propició debates de tipo arquitectónico, social, político y económico en torno a los nuevos hogares… y de esa manera los caminos de la vivienda burguesa y la obrera tomaron sendas completamente distintas recalando en la segunda el grueso de las innovaciones.[178]

1.2. Ciudad Jardín o Ciudad lineal: Una utopía para la vivienda obrera

La ciudad jardín fue ese concepto nacido en Inglaterra de la mano de Sir Ebenezer Howard (1850-1928) en contraposición a la ciudad industrial posliberal, y en sintonía con los Fourier, Owen y el resto de los "utópicos". Su fundador desarrolló el pensamiento reformista anglosajón de su *Garden City* al norte de Londres en Letchworth (1904). Pronto la concepción de construir ciudades de manera autónoma donde todas las clases sociales se vieran integradas –con equipamientos culturales y sociales alejados del humo de las fábricas–, hizo fortuna por toda Europa.[179] Dentro de la ciudad-jardín, el *cottage* (vivienda unifamiliar rural) se imponía a la *kaserne* o *miet-kaserne* (casa colectiva de alquiler).[180] Además, el *cottage* debía ser un patrón de conductas ejempla-

[176] MONTALVO, Jaime. "El Instituto de Reformas Sociales y la vivienda social en España a principios del siglo XX: La política de Casas Baratas" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. cit.*, 2003, p. 53

[177] En 1925 el arquitecto de L'Hospitalet Ramon Puig Gairalt definía de forma llana lo que debía ser la higiene para contentar el hogar de una familia media: "La satisfacción de nuestras necesidades físicas es empresa fácil; claro que depende del punto de vista en que nos situemos, pero que dado el medio social a que necesariamente hemos de referirnos, son pocos los problemas a resolver. Una familia modesta vive feliz si higiénicamente nada le falta: una limpia cocina, un water-closet y un lavabo, un hogar, un lavadero cercano, y en todo agua abundante. Y en cuanto a lo demás, habitaciones suficientes y aireadas, mucha luz, árboles cercanos y un bello horizonte." en PUIG GAIRALT, Ramon. "Casas baratas y ciudades jardines", *El constructor*, núm. 15, año III, enero de 1925, p. 42

[178] "Y mientras que la vivienda burguesa se seguía proyectando desde obsoletos programas de necesidades con eclécticos criterios compositivos que oscilaban entre el pastiche regionalista y formales referencias al *art déco* (viviendas de 300m² en planta, con fachada neovasca cuando no montañesa), la vivienda obrera se proyectaba desde la normalización y estandarización de elementos constructivos pertenecientes a la arquitectura popular." en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. cit.*, 2003, p. 26

[179] BLASCO, José Antonio. "El modelo original de la ciudad-jardín (Garden City)". Urban Networks. Blogger. 13 de febrero de 2016. Blog. Acceso el 5 de marzo de 2018

[180] BARREIRO, Paloma. *Casas baratas: La vivienda social en Madrid 1900-1930*, Madrid: COAM, 1992, p. 59

rizantes domésticas y por ello el cuarto de estar estaba en el centro; lugar de cohesión familiar, base moral y material de la casa.[181]

De igual modo, urbanistas, políticos, médicos higienistas y sindicatos se dividieron en dos facciones: una que apoyaba la construcción *ex novo* de ciudades-jardín/lineal satélite[182] y la otra respaldando la rehabilitación del centro histórico. Centrándonos en España, la ciudad-jardín llegó de la mano de Cebrià de Montoliu (1873-1923), gran amante de la cultura anglosajona y personalidad referente en el urbanismo español del momento. Autor del libro *Las modernas ciudades* (1910) y secretario de la Sociedad Cívica La Ciudad-Jardín (1912), de sus participaciones en congresos nacieron artículos recogidos bajo el título *L'activitat internacional en matèria d'habitació* (1913).

La figura de Montoliu tuvo un mayor impacto en Barcelona mientras que Madrid contó con Arturo Soria como adalid de la nueva urbanística. La suya fue la contribución más meritoria al urbanismo del siglo XIX promulgada desde España: la Ciudad Lineal, proyecto de 1882.[183] Una propuesta que destaca la traza de una sola calle para evitar la concentración de edificaciones y poner así la ciudad en contacto con el campo. Desde las páginas de *La Ciudad Lineal*, órgano de la Compañía Madrileña de Urbanización, defendía la supremacía de ésta frente a la ciudad-jardín defendida por Hilarión González del Castillo (HGC) (1869-1941).[184] En ese momento, la mayor parte de publicaciones de urbanismo contaban con la firma de HGC,[185] quien desde las páginas de *La Ciudad Lineal*, *La construcción moderna*, *El socialista*, *Tiempos nuevos* o *Revista de obras públicas* desarrollaba sus teorías acerca del concepto de ciudades jardín.[186] Él distinguía entre dos tipos de ciudad jardín: tipo satélite a la inglesa, y tipo lineal o jardín, a la española.[187] En la misma capital se emprendió una aventura previa llamada El Madrid Moderno (1888-1897) que es considerada por la historiografía como el claro antecedente de la Ciudad Lineal en materia de vivienda.[188]

Embriagado por el espíritu progresista de la época, este urbanista pretendía recuperar los preceptos de los socialistas utópicos defendiendo un modelo de ciudad sin límites (ni físicos ni

---

[181] Barreiro hace la diferencia con España donde este modelo se relacionaba con las clases acomodadas como demuestra la Colonia Güell en Santa Coloma de Cervelló en BARREIRO, Paloma. *Op. cit.*, p. 64

[182] SAMBRICIO, Carlos. *Madrid, vivienda y urbanismo: 1900-1960*, Madrid: Akal, 2004, pp. 174-175

[183] Recomendamos la lectura del capítulo NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. "La Ciudad Lineal de Arturo Soria", *Madrid*, Madrid: Espasa-Calpe, 1979, pp. 1101-1120

[184] BARREIRO, Paloma. *Op. Cit.*, p. 80

[185] Formula a la que reduce su nombre Carlos Sambricio.

[186] En el capítulo "De la Ciudad Lineal a la Ciudad Jardín: Sobre la difusión en España de los supuestos urbanísticos a comienzos de siglo" (SAMBRICIO, Carlos. *Op. Cit.*, 2004, pp. 21-100) Sambricio relata los encontronazos en la prensa y las tendencias que recorrieron las propuestas urbanísticas ligadas a la vivienda desde finales del XIX hasta finales de los veinte del siglo XX. Siendo estas capitalizadas por los conceptos de Arturo Soria (1844-1920) e Hilarión González del Castillo (1869-1941).

[187] Ibíd., p. 26

[188] Aunque actualmente quedan pocos ejemplos de esta colonia situada en el barrio de La Guindalera; la superficie de estas casas unifamiliares rondaba los 200 m² y contaban con patios-jardines delante la fachada en PEREIRA, Alonso. "El Madrid Moderno" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, 2003, pp. 104-105

sociales, como Cerdà imaginó en su *Eixample*) en la que reinara la concordia. Una calle de 500 metros de ancho con una longitud indefinida con los sistemas de transporte situados en su centro. Aire y luz entrando por todos lados para solventar los problemas de higiene en un proyecto original con la finalidad de cubrir el trayecto de Pozuelo a Fuencarral (48 km). Con estas intenciones, la Compañía Madrileña de Urbanización creada en 1894 y Arturo Soria, emprendieron tan magna obra que terminó con 5 km de trayecto edificados y 2.246.750 m² de superficie.[189] Con Mariano Belmás de arquitecto, quien ya había proyectado anteriormente la citada colonia de El Madrid Moderno; éste pudo llevar a cabo su ideal de hogar al alcance de todas las clases sociales: casa con jardín y huerta (y más tarde en propiedad).

La voluntad de los creadores de la empresa era dotar a todas las familias, sea cual fuere su clase social, de una vivienda en propiedad. Bajo el lema "Para cada familia una casa. En cada casa una huerta y un jardín",[190] albergaban la ingenua esperanza de que tal proyecto de presente (y de futuro) pudiera solidificarse en las aceras de la Ciudad Lineal y en el plano conceptual:

> Su máxima aspiración fue conseguir la representación de todas las clases sociales en la Ciudad Lineal y que la clase más desafortunada, la obrera, pudiera tener una vivienda en propiedad. Esta última idea ya había sido planteada antes y se hallaba en el espíritu de buen número de burgueses filantrópicos con el fin de mejorar la calidad de vida del obrero y evitar, como propietario, que fuera "levantisco", en un momento en el que la clase trabajadora comenzaba a adquirir conciencia de su penosa situación.[191]

Pero del dicho al hecho hay un trecho y esa Ciudad Lineal que prometía casa, huerta y jardín para todos se desvirtuó cuando los obreros se toparon con cuantiosos problemas para afrontar el sistema de plazos marcado por la Compañía Madrileña de Urbanización. Esta contaba con unos suscriptores que le dieron liquidez de capital y se vieron recompensados debidamente con mejores terrenos evidenciándose la diferencia entre clases sociales. Un hecho que empeoró con la llegada de la clase media aquejada por la subida de alquileres en el centro y de ricos propietarios atraídos por sus mejoras higiénicas, lúdicas y culturales. El resultado fue una zona de temporada para las clases medias y altas que en muchos de los casos seguían viviendo en el centro a pesar del buen sistema de transporte dispuesto en la zona.

---

[189] DÍEZ DE BALDEÓN, Alicia. "Arturo Soria y la Ciudad Lineal" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, 2003, p. 66

[190] Este era el eslogan utilizado por la Compañía Madrileña de Urbanización para publicitar Ciudad Lineal.

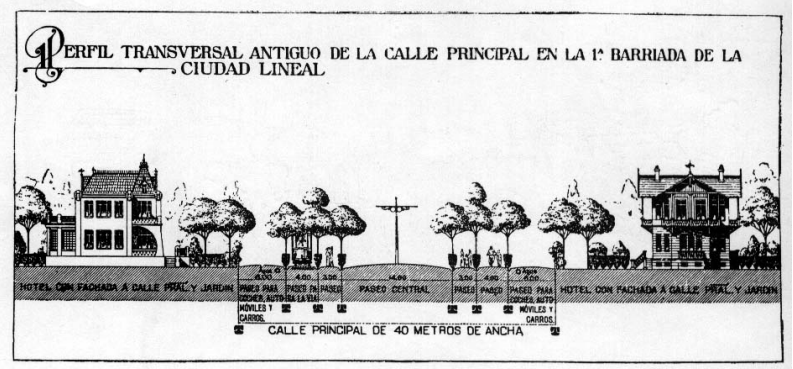
[191] DÍEZ DE BALDEÓN, Alicia. "Arturo Soria y la Ciudad Lineal" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, 2003, p. 67

Soria fue muy hábil para, pese a construir en el norte de la capital, proponer la unión de los pueblos del sur mediante el *Tranvía de Estaciones y mercados* (1871) –desestimado–, y en 1915 el ya sí realizado tranvía de circunvalación. El sur era un terreno pobre y surcado por las redes ferroviarias. Así, a finales del XIX, grandes compañías del ferrocarril adquirieron terreno árido y barato trastocando la morfología del campestre sur madrileño, algo que advirtió Arturo Soria y aprovechó consciente del negocio que allí se escondía y es que según Carlos Sambricio:

> […] frente a quienes han visto en Soria un genial visionario, creo (a riesgo de equivocarme) que el mérito de Soria radica en haber sido un intuitivo y emprendedor hombre de negocios que comprendió, antes que nadie, la posibilidad de entender el urbanismo como un gran negocio.[192]

Tanto daba si era la celebérrima Ciudad Lineal, ciudades jardín u otro tipo de urbanización. Las colonias proliferaron en todas las ciudades españolas dejando testigo de ese furor que se vivió en los primeros treinta años del siglo XX. Máxime teniendo en cuenta que eran consecuencia de una realidad mucho más cruda y que no era otra que la problemática de la vivienda obrera. Ya en enero de 1925 la revista *El constructor* dedicó un número extraordinario titulado de forma sombría "Sin hogar". En él, J. Garcés, desde los intereses de la patronal como advierte Sambricio, planteaba la siguiente solución y volvía a mentar a las fórmulas mencionadas:

> […] hay que recurrir a las aglomeraciones organizadas en ciudades-jardines que queden unidas por medios rápidos con el centro urbano. También la Ciudad Lineal, ideada por Soria, puede ser aceptada como solución del problema. El caso, a nuestro modo de entender, es crear núcleos de viviendas que se sitúen hasta 20 ó 30 kilómetros de distancia, aunque claro está que ello nos conduciría inclusive a cambiar nuestro modo de ser y vivir, al menos para cuantos destinan su vida al trabajo diario y reglamentario.[193]



Ciudad Lineal. Fuente: Urban Idade

[192] SAMBRICIO, Carlos. *Op. cit.*, 2004, p. 164
[193] GARCÉS, J.: "El por qué de este número extraordinario", *El constructor*, núm. 15, año III, enero de 1925, p. 17

En medio de este debate, cabe señalar el tipo de colonia empleado en buena parte de Catalunya durante el desarrollo industrial. En contraste con Madrid, la industrialización catalana se esparció por el territorio en zonas rurales donde el agua era fuente de energía principal. De ahí que las cuencas del Llobregat y el Ter se llenaran de colonias textiles y cementeras equipadas con viviendas y servicios para los que allí residían. A las casas, poco a poco se le fueron sumando iglesia, escuela, tiendas, café, teatro, rectoría, cine, etc.[194] Baste como muestra la Colonia Güell (1890) entre los casos más exitosos. Igualmente, el empuje de este desarrollo industrial afectó a otra red de ciudades como Sabadell, Terrassa, Mataró, Granollers, Manresa o Vilafranca. Todas ellas sufrieron notables cambios urbanísticos y demográficos entre finales del siglo XIX y el primer cuarto del XX.

Las experiencias en vivienda unifamiliar desde una perspectiva social fueron una de las constantes en Catalunya. L'Hospitalet, verbigracia, inició una de estas ciudades jardín de la mano del prohombre de la ciudad Just Oliveras (1887-1938) –"gran patricio iniciador de tan magno proyecto"–,[195] en la que desarrollaron una barriada para obreros en el corazón de la ciudad (dónde actualmente se encuentra la Rambla con el nombre del ex alcalde). Paralelamente, la Barcelona de principios de siglo, asolada por la conflictividad social, seguía bregando con su problema de la vivienda y el chabolismo que copaba numerosas zonas. Y en esos años fue cuando asimiló varios núcleos de población menestral y obrera, históricamente ajenos al centro como Gràcia, Sants, Poble Sec, Poble Nou, Sant Andreu, Collblanc, Les Corts, etc.

Todas estas iniciativas en forma de colonias contrastan con lo acontecido en Europa y Estados Unidos donde ya hacía fortuna el cemento y la construcción del llamado "piso rápido".[196] En cambio, aquí todavía se estilaba lo regional en barriadas construidas tradicionalmente y confiando en la arquitectura popular en la mayor parte de los casos. Las casas baratas se nutrieron de económica, pero ingente y cualificada mano de obra surgiendo que entre 1924 y 1929 realizaron interesantes experimentos de este tipo por toda España, aunque nunca terminaran de atajar el problema de la vivienda obrera que sufría el país.

[194] SERRA, Rosa: "Les colònies industrials a Catalunya", *Catalan Historial Review*, núm. 4, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2011, pp. 241-255
[195] PUIG GAIRALT, Ramon. "Casas baratas y ciudades jardines", *Op. Cit.*, enero de 1925, p. 43
[196] SAMBRICIO, Carlos. *Op. cit.*, 2004, p. 58

1.3. Las leyes de casas baratas (1911-1937): la primera tentativa española en vivienda social

El antes mencionado IRS se creó por Real Decreto el 23 de abril de 1903.[197] Su objetivo era erradicar problemáticas sociales como la suscitada por la escasez y mal estado de las viviendas. El gobierno era consciente de la cantidad de enfermedades que, como la tuberculosis, se propagaban en los cascos urbanos producto del hacinamiento de familias en penosas condiciones. Desde publicaciones como *La construcción moderna* su director, el ingeniero Eduardo Gallego Ramos –introductor y uno de los máximos difusores del hormigón armado en España–, reclamaba luz, aire y agua para los ocupantes de las nuevas viviendas.[198] A finales del siglo XIX, en una España en medio de murallas a medio derruir y con grandes extensiones de suelo urbano ensanchándose aparecía el primer atisbo de lo que posteriormente sería la intervencionista política de vivienda española: el Proyecto para la Reforma, Saneamiento, Ensanche y Mejora de las Poblaciones (1894), convertida en ley al año siguiente.[199]

Años más tarde, en ese caldo de cultivo y con la burguesía reformista mirando con esperanza el invento para calmar el descontento obrero, miembros del IRS discutieron el 6 de abril de 1908 el proyecto de ley sobre Casas Baratas elaborado previamente por Adolfo Posada en 1907 para edificar casas económicas.[200] Su labor, iniciada en la primavera de 1904, culmina de esta manera el 27 de abril de 1908 cuando el IRS presenta el primer proyecto sobre casas baratas que cristalizará en la primera ley, con los pertinentes retoques del Parlamento, el 13 de junio de 1911.

Por primera vez el gobierno español trataba un asunto de especial gravedad que azotaba a las clases populares.[201] Ante el avance del movimiento obrero de cariz anarquista y con la semana trágica de Barcelona todavía fresca en el recuerdo, el trienio liberal de José Canalejas (1910-1912) tuvo a bien impulsar esta ley con el fin de aquietar la conflictividad social. Estamos ante la primera tentativa seria del Estado para intervenir en vivienda, algo en lo que Europa llevaba un buen trecho recorrido. Sin ir más lejos, el término "casas baratas", se adoptará de la fórmula francesa *habi-*

---

[197] La tarea pergeñada por el IRS será copiosa en su vertiente legislativa ligada a proyectos de gran envergadura: MONTALVO, Jaime. "El Instituto de Reformas Sociales y la vivienda social en España a principios del siglo XX: La política de Casas Baratas" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. cit.*, 2003, p. 50

[198] BARREIRO, Paloma. *Casas baratas: La vivienda social en Madrid 1900-1930*, Madrid: COAM, 1992, p. 50

[199] ORTEGO GIL, Pedro. *Op. cit.*, p. 33

[200] Ese mismo año, la Sociedad Central de Arquitectos ya había presentado al Ayuntamiento un informe sobre la construcción de casas baratas e higiénicas: SAMBRICIO, Carlos. "Los orígenes de la vivienda obrera en España: Higienismo, reformismo y normalización de lo vernáculo" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. cit.*, 2003, p. 39

[201] Aunque la primera ley de casas baratas sea la primera tentativa con hechuras, el primer texto legislativo concienciado con la vivienda desde la política española fue la *Preparación de las bases para un proyecto de Ley de Casas para obreros* llevada a cabo por el mismo IRS, comisión del cual fue aprobada por R.D. 5 de diciembre de 1883. Cuarenta años atrás había sido la *Ley de inquilinatos* del 9 de abril de 1842 la que, respondiendo a la carestía que asoló a España tras la Primera Guerra Carlista (1833-1840), liberalizó el mercado permitiendo a los dueños de casas arrendarlas libremente según su conveniencia con el arrendatario. En ORTEGO GIL, Pedro. *Op. cit.*, p. 22

tations à bon marché y responde a ese mirar de reojo las aportaciones francesas, alemanas e inglesas relacionadas con el problema de la vivienda.[202] De hecho, este hito ha sido comparado por la historiografía con otras iniciativas del entorno europeo; por ejemplo, para Luis Arias:

> Su importancia es equiparable del todo a la de *Labouring Classes Lodging-Houses Act* (1855) en Gran Bretaña, también a la creación de la *Societé française de habitations à bon marché* (1889) o a la *Loi de Habitations à bon marché* (1894) francesas, a la ley italiana de 1903 o a las belgas de 1889 y siguientes años.[203]

Asimismo, la terminología "casa barata" se seguirá usando a lo largo del siglo XX y la veremos empleada por los dirigentes franquistas, pero en puridad son solo aquellas surgidas de las tres leyes con el mismo nombre. Su elección en detrimento de "casa obrera", preferido por reformistas como Alfonso Posada cercanos a los postulados europeos, atiende al hecho que en ella se integraba también a la clase media baja y no sólo a los obreros.[204] Sin embargo, aquella primera ley de Casas Baratas de 1911, aprobada por el gobierno de Canalejas y nacida en un contexto de pacificación social, fracasó; y sus resultados fueron inferiores a lo esperado.

Dirigida principalmente a "asalariados, jornaleros del campo, pequeños labradores, empleados, dependientes, etc."[205] En su título decía "Ley 12 junio dictando disposiciones dirigidas a lograr que el proletariado pueda habitar casas higiénicas en condiciones de economía".[206] Y el artículo segundo de la Ley definía lo que se entiende por "casa barata" de la siguiente manera y su primera circunstancia:

> Art. 2.º Se entenderán que son casas baratas á los efectos de esta Ley y de cuantas persigan fines análogos, las construidas ó que se intenten construir por los particulares ó colectividades para alojamiento exclusivo de cuantos perciben emolumentos modestos como remuneración de trabajo, habida cuenta, además, de las circunstancias siguientes:[207]
>
> 1.ª Las viviendas podrán consistir en casas aisladas, en poblado ó en el campo, casas de vecinos ó en barriadas para alojamiento de familias, ó bien en casas para recibir á personas solas, con habitaciones independientes, sin que en ningún caso puedan subarrendarse ni destinarse á establecimientos de bebidas alcohólicas.[208]

---

[202] ARIAS, Luis. "Las Casas Baratas (1911-1937), primer gran ensayo de vivienda social en España" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op.cit.*, 2009, p. 25

[203] Ibíd., p. 28; Sobre las legislaciones europeas en materia de vivienda durante el periodo y su influencia en España véase el epígrafe: ORTEGO GIL, Pedro. "Algunas legislaciones europeas" *Op. cit.*, pp. 77-100

[204] BARREIRO, Paloma. *Casas baratas: La vivienda social en Madrid 1900-1930*, Madrid: COAM, 1992, p. 48

[205] Ibíd., p. 89

[206] Citado en AZPIRI ALBÍSTEGUI, Ana. "De la ley de casas baratas de 1911 a la de 1921" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. cit.*, 2003, p. 54

[207] "Ley", *Gaceta de Madrid*, núm. 164, 13 de junio de 1911 p. 755

[208] Ibíd.

Construcción de casas y saneamiento de las mismas será el leitmotiv de la primera ley que trazó un nada desdeñable punto de partida en aquello que gestionarán fundamentalmente las Juntas de Casas Baratas y los Ayuntamientos.[209] El encargado de dar la calificación de "casa barata" era el Ministerio de la Gobernación atendiéndose a un informe pergeñado por las Juntas Locales. Éstas estaban compuestas en su mayoría por gentes de las clases dominantes, característica que fue alejando la vivienda del proletariado desde su exordio.[210] Quienes las solicitaban, acorde con el reglamento de 1912, debían tener unos ingresos anuales superiores a 3.000 ptas. y no podían subarrendarlas bajo ningún concepto. Desafortunadamente, sus beneficiarios fueron escasos por culpa del exceso de burocracia y la poca intervención de los ayuntamientos en la municipalización de los terrenos. Aparte de los socios de las cooperativas, los beneficiarios de casas baratas podían ser también obreros que habitaban los barrios que las empresas construían cerca de su fábrica.

De casas baratas existían de dos tipos: la familiar y la colectiva, siendo la segunda el típico bloque de vecinos en vertical. La primera en cambio atendía a la típica imagen de chalé de las afueras, modelo que aplicaron en mayoría las cooperativas que perseguían construirlas para luego entregarlas a sus socios.[211] Las colonias construidas durante el periodo y amparadas por esta ley fueron: La Prensa, Fomento de la Propiedad, Ciudad Jardín Alfonso XIII, Socialista, Unión Eléctrica Madrileña y dos intervenciones en Guindalera y Bellas Vistas, todas ellas en Madrid.[212]

Diez años más se tardó en reformular la ley siendo aprobada en diciembre de 1921 y su reglamento en julio de 1922; los grandes beneficiados de esta enmienda de la segunda Ley fueron aquellas sociedades ya adscritas a la anterior. Tampoco se contentó a cooperativas, constructores y obreros.[213] En el intervalo de esa década, las cooperativas obreras de viviendas y los ayuntamientos

---

[209] "Bajo la autoridad del Ministerio de la Gobernación y con autonomía respecto a los ayuntamientos, aunque tuvieran la correspondiente representación municipal, estas Juntas eran unos entes mixtos entre lo privado y lo público. Estaban compuestas por un arquitecto, un médico, un concejal, dos representantes de las sociedades obreras, dos de los cincuenta mayores contribuyentes y dos vocales nombrados por el gobernador de la provincia. De los nueve miembros, seis eran compuestos por el gobernador. Con una composición como ésta, es lógico que medidas radicales, como el derribo de inmuebles insalubres o la expropiación de suelo privado sin construir para edificar sobre él casas baratas, nunca llegaran a adoptarse." en AZPIRI ALBÍSTEGUI, Ana. "De la ley de casas baratas de 1911 a la de 1921" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. cit.*, 2003, pp. 54-55

[210] Paloma Barreiro afirma que, a pesar de iniciar la legislación acerca de viviendas en el país, las casas baratas; "En realidad, estaban enfocadas a solucionar los problemas de la clase media, funcionaral, y, en último caso, de los obreros cualificados y con trabajo estable, ya que defienden el régimen de propiedad en las viviendas que conlleva unos ingresos determinados y dan seguridad en el empleo, condiciones que no reunía la mayoría de la clase obrera en España." en BARREIRO, Paloma. *Casas baratas: La vivienda social en Madrid 1900-1930*, Madrid: COAM, 1992, p. 91

[211] AZPIRI ALBÍSTEGUI, Ana. "De la ley de casas baratas de 1911 a la de 1921" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. cit.*, 2003, p. 57

[212] DE SAN ANTONIO, Carlos. "Las colonias de casas baratas" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. cit.*, 2003, pp. 69-71

[213] "Podrán construir el Estado, los ayuntamientos, las corporaciones oficiales y las personas particulares, para lo cual las administraciones públicas pueden expropiar terrenos e, incluso realizar empréstitos. El reglamento reconoce la copropiedad de las casas colectivas que hasta ese momento eran en alquiler, reafirmando la intención del Estado de

no fueron capaces de abastecer toda la demanda; además, el estallido de la Gran Guerra (1914-1918) encareció los materiales de la construcción y paró la actividad que se venía desarrollando en materia de viviendas aunque el conflicto bélico favoreciera la actividad industrial y para colmo, atrajera más movimientos migratorios del campo a la ciudad.[214]

Anteriormente a la segunda ley de Casas Baratas, el Congreso sobre la Habitación de Londres en 1920 había repercutido de manera notable en la política de viviendas de la España del momento. Justo en un instante en el que, con una Europa en ruinas, el debate sobre la casa tomó una relevancia inusitada, España acude desde su relativa bonanza económica con especial interés al debate de las competencias. Como indica Sambricio, en los albores de la segunda ley de Casas Baratas los arquitectos habían tomado definitivamente el relevo de higienistas y reformadores sociales. Por ello, nombres como López Salaberry y Amós Salvador por el lado madrileño; Giralt Casadesús y Nicolás Rubió i Tudurí por el catalán y Ramón Belausteguigoitia y Ricardo Bastida en representación vasca, acudieron a Londres con el ánimo de dilucidar si levantar viviendas obreras correspondía al Estado, los propios municipios o al ámbito de la iniciativa privada. A raíz de ese instante premisas como la simplificación de la arquitectura tomaron la iniciativa sumado al uso hormigón por encima del cemento. La construcción en serie que aplaudirían las revistas de la patronal permitió que "de este modo, las viviendas económicas proyectadas a partir de 1923 se concibieron desde los supuestos tayloristas que reclamaban la economía del gesto".[215] Las colonias de casas baratas colocaron a la arquitectura concebida para la vivienda obrera en la modernidad de su tiempo enarbolando la bandera del racionalismo mientras aquella destinada a la burguesía seguía vagando por estilos caducos cercanos al *pastiche*.[216]

Uno de sus principales rasgos fue su creciente capacidad financiera (de 500.000 ptas. se pasó a un presupuesto de 100 millones de ptas.) y la importancia ganada por la vivienda en propiedad en detrimento del régimen de alquiler.[217] Decisiones como colocar el límite de ingresos en las 4.000 pesetas anuales (ampliado a 1.000 ptas. en relación a 1911) alejaba las habitaciones de los obreros y fomentaba, de manera embrionaria, algo que explotará las próximas décadas como la prevalencia de la propiedad por encima del inquilinato.[218] Asimismo, durante la Conferencia Na-

---

que los obreros adquiriesen la propiedad de sus viviendas." en DE SAN ANTONIO, Carlos. "Las colonias de casas baratas" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. cit.*, 2003, p. 70

[214] SAMBRICIO, Carlos. "Los orígenes de la vivienda obrera en España: Higienismo, reformismo y normalización de lo vernáculo" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. cit.*, 2003, p. 39

[215] Ibíd., pp. 42-43

[216] SAMBRICIO, Carlos. "La normalización de lo vernáculo" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. cit.*, 2003, p. 74

[217] AZPIRI ALBÍSTEGUI, Ana. "De la ley de casas baratas de 1911 a la de 1921" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. cit.*, 2003, p. 55

[218] "Art. 44. En el caso de sucesión intestada, y cuando no hubiere cónyuge viudo ni ninguna de las personas á que se refiere, el artículo anterior y concurrieran varios coherederos, la propiedad de la casa se adjudicará, en primer término, al que ofreciese pagar en metálico á los demás las partes que les correspondan. Si no hubiera acuerdo entre los

cional de la Edificación celebrada en Madrid del 28 al 4 de junio de 1923, los participantes se hacían eco de la poca incidencia real de la reforma a pesar de su incremento presupuestario no impulsaba las construcción necesaria de viviendas.[219]

Las cooperativas –autoras en Madrid de las colonias: Militar, Los Carteros, El Jardín de la Rosa, El Hogar Ferroviario y Ciudad Jardín del Norte–, propulsaron como ningún otro organismo la política de casas baratas y sus principales favorecidos fueron miembros de la clase media, algo que solo se empeoró con la tercera ley de casas baratas.

Entre medias había salido el Estatuto Municipal (1923) promulgado por Primo de Rivera.[220] La llegada al poder del dictador tras el golpe de estado impregnó cierto optimismo en torno a constructores, inversores e incluso a las cooperativas de obreros que veían en él el empuje definitivo para la vivienda que hacía falta construir. La mayoría de hogares y colonias construidas al norte de Madrid en los veinte se ampararon en el Estatuto. Herramienta que logró, en el ínterin entre una ley y otra, agilizar los tiempos de tramitación de expropiación de terrenos en el extrarradio e instrumentalizar la financiación.[221]

El 13 de septiembre de 1923 vencía la dictadura de Primo de Rivera con el apoyo económico de las familias oligarcas Güell, Comillas y Fernán Núñez; y los fondos de la banca y la burguesía catalana y vasca. En abril de 1924 el partido Unión Patriótica se erigió como el del Gobierno contando entre sus teóricos con José Maria Pemán y Eduard Aunós. El ilerdense Aunós se haría cargo del Ministerio de Trabajo desde donde debía carear el preocupante paro obrero de los años veinte y utilizó el corporativismo para aplacar la ira siendo el Estado quien mediaría entre patronos y obreros.[222] Es en ese magma donde aparece la tercera ley de Casas Baratas aprobada el 10 de octubre de 1924 y mantenedora del reglamento de 1921. Entre las principales críticas estaba el arbitrio con el que se concedía el título de casa barata y el poco beneficio que daba a las cooperativas obreras.[223] Asimismo, apostó deliberadamente por la propiedad (tanto de vivienda

---

interesados respecto del precio, se hará la tasación por la Junta de fomento y mejora de las habitaciones baratas. Si varios de los coherederos hicieren el ofrecimiento, será preferido el que fuere obrero, jornalero del campo, pequeño labrador ó empleado de sueldo modesto, según lo dispuesto en la ley, En igualdad de circunstancias, decidirá la suerte, verificándose el sorteo ante el Juez de primera instancia correspondiente." en "Ley", *Gaceta de Madrid*, núm. 164, 13 de junio de 1911, p. 755

[219] Sesiones celebradas tras la solicitud del ministro de trabajo, comercio e industria Joaquín Chapaprieta, al IRS para buscar soluciones a la crisis de la construcción y la vivienda. Véase el capítulo AZPIRI, Ana. "La Conferencia Nacional de Edificación, 1923" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. cit.*, 2003, pp. 75-77

[220] Acerca de la política de vivienda y urbanismo de Primo de Rivera véase el artículo: SAMBRICIO, Carlos: "La política urbana de Primo de Rivera. Del Plan Regional a la política de Casas Baratas", *Op. Cit.*, septiembre 1985, pp. 33-54

[221] Sobre el Estatuto Municipal véase el capítulo: AZPIRI, Ana. "La vivienda y el Estatuto Municipal, 1924 y 1925" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, 2003, pp. 78-80

[222] BARREIRO, Paloma. *Op. Cit.*, p. 167

[223] DE SAN ANTONIO, Carlos. "Las colonias de casas baratas" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. cit.*, 2003, p. 70

como de la tierra) como uno de los pilares de su régimen económico-social, algo que el Estado defendería en una línea de pensamiento social-católico promulgando *el ideal de la casa familiar*.[224]

La vivienda unifamiliar frente a la colectiva. Ahí estuvo el debate que centraría las páginas de los periódicos de los años veinte en España tal y como la ciudad-jardín versus la ciudad lineal ocupara los de la década anterior. La propiedad de viviendas que se promulgaba –agrupada en gremios de trabajadores–, era mal vista por los socialistas no solo por la imposibilidad de alcanzarla muchas veces, sino también por el sibilino control que ejercía al atar más al obrero al empresario ya que como afirmaba el político socialista Antoni Fabra i Ribas (1879-1958): "la pequeña propiedad es, pues, negativa para el desenvolvimiento normal de la evolución y progreso y no representa una vida de bienestar para sus poseedores".[225] Otros detractores vertieron su descontento a lo largo del lustro. Desde las páginas de *La construcción moderna*, Eduardo Gallego tildaba la ley de…

> […] –ya copiosa por las muchas adiciones hechas a la […] de 1911 y al reglamento para su aplicación–, se observará la tendencia, desde luego plausible, a favorecer, en primer término, a las Sociedades cooperativas organizadas para la construcción de casas baratas propiedad de sus socios.[226]

Por su parte, el arquitecto Enrique Colás Hontan en las páginas del liberal *El sol*, afirmaba acerca de la atención de los poderes fácticos al problema de la vivienda que "nos podríamos quejar de los resultados obtenidos con la prosa legislativa creada al efecto".[227] En Barcelona, el arquitecto modernista Josep Domènech i Mansana (1885-1973) criticaba la falta de quórum entre los sucesivos gobiernos puesto que "de poco servirá que un ministro adopte determinado criterio con respecto al asunto, si el que venga a sucederle lo abandona o rectifica de modo esencial", y es que bajo su punto de vista la crisis de la habitación requería "una perseverancia grande acompañada de una voluntad inflexible".[228] Y agregaba que la responsabilidad no solo debía recaer en los gobiernos sino también en los municipios quienes, uniendo esfuerzos en un plan y perseverando, po-

---

[224] "El ideal de la casa familiar", *La ciudad Lineal*, 10 de julio de 1925

[225] FABRA RIBAS, Antoni: "El socialismo y la pequeña propiedad", *El socialista*, 17 de agosto de 1928 citado en BARREIRO, Paloma. *Op. cit.*, p. 170; En la página siguiente Barreiro recuerda unas palabras de Manuel Chaves en *El sol* dónde se aprecia esta comunidad/comunión que los socialistas criticaban: "[…] lo factible es construir una cooperativa en la que estarían todos los compañeros de la oficina, desde el director hasta el último compañero" en CHAVES NOGALES, Manuel. "Humoristas españoles. ¿Por qué no se hace usted una casa barata?", *El sol*, 24 de agosto de 1926

[226] GALLEGO, Eduardo. "La construcción de casas baratas y el apoyo del Estado", *La construcción moderna*, año XVIII, núm. 24, 30 de diciembre de 1920, p. 277; cinco años más tarde el mismo Gallego seguirá dedicando apelativos tales como "literatura oficial" a la ley de casas baratas considerándola un fracaso con "kilométricos reglamentos" en GALLEGO, Eduardo. "El Estado y los Municipios ante el problema nacional de las Casas Baratas", *El constructor*, año III, núm. 15, enero de 1925, pp. 23-25

[227] COLÁS HONTAN, Enrique. "Las casas baratas", *El Sol*, año V, núm. 1095, 11 de febrero de 1921, p. 12

[228] DOMÈNECH MANSANA, Josep. "El problema de la vivienda", *El constructor*, año III, núm. 15, enero de 1925, p. 20

drían solucionar tan magna crisis. Similar razonamiento proponía Eduardo Gallego quien directamente exigía a los ayuntamientos que colaboraran debido a que se trataba de un problema que les afectaba directamente y, salvo el consistorio bilbaíno, no tenía noticias de otros arrimando el hombro.[229] Resulta bastante evidente que estas casas baratas y sus leyes no paliaron el ya manido problema de la vivienda y el arquitecto modernista Bonaventura Conill decía de ellas que "ya no es posible nada más barato, que esas barracas construidas a millares en los alrededores de Barcelona y que no nos atrevemos a llamar casas, por una especie de pudor puramente estético".[230]

Entre las opiniones encontradas ante estas leyes, Paloma Barreiro aclara en su estudio sobre las casas baratas que la postura de los socialistas no era contraria a la propiedad, de hecho, la apoyaron hasta la Guerra Civil, sino reacia al corte "corporativo o gremial" que tenían éstas en favor de las cooperativas obreras. Aunós defendía desde el Ministerio las cooperativas corporativas frente a las obreras que apoyaban los socialistas. Para resumir y en palabras de Carlos de San Antonio:

> Las leyes de Casas Baratas favorecieron a una clase media escasa de recursos y a los obreros cualificados con trabajo estable que disponían de salarios fijos y podían acceder a la propiedad de sus viviendas, algo impensable para la mayoría de los obreros españoles. Su fracaso viene de no apostar por una política de alquileres asequibles, única alternativa real para aquellos trabajadores.[231]

Entre tanto remiendo, el gobierno terminará por completar una tripleta de ordenanzas al servicio de los más acomodados: la Ley de Casas Económicas aprobada del 25 de julio de 1925, el decreto-ley sobre construcción de casas para funcionarios del Estado (1927), y, para terminar, el Patronato de Casas Militares de 1928. La primera de ellas, la ley de Casas Económicas, estaba pensada para una clase media (profesiones liberales y obreros con puestos de responsabilidad) con mayor poder adquisitivo mientras que las dos últimas encajan en el modelo de viviendas protegidas que adoptará el franquismo en la posguerra. La del Patronato de Casas Militares en el que curiosamente sus usuarios estaban regidos por el régimen de alquiler debido a la movilidad que el cargo supone.[232] Centrada únicamente en Madrid en su inicio, la construcción de 1.770 viviendas para generales, coroneles, tenientes, capitanes… es una muestra fehaciente del deliberado apoyo al estamento castrense en España que luego tendrá su reproducción a principios de los cuarenta en las políticas de vivienda del primer franquismo.

---

[229] GALLEGO, Eduardo: "El Estado y los Municipios ante el problema nacional de las Casas Baratas", *Op. cit.*, p. 24
[230] CONILL, Bonaventura: "Un absurdo y una utopía", *El constructor*, núm. 15, año III, enero de 1925, p. 19
[231] DE SAN ANTONIO, Carlos: "Las colonias de casas baratas" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. cit.*, 2003, p. 70
[232] "Se codificaron tres clases de viviendas: A, B y C, estableciéndose alquileres reducidos que se fijaron en 150 ptas./mes para el tipo A, 125 para el tipo B y 55 para el tipo C." en BARREIRO, Paloma. *Op. cit.*, p. 289

1.4. Entre la modernidad y la ley Salmón: La vivienda durante los años treinta en España

En 1930, el paro y la miseria seguían corroyendo las grandes urbes españolas debido al eco del crack estadounidense y la bajada de la actividad constructiva. Ese año fue de auténtica depresión para la economía estatal con una gran regresión que tuvo un fuerte impacto en la construcción. Al descubierto quedaban las flaquezas y los arribismos de algunas cooperativas y en ciudades como Madrid el desempleo obrero afectaba a unos 30.000 trabajadores frente a los 40.000 de Barcelona. En aras de solucionar por enésima vez los problemas de la habitación para el proletariado, del cual se decía desde las páginas de *El hogar propio* que eran "de los más difíciles que tiene por resolver Madrid";[233] el Estado y los Ayuntamientos tomaron cartas en el asunto con la construcción de una nueva modalidad de casas: las "ultrabaratas". Algo más pequeñas y baratas que las "económicas" (diseñadas para la clase media)[234] y a las que muchas ciudades se ampararon:

> Construyeron directamente Casas Baratas –y Ultrabaratas– los Ayuntamientos de Madrid, Barcelona, Zaragoza, Valencia…, pero también otras poblaciones menores como Azcoitia (99 viviendas), Burgos (236), Gijón, León, Mieres, etc. Además, se crearon los "Patronatos de la Habitación" en Barcelona y Sevilla vinculados a solucionar los problemas de alojamiento y el lacerante chabolismo de estas dos ciudades que chocaban con la imagen de modernidad exigidas por la Exposición Universal y la Exposición Iberoamericana.[235]

Las autoridades madrileñas pergeñaron un régimen de concesiones por el que podía adquirirse una vivienda por capitalización o por arrendamiento y en su incansable labor por intentar paliar la situación con este proyecto municipal de casas ultrabaratas surgió la colonia Cerro Bermejo con 2.616 viviendas.[236] Exceptuando esta experiencia, en el resto de España el problema de fondo seguía siendo el mismo que venía arrastrándose desde 1911: la llamada casa barata era de-

[233] "El problema de la vivienda y el Ayuntamiento de Madrid", *El hogar propio*, núm. 23, septiembre de 1930, p. 4
[234] Ley en la que se ampara la construcción de las lujosas colonias Parque Residencia y El Viso, lugar donde años más tarde Fernán-Gómez rodaría su genial secuencia del accidente en *La vida por delante* (1957).
[235] ARIAS, Luis. "Las Casas Baratas (1911-1937), primer gran ensayo de vivienda social en España" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. cit.*, 2009, p. 32
[236] BARREIRO, Paloma. *Op. Cit.*, p. 324

masiado cara en relación con los ingresos de los económicamente débiles y, para más inri, en verano de 1929 se dejó en suspensión la tramitación de las mismas por falta de fondos.[237]

Con la llegada de la Segunda República la vivienda obrera fue relegada a un segundo plano. Legislar para ella ya no era prioritario y todos sus esfuerzos se centraron en corregir los excesos de la ley de 1924 y retocar la de Casas Económicas. Para Luis Arias, los dirigentes republicanos se limitaron "a proseguir la inercia marcada por la Dictadura" e incluso burocratizaron todavía más el sistema de permisos y licencias. La grave crisis económica a la que se vio expuesta la República, junto con el recelo que producía en las élites de poder que le retiraron su apoyo pecuniario, la sumió en una crisis en la que Largo Caballero dejó a las cooperativas sin los 300 millones que les había prometido.[238]

En 1931, justo cuando se acababa de pasar de una monarquía dictatorial a la República democrática, y envuelta la sociedad de la época en una crisis que llevó a muchos obreros al "paro forzoso", la República apostó por secundar a la propiedad privada, mismo trato recibido en el periodo monárquico y dictatorial. Decisión que agravó la conflictividad social ligada a los abusivos alquileres. Las huelgas generales fueron una constante por todo el territorio debido al abismo creciente entre clases y la hambruna que acuciaba a los estratos humildes de la sociedad.[239]

Es en ese entorno donde brota la disputa más sonada ligada a la vivienda durante la república: la huelga de alquileres de Barcelona. En los convulsos años de la República, los barrios obreros eran un hervidero revolucionario donde convivían anarquistas, cenetistas y ugetistas en lo que José Luis Oyón llama los "arrabales de la revolución".[240] Confinados al trabajo manual y con una gran diferenciación social entre ricos y pobres, la proletarización de los residentes en las zonas más masificadas de Ciutat Vella y los recién llegados inmigrantes vivía una situación de exclusión que la subida de alquileres hizo estallar.

> La condición de la vivienda apenas mejoró durante los años de entreguerras. Al iniciarse la década de los treinta, el impacto del alquiler medio sobre el salario era exactamente igual al ya muy elevado de quince años antes. El obrero barcelonés debía dedicar al alquiler medio proporciones altísimas de su ingreso salarial: un 19-22% del sueldo mensual en el caso de los obreros cualificados, un 27-30% en el caso de los no cualificados y un inal-

[237] ARIAS, Luis. "Las Casas Baratas…" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, 2009, p. 33
[238] Ibíd.
[239] AISA, Manel. La huelga de alquileres y el Comité de Defensa Económica. *Barcelona, abril-diciembre de 1931. Sindicato de la Construcción de CNT,* Barcelona: El Lokal, 2014, p. 96
[240] OYÓN, José Luis. *La quiebra de la ciudad popular. Espacio urbano, inmigración y anarquismo en la Barcelona de entreguerras, 1914-1936*, Barcelona: Serbal, 2008, p. 495

> canzable 34-38% en el de las mujeres obreras. La dura huelga de alquileres del verano de 1931 no fue sino la consecuencia de esa grave crisis.[241]

La huelga de alquileres surgió del seno de los obreros del "paro forzoso", aquellos que llegaron en tiempos de bonanza económica para trabajar en la construcción y ahora se veían sin recursos. Con ella se pretendía liberar a las familias pobres de tan ominosa carga económica y fue el Comité de Defensa Económica, nacido en una asamblea del Sindicato Único de la Construcción de la CNT del día 12 de abril de 1931, el que empujó oficialmente esta protesta.[242] Manel Aisa, quien ha dedicado una monografía al conflicto desde su visión vinculada a la izquierda anarcosindicalista catalana, cuenta los avatares de esta protesta que duró entre abril y diciembre de del 31. Reprimida fuertemente por las fuerzas republicanas,[243] la huelga se gestó en el barrio de la Barceloneta y pronto se extendió por toda la ciudad y su área metropolitana; fue una sucesión de abusos de los propietarios,[244] reivindicaciones, desahucios, cargas de la Guardia de Asalto e incluso encarcelamientos. Semejante hecho histórico es la punta del iceberg de una sucesión de huelgas acaecidas en ciudades como Madrid, Zaragoza, Bilbao, Sevilla, Cartagena o Cádiz, donde la hambruna era insostenible y veían como el nuevo régimen republicano no era capaz de poner freno a los anteriores abusos de la propiedad en el régimen monárquico y dictatorial. Y es que como afirmará Oriol Bohigas sobre la deslavazada política de vivienda en la España republicana:

> No puede hablarse de una política de vivienda muy coherente durante la República. En 1931, se mantenía vigente la ley de Casas Baratas, promulgada en 1921 y reformada durante la Dictadura en 1924 que había mantenido una cierta eficacia. La ley, no obstante, entró en un cierto descrédito oficial por corresponder a una imagen del antiguo régimen [...] El único acto eficaz en la construcción de viviendas fue la ley promulgada por el Ministro de Trabajo, J. Salmón, en 1935, como un intento de solución al problema del creciente paro obrero. [...] funcionó muy bien y durante un año la construcción aumentó de una manera considerable, hasta el extremo de que se convirtió en la imagen de un cierto

[241] OYÓN, José Luis: "Conclusión. Arrabales de la revolución: la quiebra de la ciudad obrera y popular", *Op. Cit.*, p. 498

[242] AISA, Manel. La huelga de alquileres y el Comité de Defensa Económica. *Barcelona, abril-diciembre de 1931. Sindicato de la Construcción de CNT,* Barcelona: El Lokal, 2014, p. 55

[243] Los principales actores de la represión fueron el gobernador Oriol Anguera de Sojo y Juan Pich y Pon, presidente de la Cámara de la Propiedad.

[244] La comisión organizadora de la huelga situaba en 50 pesetas/mes el alquiler medio en un barrio obrero. 60 pesetas/mes en la Barceloneta, 66 pesetas/mes en el Poble Sec y de 33,50 a 46,50 pesetas en las Casas Baratas y unas 30 pesetas por una barraca de 9m² sin luz ni agua y con techo de latón en Santa Coloma de Gramanet. En RIDER, Nick. "Anarquisme i lluita popular: la vaga de lloguers de 1931", *Avenç*, núm 89, 1986 en AISA, Manel. Op. cit, 2014, p. 55

> éxito de los derechistas del Bienio Negro, contra el que incluso tuvieron que actuar, por estrategia política, los hombres del Frente Popular.[245]

Como menciona el texto citado, solo la llamada "Ley Salmón", aprobada en julio de 1935, apareció como la iniciativa republicana por excelencia. Llamada así en referencia a Federico Salmón (1900-1936), el joven ministro de trabajo por aquél entonces, la ley tenía por objetivo matar dos pájaros de un tiro: por un lado, favorecer la construcción de viviendas de alquiler asequibles para la clase media y, de paso, paliar el paro en el sector de la construcción (siendo este el objetivo principal).

> Contrario a los grandes proyectos de Estado, el espíritu de la *Ley Salmón* no difería tanto de lo que, en 1924, había sido el Estatuto Municipal: si en 1924 se concedía plena autonomía a los ayuntamientos para desarrollar planes de urbanismo que debían favorecer a los propietarios del suelo, en 1935 –y desde la intención de dar una imagen de modernidad arquitectónica– la intención fue incentivar la construcción de bloques de viviendas en alquiler para la clase media. Frente a las viviendas ultrabaratas para las clases menos favorecidas construidas por las corporaciones municipales lejos del casco urbano, la *Ley Salmón* buscó actuar en el ensanche, sustituyendo los edificios especulativos construidos en la década anterior por otros que dieran imagen de la por todos reclamada *modernidad arquitectónica*.[246]

Al socaire de rentas inferiores a las 250 pesetas apareció un relativo *boom* de pisos de alquiler en Barcelona y Madrid que fue fundamentalmente por y para las clases medias. Y también en términos arquitectónicos surgió un particular estilo también llamado "salmón". Arias ve en él un toque de "racionalismo devaluado y desvaído" que "se convirtió en el santo y seña de la estética arquitectónica republicana";[247] tampoco Sambricio y Muñoz le conceden mucho interés ya que "se limitó a posibilitar en fachada gestos de imprecisa modernidad (de un racionalismo formal, gratuito y sin contenido)".[248]

Nada que ver con el GATCPAC (*Grup d'Artistes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània*).[249] De vida muy corta (1930-1937), fue constituido por los arquitec-

---

[245] BOHIGAS, Oriol. Op. cit., 1973, p. 122

[246] MUÑOZ, Raquel; SAMBRICIO, Carlos. "Viviendas de Alquiler para la clase media. La *Ley Salmón* de 1935 y el Madrid de la Segunda República", *Ilustración de Madrid*, núm. 9, 2008, pp. 31-32

[247] ARIAS, Luis. "Las Casas Baratas…" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, 2009, p. 35

[248] MUÑOZ, Raquel; SAMBRICIO, Carlos. "Viviendas de Alquiler para la clase media…", *Op. cit.*, p. 32

[249] Sobre el grupo véase BOHIGAS, Oriol: "El G.AT.C.P.A.C.", *Barcelona entre el pla Cerdà i el barraquisme,* Barcelona: Edicions 62, 1963, pp. 35-48 y BOHIGAS, Oriol: "El G.A.T.C.P.A.C.", *Barcelona entre el pla Cerdà i el barraquisme,* Barcelona: Edicions 62, 1963, pp. 35-48 y los capítulos "El GATEPAC" (pp. 45-54) y "El racionalismo ortodoxo" (pp. 55-74) en *Arquitectura española de la Segunda República,* Barcelona: Tusquets, 1970

tos Josep Lluís Sert y Sixt Illescas a los que pronto se les unió Germà Rodríguez Arias, Ricardo de Churruca, Francesc Fàbregas i Vehil y Josep Torres Clavé. De su efímera experiencia ligada al racionalismo y al contexto político republicano del momento, surgió una obra emblemática de vivienda: La Casa Bloc (Sert, Clavé y Subirana, 1932-1936). Encargo del *Patronat de l'Habitació de Barcelona* –organismo dependiente de la Generalitat– en el barrio de Sant Andreu; este proyecto de casas económicas terminado en 1936 supone para la historiografía un hito que Oriol Bohigas define como:

> […] el primer conjunto residencial construido en España absolutamente adscrito a la nueva ideología y el nuevo lenguaje racionalista. Fue también el esfuerzo más válido en el enfoque político del problema de la vivienda. Desgraciadamente, fue como tantas cosas, otro esfuerzo baldío o, por lo menos, sin la debida continuidad"[250]



Proyecto de la Casa Bloc en la portada de *AC*, nº 11 (1933)

Jalón que irónicamente fue arrebatado por los nacionales a su entrada a Barcelona en el 1939 y habitado por la policía militar. Los militares que allí se instalaron acabaron con la forma de "S" del conjunto al añadir el conocido como "bloque fantasma" –derribado en 2008–, cerrando la isla abierta y cercenando los conceptos racionalistas, así como la adscripción comunista del edificio.

El propio José Antonio Coderch de Sentmenat (1913-1984), representante de la arquitectura moderna en la España de posguerra confiesa su obsesión por los logros del GATCPAC cuan-

[250] BOHIGAS, Oriol: *Arquitectura española de la Segunda República,* Barcelona: Tusquets, 1970, p. 58

do, nada más ganar la guerra con el bando nacional, lo primero que hizo al entrar en Barcelona fue lo siguiente:

> También, por un extraño instinto, fui al local del GATC-PAC. Yo era teniente. Hice la guerra con los nacionales. Me presenté de uniforme y me llevé las revistas que había editado el grupo y que seguían allí. Estudiarlas me dio algo así como una conciencia ordenada, razonada, de lo que nebulosamente había pensado yo…[251]

Su carrera profesional se consolidará a partir de los cincuenta en una mezcla de la tradición popular mediterránea con los modernos modelos racionalistas, algo que se puede atribuir a su extenso conocimiento de la revista *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*. Asimismo, otros logros en materia habitacional racionalista fueron el edificio de Via Augusta 61 (Germà Rodríguez Arias, 1931) o el bloque esquinero de Diagonal 419 (Ricardo de Churruca, 1936). Incluso el grupo llegó a realizar un plan al alimón con Le Corbusier y Pierre Jeanneret llamado *Pla Macià* que, de realizarse, hubiera significado otro ejercicio racionalista *avant la lettre* para la Catalunya del momento.[252]

En cuanto a Madrid, la capital contaba con la heterogénea arquitectura de la llamada "Generación del 25" de los Fernando García Mercadal, Casto Fernández-Shaw o Luis Gutiérrez Soto. Si bien conviene subrayar que el debate arquitectónico de las dos grandes ciudades españolas no es más que una posición periférica dependiente de la gran discusión sobre vivienda y ciudad que tenía lugar entre los arquitectos alemanes y Le Corbusier.[253] Entendido por algunos como una moda pasajera, España llegó con años de retraso al racionalismo y la voz de sus arquitectos nunca llegó a oírse en los foros internacionales.

En resumen, la República fue un periodo irregular en torno a la vivienda durante el cual se repitieron errores del pasado y en la que el proletariado sufrió el yugo de la miseria que convivió con momentos de gran modernidad arquitectónica. Élites económicas, casas baratas y ultrabaratas, viviendas en alquiler para las clases medias, chabolismo y realquilados coexistieron en un tiempo en el que el progreso social querido por el régimen republicano se vio cortado en seco por

---

[251] PORCEL, Baltasar. "José Antonio Coderch o la moral creadora". *Destino,* 1967, p. 26 citado en ACILU, Aitor; LABARTA, Carlos: "M. Michaelis: la fotografía como testimonio", *Rita* nº13, mayo 2020, pp. 102-109

[252] Acerca del *Pla Macià* pueden consultarse las siguientes publicaciones: ROCA, Francesc. *El Pla Macià*, Barcelona: La Magrana, 1977 y MORENO, Eduard (ed.). *La Generalitat de Catalunya. III, Política urbanística: el pla Macià, l'ordenació del territori, municipalització de les finques urbanes, el G.A.T.C.P.A.C.*, Barcelona: Undarius, 1977; o los artículos: TARRAGÓ CID, Salvador. "El *Plà Macià* o *la nova Barcelona*: 1931- 1938", *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, núm. 90, 1972, pp. 24-36 y ROCA, Francesc. "El Pla Macià", *Novatecnia*, núm. 2, marzo-abril 1977, pp. 57-68

[253] Para Sambricio comparar la realidad catalana con la madrileña "[…] es absurdo: las dos son dependientes de otras culturas, y reflejan las tensiones existentes en un debate de dimensiones superiores, por lo que, en este sentido, lo único que podríamos hacer analizando las ideas formuladas en cada una de las dos capitales es acceder al debate central a través de una puerta de servicio." en SAMBRICIO, Carlos. "El ocio de las masas: Una propuesta de Luis Gutiérrez Soto ante la arquitectura del GATCPAC", *Op. cit.*, 2004, p. 287

la sublevación de julio de 1936. Durante la contienda, en el bando republicano no hubo ningún atisbo de legislación en materia de vivienda salvo algunas medidas de urgencia como la rebaja de alquileres (un 50%) y la ocupación e incautación de las viviendas propiedad de los simpatizantes del bando de los sublevados.[254] En el nacional, el Patronato de Casas Baratas se disolvió por un decreto del 13 de octubre de 1938, siendo sustituido por la Junta Administrativa Nacional de Casas Baratas y Económicas; órgano que operó durante solo seis meses y principalmente sobre el papel. Al final, se trataba de una tentativa de la futura legislación franquista de "Viviendas protegidas",[255] de marcado intervencionismo y clara inspiración mussoliniana que marcará la política de vivienda durante la posguerra.

[254] TATJER, Mercè. "La vivienda obrera en España de los siglos XIX y XX: de la promoción privada a la promoción pública", *Scripta Nova*, Universitat de Barcelona, Vol. IX, núm. 194 (23), 1 de agosto de 2005
[255] ARIAS, Luis. "Las Casas Baratas…" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. cit.*, 2009, p. 35

Capítulo 2. La vivienda en la década de la reconstrucción nacional (1939-1949)

Este Madrid es hoy de yugo y flechas,
es sonriente, alegre y juvenil.
Este Madrid es hoy brazos en alto,
y signos de facheza, cual nuevo abril.
Este Madrid es hoy de la Falange,
siempre garboso y lleno de cuplés.
A este Madrid que cree en la Paloma
hoy que ya es libre así le cantaré.

¡Ya hemos pasao!, decimos los facciosos.
¡Ya hemos pasao!, gritamos los rebeldes.
¡Ya hemos pasao!, y estamos en el Prado,
mirando frente a frente a la señá Cibeles.
¡Ya hemos pasao!

Chotis *Ya hemos pasao* (Celia Gámez, 1939)

Al término de la guerra civil los problemas de habitación larvados en las décadas anteriores a los que se enfrentaban los responsables de Falange eran ahora ya devastadores. Agravado por la contienda bélica, las soluciones para dotar de vivienda a los españoles en un país arruinado social y económicamente, se presentaban improbables. Lo peor del caso residía en el gran número de viviendas destruidas por los bombardeos y los muertos producidos entre los escombros de sus propios hogares. La búsqueda de otras opciones tan peregrinas como el chabolismo se consolidó a lo largo de la década posbélica; los núcleos de autoconstrucción basados en ocupar un solar y levantar una casa o la densificación de los hogares con realquilados fueron problemas que se institucionalizaron en aquellos años.[256]

En la España de la autarquía, aparte de haberse quedado sin techo miles de personas producto de la guerra, otros tantos se desplazaban forzosamente a grandes núcleos urbanos con la

[256] TATJER, Mercè: "Polítiques d'habitatge social durant el franquisme", en VILANOVA, Josep M.; CASALS, Vicenç (eds.): *Habitatge i societat a la Catalunya del segle XXI*, Catalunya: UPC/Institut Hàbitat Turisme Territori, 2013, p. 17

esperanza de divisar un porvenir laboral y económico, tal como la familia de *Surcos* (J.A. Nieves Conde, 1951). Aunque si nos fijamos en los atenazados cuarenta (política y arquitectónicamente), su crecimiento es menor comparado con lo visto en décadas posteriores.[257] Durante este decenio las ciudades no crecerán especialmente y la mayoría de aquellos que subsistían de la agricultura seguirán ligados al labriego. Y es que en aquel contexto el desarrollo industrial y económico de los sectores inmobiliarios y financieros era mínimo y quedaba en manos de pequeños constructores ya que no explotará del todo hasta los sesenta.

Cabe señalar, además, que la lucha fratricida librada en España acabó con la victoria de los afines a quienes fueron derrotados pocos años más tarde en el conflicto europeo. El fracaso fascista en la Gran Guerra condenó a España al abandono a su suerte, rechazado por su entorno más cercano del cual solo saldrá en la coyuntura de la guerra Fría a mediados de los cincuenta.[258] Como es de suponer, ese aislamiento también zahirió a la arquitectura española del momento, al quedar desgajada de las corrientes europeas y norteamericanas; negando la modernidad que acontecía a su alrededor y plegada a un regionalismo simple, con escasos medios y recursos, que afectará a la vivienda del periodo como veremos. Sin olvidar la muerte o exilio de muchos miembros destacados de la vanguardia arquitectónica, caso del GATCPAC.

Por más que quisiera, el Estado contaba con pocos recursos para abordar una construcción de viviendas que subsanara la demanda real. Y tampoco es que la opción autárquica y nacionalista diera impulso a la economía sino más bien todo lo contrario, siendo un periodo de gran recesión que agravó los efectos producidos por los desastres de la guerra.[259] Por otro lado, el deliberado viraje del régimen hacia el mundo rural entrañó no solo un ideal arcádico, sino un imponderable político que Carlos Sambricio ha resumido de la siguiente manera:

> El hecho de encontrarse el país no sólo con una industria de transformación destruida, sino también con una población obrera cualificada casi inexistente –muerta, encarcelada o en el exilio– hace que, ante la falta de una infraestructura sobre la cual desarrollar las ideas de una nueva economía industrial, las clases triunfadoras tengan que replantearse una vuelta a la agricultura como solución a corto plazo.[260]

---

[257] El crecimiento que para Solà-Morales traerá "Polígonos, suburbialización, concentración de la gestión, función del capital inmobiliario, etc." en SOLÀ-MORALES, Ignasi: "La arquitectura de la vivienda en los años de la autarquía", *Arquitectura*, año 18, núm. 199, marzo/abril 1976, p. 29

[258] ROJO DE CASTRO, Luis. "La vivienda en Madrid durante la posguerra. De 1939 a 1949" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, 2003, p. 228

[259] LÓPEZ, Jesús. "Vivienda social y Falange: ideario y construcciones en la década de los 40", *Scripta Nova*, Universitat de Barcelona, Vol. VII, núm. 146 (024), 1 de agosto de 2003

[260] SAMBRICIO, Carlos. *Op. cit.*, 2004, p. 294

Favorecer la arcadia rural, reconstruyéndola, colonizándola, fomentando sus valores de familia y hogar pasaba por ser una de las consignas prioritarias del régimen bajo el lema de *Ni un hogar sin lumbre, ni un español sin pan*.[261] Hasta ese momento la aristocracia había sido el motor tradicional del desarrollo económico y no iba a cambiar ahora, siendo la agricultura el soporte económico del Estado. Existió empero, una clara voluntad paternalista que se tradujo en la creación de unidades administrativas dedicadas exclusivamente a la construcción de viviendas con técnicos afines al régimen al frente de la colosal empresa de la llamada Reconstrucción Nacional que *ABC* glosaba exageradamente:

> Y en corto lapso de tiempo se restañan las cicatrices de la guerra, y se reconstruyen, o se levantan, por Regiones Devastadas, nuevos pueblos, y el arquitecto va cambiando las perspectivas, con las viviendas y los edificios modernos, con su técnica avanzadísima, pero con la raíz en lo vernáculo y tradicional. […] La piedra, el cemento, el hierro y el ladrillo se emplean en la reconstrucción de nuestro país, pero de nada valdrían los materiales -que son cosa inerte- si al levantar los pueblos y rehacer lo derrumbado, no mantuviéramos incólume este espíritu vigoroso, de resolución y de energía de que ha dotado a España el Movimiento nacional.[262]

Si el nuevo Estado nacional-católico quería vertebrarse tenía que empezar por la célula familiar. Corrompido por la barbarie roja, a tenor del discurso oficial, urgía recuperar las bases ideológicas católicas, apostólicas y romanas de la nueva España. Para llevarlo a cabo se necesitaba un hogar firme donde el núcleo familiar pudiera cohabitar como piedra angular. Y si atendemos a los discursos del momento, advertiremos esa preocupación por garantir una casa donde cimentar física e ideológicamente los valores del régimen:

> […] hemos procurado hacer de todas ellas hogares dignos y acogedores, teniendo en cuenta que la casa es templo de Dios, en el que se consuma el santo sacramento del matrimonio, y que cuanto más acogedora, saludable y digna sea la vivienda, más fácil será en la familia la felicidad y más firme la base sobre la cual se cimente su virtud.[263]

La casa, aparte de ser una necesidad imperiosa tras el estrago de la guerra, tenía a su vez un cometido ideológico al ser "el centro de expansión del espíritu, el marco en el que se encuadra

---

[261] Para este respecto véase el artículo: CALZADA PÉREZ, Manuel. "La racionalización del medio rural en la España del siglo XX: de la vivienda como máquina de producción a la colonización integral del territorio" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, 2009, pp. 97-119

[262] ROMANO, Julio: "Madrid resurge", *ABC*, 31 de marzo de 1946, p. 17

[263] GARCÍA DE LA RASILLA, Luis. "Viviendas de renta reducida en Carabanchel Bajo (Madrid)", *Reconstrucción*, núm. 24, junio-julio 1942, p. 362

la familia".[264] Este objetivo del nuevo Estado Nacional Sindicalista escondía además un gran pragmatismo para paliar posibles protestas; dándole un techo a la clase trabajadora se atemperaba su reivindicación a la par que se la regeneraba moralmente.[265]

La faceta habitacional siempre ocupó un lugar prioritario entre los quebraderos de los técnicos del Nuevo Estado, como se hizo notar al llamado tercer año de la victoria cuando, en octubre de 1941, tuvo lugar en Zaragoza el Congreso de Técnicos de la Reconstrucción Nacional. Tras dos años de labor creían oportuno cambiar impresiones de orden práctico y mejorar así en un futuro sus desafíos para con la reconstrucción del país. Entre las temáticas abordadas estuvo la vivienda (sobre todo la rural en su inicio) y los problemas que se generaron a su alrededor a expensas de la guerra. En *Reconstrucción* recordaban con qué premura habían actuado los vencedores:

> Otro problema, quizá el más importante, es el problema de la vivienda, y en especial el de la vivienda rural. […] había que, rápidamente, empezar a construir para resolver el pavoroso problema común a todos los pueblos devastados, la falta de vivienda, y se han construido y se están construyendo en todos ellos viviendas para jornaleros y para labradores más o menos modestos, a la par que se reconstruyen aquellos inmuebles que no están afectados por planes de Urbanización y cuyos daños son relativamente pequeños.[266]

Con este extracto vemos la perentoriedad de su puesta a punto, más aún si tenemos en cuenta el papel productor de la vivienda rural, de la que se esperaba fuera "una parte integrante de nuestra economía agrícola, ya que el campesino, al levantar su casa, la construye, no solamente pensando en un hogar, sino más bien en un instrumento de trabajo".[267] Las casas rurales casaban a la perfección con los postulados falangistas ya que jugaban un papel decisivo en la regeneración moral y por ende ayudaban a construir orgullo patrio ya que esta "Revolución nacionalsindicalista reivindica ante todo la grandeza de la Patria juntamente con la dignidad del que nace y se hace en ella".[268] Además, a diferencia del ámbito agrícola, el entorno urbano era visto con recelo por las autoridades por ser zona de preeminencia roja y escondrijo de la solidaridad obrera. Esa distinta vara de medir era evidente en publicaciones afines al régimen como *Reconstrucción*, donde la idea siempre idílica de la vivienda rural contrapuesta a la urbana era una constante; como prueba la

---

[264] Arenga realizada por el falangista Raimundo Fernández Cuesta en el congreso de arquitectos de Burgos en 1938 citada en DIÉGUEZ PATAO, S.: *Un nuevo orden urbano: el Gran Madrid (1939-1951)*, Madrid: Ministerio de Administraciones Públicas y Ayuntamiento de Madrid, 1991, pp. 5-6

[265] LASSO DE LA VEGA ZAMORA, Miguel. "El Instituto Nacional de la Vivienda de Federico Mayo y José Fonseca", en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, 2009, p. 44

[266] "Congreso de Técnicos de la Reconstrucción Nacional", *Reconstrucción,* núm. 16, octubre 1941, p. 11

[267] DE CÁRDENAS, Gonzalo. "Arquitectura popular española: la casa", *Reconstrucción*, núm. 8, enero 1941, p. 29

[268] "Viviendas para braceros y labradores", *¡Arriba!*, núm. 529, 10 de diciembre de 1940, p. 8

comparación entre las cuevas andaluzas[269] enfrentadas al nocivo barrio chino barcelonés en sus páginas.[270]

Pero ese fuerte agrarismo que menguó el crecimiento industrial encajaba poco con el sector de la construcción que debía levantar aquellas nuevas casas. En vista de esto, la Dirección General de Regiones Devastadas (DGRD) y el Instituto Nacional de Colonización (INC) trazaron un conjunto de pueblos que pretendían evitar la partida de sus habitantes a la ciudad, mitigar el paro y proveer de alimentos a las ciudades vecinas. Como en los poblados alemanes y las urbanizaciones del Agro Pontino Romano, esta operación asentaba las bases de la economía autárquica a la vez que ratificaba el gran apoyo del campesinado a los fascistas sublevados.[271] En el trazado de estos hogares se recuperaron modelos racionalistas propios de la República, pero principalmente influenciados por las ciudades agrícolas italianas, sin obviar el toque pintoresco de las obras de Pedro Muguruza, primer director de la Dirección General de Arquitectura.[272]

De no haber chocado con otros sectores de Régimen, resulta interesante contrastar las ideas en vivienda esgrimidas por Falange durante los cuarenta. En su afán por desplegar su proyecto nacionalsindicalista, el ideal falangista sobre estas aldeas y barrios pretendía eliminar la lucha de clases y encumbrar a la familia. Según el informe de los Servicios Técnicos de FET y de las JONS de 1939 declaraban: "queremos hacer barrios para gentes que estén unidas por un fin común, y dentro de cada uno de estos barrios estará comprendida toda la jerarquía desde la máxima hasta la mínima" y este hogar que venía a redimir a la sociedad "ha de regirse por los siguientes fundamentos: separación en habitaciones del matrimonio y de los hijos por sexos; dotar a la vivienda de una pieza que *simbolice la idea del hogar*; y mínimos higiénicos".[273] Pronto la arquitectura, y más en concreto la de viviendas, fue tomada como un vehículo de propaganda populista ya que interpelaba a la población en una de las preocupaciones que atizaba su bienestar más básico. Y, por otra parte, este ideal falangista de eliminar la lucha interclasista se desvaneció ante el avance del ala conservadora del Régimen; más cómoda con la segregación de los barrios obreros dando lugar a todo lo contrario: un modelo tendente a la criba para clasificar y ordenar socialmente que Luis Rojo de Castro explica así:

---

[269] DE CÁRDENAS, Gonzalo. "Arquitectura popular española: las cuevas", *Reconstrucción*, núm. 9, febrero 1941, pp. 30-36

[270] AYXELÁ, José María. "Arquitectura popular española: La vivienda modesta en Cataluña", *Reconstrucción*, núm. 38, diciembre 1943, pp. 421-426

[271] SAMBRICIO, Carlos. "¡QUE COMAN REPUBLICA! Introducción a un estudio sobre la Reconstrucción en la España de la Postguerra", *Cuadernos de Arquitectura y urbanismo*, núm. 121, 1977, pp. 21-34

[272] *Ibídem*, p. 25

[273] Servicios Técnicos de FET y de las JONS (1939), pp. 7-11 citado en LÓPEZ, Jesús. "Vivienda social y Falange: ideario y construcciones en la década de los 40", *Art. Cit.*, 1 de agosto de 2003

> El Estado, a través de sus organismos oficiales y patronatos, aplica un curioso esquema de diferenciación social y económica a través de los diversos planes de construcción de viviendas. Así, se proponen viviendas para "clases bajas", viviendas para "clases medias", suburbios de clases, vivienda para militares, viviendas para funcionarios, etc. Convertido a un tiempo en padre protector y en constructor filántropo, los planes de viviendas y sus múltiples variantes permiten ordenar físicamente no únicamente el tejido urbano, sino también el tejido social.[274]

Simultáneamente, la política de vivienda arranca en la autarquía con un fuerte intervencionismo, pero irá virando hacia la privatización por su incapacidad de solventar tanta demanda. Al principio, los entes franquistas se caracterizan por la ideología del paternalismo social heredada de la anterior dictadura primorriverista. De ahí que la autarquía abordara el problema de la vivienda como gozne entre las iniciativas precedentes y el despegue económico posterior.[275]

Según los números de *Reconstrucción*, en 1942 las viviendas en vistas de construcción ascendían a un total de 1.599 destacando entre los proyectos de los barrios extremos de Madrid y los bloques del frente marítimo de Valencia.[276] La ciudad del Turia, algunos núcleos urbanos del País Vasco y la capital fueron las localidades más atendidas recién terminada la guerra.[277] Y es que en los cuarenta la reconstrucción centró sus fuerzas en los núcleos dañados y las restauraciones de pueblos. Llegados a este punto, apreciamos como aparte del prioritario ámbito rural; zonas concretas del norte de España, las cercanías de Madrid o los pueblos levantinos y andaluces fueron atendidos sin un porqué definido. Demostrándose así una política de vivienda arbitraria sustentada por el remordimiento o el agradecimiento al apoyo recibido por ciertas zonas.

---

[274] ROJO DE CASTRO, Luis. "La vivienda en Madrid durante la posguerra. De 1939 a 1949", en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, 2003, p. 234

[275] "Como modelo de política de la vivienda constituye, sin duda, el extremo de un proceso: el del intervencionismo estatal; su disolución, su mixtificación para algunos puristas, sería no una abdicación sino una correcta y funcional cesión del campo de nuevas formas de actuación, cuando la globalidad del proceso no sólo lo permite sino que lo exige." en SOLÀ-MORALES, Ignasi: "La arquitectura de la vivienda en los años de la autarquía", *Op. Cit.*, p. 22

[276] Después de Madrid, Valencia fue la segunda gran ciudad que recibió la intervención y ayuda de la DGRD en la España de la posguerra. Las siguientes noticias dan cuenta de ello: "Noticiario: Bloque de viviendas en el barrio marítimo del Grao, Valencia", *Reconstrucción*, núm. 32, abril 1943, pp. 151-158; TORALLAS, Eduardo; FORNIER, Julián Francisco; PONS, José Ramón: "Segundo bloque de viviendas de renta reducida en los poblados marítimos del Grao (Valencia)", *Reconstrucción*, núm. 45, agosto-septiembre 1944, pp. 255-260; CODES, Rafael; ROMANÍ, Manuel: "Proyecto de viviendas en el paseo del Mar (Valencia)", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 46, año IV, octubre 1945, pp. 366-370

[277] En los primeros años del régimen encontramos gran número de proyectos reconstructivos con especial interés en las viviendas que reemplazarán las bombardeadas en Euskadi: ciudades como Eibar, Guernica o Durango tendrán el favor de la DGRD. Un rastreo de la hemerografía del período lo evidencia: "Plan de ordenación de la provincia de Guipúzcoa", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 16-17, año II, abril-mayo 1943, p. 182; APRAIZ, Miguel. "Las obras de reconstrucción de Eibar", *Reconstrucción*, núm. 42, abril 1944, pp. 159-166. Asimismo, sobre la intervención de la dictadura en la reconstrucción de las llamadas vascongadas en la época consultar: MUÑOZ FERNÁNDEZ, Fco. Javier: "Reconstrucción y vivienda. La arquitectura de los años de postguerra en el País Vasco 1937-1950", San Sebastián: Ondare, núm. 25, 2006, pp. 33-76

En el contexto urbano, entre 1939 y 1949, la mayoría de los proyectos de viviendas quedaron irrealizados a pesar de la instauración de la Protección a la Vivienda de Renta Reducida en 1939 y la Ley de Viviendas Bonificables de 1944. Asimismo, los principales beneficiados de estas leyes fueron las clases medias y altas quienes alquilaban hogares con contratos controlados y situados en lugares cercanos a los núcleos urbanos; en algunos casos para hacer un contrato de arrendamiento se pedía un aval de buena conducta durante la contienda civil.[278] El alquiler era la forma mayoritaria de tenencia dentro de las ciudades, pero después del decreto ley de 1944 empezó a periclitar hasta pasar a un segundo plano en los años sesenta. A diferencia de lo ocurrido en Europa después de la II Guerra Mundial donde la política de vivienda se basó en fomentar el alquiler social, España colocó en 1944 el germen de su característica financiación pública de la promoción privada de viviendas para su posterior venta.[279]

En el ecuador de la década surge la iniciativa más destacada del periodo autárquico: el Plan Nacional de la Vivienda. Planificado para el decenio 1944-1954, el I Plan fue redactado por José Fonseca y tenía como objetivo realizar 1.400.000 viviendas.[280] Desde su inicio, el gobierno era consciente de la incapacidad para acaparar toda la producción de viviendas que constreñía a un 25%, dejando el restante 75% en manos del sector privado. Decisión condicionada por los avatares históricos.

> La falta de materiales de construcción (así como el alto precio de los mismos), la difícil situación crediticia y la desidia de las administraciones provinciales ante el problema que suponía construir viviendas protegidas hicieron que fuera el propio Estado quien buscara el fomento de la acción del sector privado en la construcción de viviendas de alquiler.[281]

El franquismo entendió que apoyando al sector de la construcción se relanzaría la economía y por ello cambió las "viviendas protegidas", hasta el momento poco apetecibles para las constructoras, por las "Bonificables". Con la nueva designación y, como no, una legislación plagada de ventajas fiscales se pretendía llamar la atención de las inmobiliarias, pero terminó siendo peor el remedio que la enfermedad.[282] Además, en términos estadísticos, lo construido en materia de

---

[278] TATJER, Mercè. "Polítiques d'habitatge social durant el franquisme", en VILANOVA, Josep M. ; CASALS, Vicenç (eds.) : *Op. Cit.*, pp. 16-17

[279] BERTRAN, Ramón. "De aquellos barros, estos lodos. La política de vivienda en la España franquista y postfranquista", *Acciones e Investigaciones Sociales*, núm. 16, diciembre 2002, p. 38

[280] "360.000 de éstas para suplir el déficit existente, otras 400.000 para reposición y 640.000 para resolver así el incremente demográfico" en SAMBRICIO, Carlos. "El Plan Nacional de la Vivienda de 1944", en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, 2003, p. 281

[281] Ibíd., p. 282

[282] "La ley de vivienda bonificada de 1944 se concibió con objeto tanto de paliar el paro (al incentivar la industria de la construcción) como de dar solución a la falta de viviendas para la clase media" en SAMBRICIO, Carlos. *Op. cit.*, 2004, p. 345

viviendas durante la autarquía es "simbólico" y con poca enjundia como describe Ignasi Solà-Morales:

> Ni la iniciativa privada, cuyo papel sólo al final del período se empieza a reconocer como básico, es decir, cuando la construcción de viviendas comienza a tener un volumen notable, ni la iniciativa pública apremiada por cuestiones más urgentes se lanzan a una política de vivienda de un cierto peso. Baste como ejemplo señalar lo que se realiza hasta 1953 por los organismos estatales –es decir en catorce años– es menos que lo que cinco años más tarde (1958) se construye en un sólo año.[283]

Entre 1944 y 1948 algunas de las iniciativas privadas más destacadas en vivienda y que modificaron rincones de la capital fueron la del *Banco Urquijo* con sus empleados y el Barrio del "Niño Jesús" de *Urbis*. Ejemplo de operaciones que contrastan con la voluntad primigenia de la dictadura que a principios de la década relacionaba la especulación con épocas pretéritas, de las cuáles Blas Pérez se jactaba de haber erradicado:

> Para nuestro Estado, para el nuevo Estado, en materia de construcción de pisos dedicados a gentes modestas, hay una directriz política, a saber: la construcción de estas viviendas ha dejado de ser lucro de negociantes; la construcción de estas viviendas es sencillamente un proceso obligado de protección del Estado.[284]

En conclusión, la década de los cuarenta se encontró con un alarmante problema de la vivienda de alcance nacional y agravado por la contienda bélica ante el que recién inaugurado régimen de Franco trató de dar respuesta mediante el ideario falangista. Marcado por un contexto de autarquía y crisis económica, donde la mayoría de sus habitantes vivía en régimen de alquiler, las fuerzas gubernamentales se invirtieron en acabar con los focos de miseria. La creación de diferentes organismos públicos dedicados a la reconstrucción y recolonización del territorio, junto a los dedicados exclusivamente a levantar hogares, trató de remediarlo con el Plan Nacional y levantando escasos nuevos núcleos que bien poco solucionaron la magnitud del fenómeno. Toda buena voluntad fracasó por los limitantes de la propia dictadura y el aislamiento del sector privado que, además, dio preferencia a las clases medias porque la vivienda social no era todavía un negocio rentable.285 De todos modos, fue en la posguerra y a lo largo de los cuarenta cuando nacieron los

[283] SOLÀ-MORALES, Ignasi: "La arquitectura de la vivienda en los años de la autarquía", *Arquitectura*, año 18, núm. 199, marzo/abril 1976, p. 29

[284] "Noticiario: Bloque de viviendas en el barrio marítimo del Grao, Valencia", *Reconstrucción*, núm. 32, abril 1943, p. 156

[285] SAMBRICIO, Carlos. "La vivienda en Madrid, de 1939 al Plan de la Vivienda Social, en 1959", en SAMBRICIO, Carlos: *La vivienda en Madrid en la década de los cincuenta: El Plan de Urgencia Social*, Madrid: Electa, 1999, p. 26

organismos encargados de la construcción de vivienda social que ostentarán un peso crucial y sostenido a lo largo de todo el franquismo.

2.1. La Obra Sindical del Hogar

La Secretaría General del Movimiento fue quien fundó la Obra Nacional del Hogar, denominada antes Obra Nacional Sindicalista del Hogar y finalmente Obra Sindical del Hogar (OSH). Ante el carácter administrativo y político del Instituto Nacional de la Vivienda (INV), la OSH dependía directamente de Falange Española y su objetivo era promocionar y construir casas acogidas al programa de Viviendas Protegidas de Renta Reducida. Creada en abril de 1939, su jefe nacional solía coincidir con el director general del INV y por ello su primer dirigente fue Federico Mayo.

Disponía de dos secciones: Normas e Informes. La primera diseñaba instrucciones técnicas para redactar las normas de los proyectos de la OSH – siguiendo el dictamen del INV –, y la segunda tenía como fin hacer cumplir dichas normas en las construcciones. Tenía oficinas técnicas de carácter estatal y provincial repartidas por todo el territorio; en ellas trabajaron en algunos proyectos arquitectos como Aburto, Feduchi, Coderch o Asís Cabrero.[286] Este último tuvo un papel decisivo al desempeñar el cargo de primer arquitecto jefe del Departamento Técnico de la OSH a partir de 1943, en sustitución de Germán Álvarez de Sotomayor.[287] En común tuvieron todos los que trabajaron al servicio de la Obra su obediencia a las Ordenanzas de Viviendas Protegidas del INV. Particularidad que estandarizó casi todos los bloques de viviendas repartidos por España en sus volúmenes, materiales, ubicaciones o instalaciones,[288] siendo generalmente una mezcla de agrupaciones de casas unifamiliares no muy altas con pequeños jardines. Eso sí, la obtención de estas viviendas no era algo tan al alcance de todos como pudiere parecer y conllevaba una serie de peripecias burocráticas:

[286] "[…] cuando la OSH afronta la construcción de viviendas para funcionarios se organiza (según me contara Francisco de Asís Cabrero) un doble grupo de trabajo: uno encargado de elaborar y definir las normas, equipo que recibió el nombre de *Técnico* y otro, a cuyo cargo quedó la definición y elaboración de los proyectos, y que se denominó grupo de *Informes.* En aquellos momentos trabajaban en la OSH arquitectos como Núñez Mera, Argote, Echeverría, Aburto, Cabrero, Feduchi o Coderch, siendo Federico Mayo el responsable de todos ellos" en SAMBRICIO, Carlos. *Op. cit.*, 2004, p. 340

[287] LASSO DE LA VEGA ZAMORA, Miguel. "La Obra Sindical del Hogar y su actuación" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, 2003, pp. 249-250

[288] BERGERA, Iñaki. "Obra Sindical del Hogar: tres décadas de vivienda social" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, 2009, p. 124

> Para obtener una vivienda se debía solicitar al delegado sindical local o a la Sección Femenina, quienes remitían la solicitud al jefe provincial, quien a su vez elevaba la propuesta al jefe nacional. Luego había que esperar a que el Estado dispusiera de fondos, algo poco frecuente en la década de los 40. El productor aportaba en el momento de apuntarse el 10% del valor de la vivienda, el 90% restante lo anticipaba el INV y lo devolvía el ya dueño de la vivienda en mensualidades durante 40 años.[289]

A lo largo de su primera etapa (1939-1954), la gran mayoría de sus proyectos no pasarán del papel debido al raquítico estado de la construcción. Y a pesar de eso la OSH concentró el 38% de la realización de viviendas de protección estatal durante el citado periodo.[290] Su producción durante el decenio autárquico apenas ascendió a 2.000 unidades habitacionales (3.261 si añadimos hasta 1954) con catorce grupos edificados solo en Madrid, pero entre ellos su obra más destacada serán los bloques de la Colonia Virgen del Pilar (iniciados en 1941): un total de 1.220 viviendas protegidas realizadas en distintas etapas entre 1939 y 1954 de las que destaca la obra de Francisco Asís Cabrero por su recuperación del lenguaje racionalista.[291] Más exigua fue la participación de la OSH en Barcelona ciudad donde solo dejó 536 viviendas entre los barrios de La Mercè (Pedralbes) y la Urbanización Meridiana.[292]

---

[289] LÓPEZ, Jesús. "Vivienda social y Falange: ideario y construcciones en la década de los 40", *Art. Cit.*, 1 de agosto de 2003; según el proceso de petición de vivienda explicado en RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, José Luis. *Historia de Falange Española de las JONS*, Madrid: Alianza, 2000, pp. 410-411

[290] Ibíd., p. 123

[291] En relación a este proyecto específico consúltese: GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, Javier. "Asís Cabrero y las viviendas en la Colonia Virgen del Pilar" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, 2003, pp. 298-299

[292] El proyecto de la Meridiana (1945) construye 406 viviendas por los 130 hogares de La Mercè (1948). Datos extraídos de "Los polígonos de la OSH", *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 105, 1974, p. 53; desde las páginas de *La Vanguardia Española* estas cifras fueron la coartada perfecta para poder afirmar que semejantes hechos "favorecen a los numerosos barceloneses para quienes es un problema de difícil solución este de la vivienda cuanto para exaltar como corresponde en justicia la activa y acertada labor de las Obras Sindicales, entre las cuales, una de las que con más entusiasmo labora por el bien común es la del Hogar" en "El nuevo grupo de viviendas protegidas en Pedralbes", *La Vanguardia Española*, 24 de noviembre de 1945, p. 12; por otro lado, las viviendas de la Meridiana se entregaban de manera mensual como vemos en "Cuarenta casas económicas cada treinta días serán entregadas en Barcelona", *¡Arriba!*, núm. 2.137, 6 de febrero de 1946, p. 8



Inauguración de la *Urbanización Meridiana* en Barcelona (1945)



Colonia Virgen del Pilar (Francisco Asís Cabrero, 1947)

La segunda etapa de la OSH se sitúa a partir de 1954 cuando, merced al fin del aislamiento económico y político del franquismo, empezó un periodo mucho más profuso en construcción de vivienda social. El espaldarazo definitivo fueron los decretos Ley del 14 y 29 de mayo de 1954 que regulaban las viviendas de tipo social favoreciendo a los proyectos presentados por la OSH y sobre todo el ambicioso Plan Sindical de la Vivienda "Francisco Franco" realizado al alimón con el INV y que constaba de cuatro programas hasta 1960.[293] El citado Plan supuso que en seis años se

[293] LASSO DE LA VEGA ZAMORA, Miguel. "La Obra Sindical del Hogar y su actuación" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, 2003, p. 251

edificaran poco más de 19.000 casas en Madrid superando con creces todo aquello realizado hasta 1954. Así, por ejemplo, la periferia madrileña se fue cubriendo de ladrillo y cemento mediante los Poblados Dirigidos (ya fueran de Absorción, Mínimos, Unidades Vecinales de Absorción o Barriadas) conectados todos ellos por la avenida de los Poblados. De aquél periodo conviene destacar en positivo las viviendas experimentales de Villaverde (1954) y el grupo de Marcelo Usera (1956),[294] ambas en Madrid y obra de Rafael Aburto; y en negativo polígonos como el del Verdún en Barcelona (1954). También en esa década se creará la revista *Hogar y Arquitectura* (1955) que daba buena cuenta de estas realizaciones.

Para la historiografía actual, la OSH concentra de forma paradigmática los procesos económicos, propagandísticos y arquitectónicos del régimen. Descrita su función "como el brazo ejecutor del Instituto Nacional de la Vivienda y de sustituto de una iniciativa de promoción privada inexistente en la década posterior a la Guerra",[295] la Obra fue un ente del sector público que se movió con los privilegios de éste dentro del ámbito privado en una buena muestra del capitalismo sui generis que brindó el franquismo.[296] Con una larga historia llena de luces y sombras que atraviesa cuatro décadas hasta 1977; si bien a partir de los sesenta basó sus obras en "la celeridad, la elevada altura y densidad de las edificaciones, la funcionalidad, la sencillez y economía de sus materiales o la planificación urbana poco rigurosa",[297] se alzó como uno de los grandes constructores de vivienda social del franquismo.

2.2. El Instituto Nacional de la Vivienda

Creado por el Régimen nada más acabar la guerra el 19 de abril de 1939, la finalidad del Instituto Nacional de la Vivienda (INV) era estimular las obras oficiales de vivienda de las llamadas casas de "renta reducida" por medio de bonificaciones y subvenciones de toda índole. Dirigido por el ingeniero Federico Mayo y con el arquitecto José Fonseca al frente de los Servicios Técnicos;[298]

---

[294] Grupos que suponen un claro ejemplo "de unos firmes pasos hacia la modernidad" dentro de la empobrecida arquitectura española de la época como indica Iñaki Bergera en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, 2009, p. 134

[295] ROJO DE CASTRO, Luis. "La vivienda en Madrid durante la posguerra. De 1939 a 1949" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, 2003, p. 231

[296] LASSO DE LA VEGA ZAMORA, Miguel. "La Obra Sindical del Hogar y su actuación", en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, 2003, p. 251

[297] Ibídem

[298] Este apreciado y respetado jefe de arquitectura se convirtió en la mano derecha de Federico Mayo al frente del INV. A él debemos buena parte de las propuestas para resolver el problema de la vivienda en los Planes desarrollados por el Instituto así como sus interesantes planteamientos en urbanismo y vivienda mínima. Acerca de su figura y la relación con el INV consultar el capítulo LASSO DE LA VEGA ZAMORA, Miguel; HURTADO TORÁN, Eva. "José Fonseca y el INV", en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, 2003, pp. 274-276; asimismo hay referencias a su estrecha

tándem clave para entender este organismo que ostentaba la nada baladí tarea de redactar los Planos Nacionales de la Vivienda con los que se determinaría la política de vivienda del momento. Si bien era el ente más destacado del nuevo estado en tanto que proveedor de alojamientos tras el fin de la guerra, no se trataba del único puesto que cohabitaba con los análogos de la Dirección General de Regiones Devastadas y la Dirección General de Arquitectura.

En manos del INV residía articular la política surgida de la Ley de abril de 1939, la conocida como de "viviendas protegidas" y marcar la diferencia entre promover y construir viviendas sociales; así como protegerlas, conservarlas y administrarlas.[299] Acorde con las ordenanzas, concedía beneficios y desde su exordio no renunció a vincularse con constructores, empresas, sociedades benéficas, cajas de ahorros, cooperativas, particulares y todo tipo de sociedades que participaran en desarrollar albergues de alquiler reducido. Entre sus atribuciones también encontramos fijar el precio máximo de los alquileres, el valor de las casas y, en casos de gravedad extrema, acometer construcciones extraordinarias de hogares.[300]

Su mayor actuación quedó plasmada en los Planes Nacionales de Vivienda. El primero proyectó 600.000 viviendas para el decenio 1944-1954 de las que apenas se construyeron el 25%. Y como ocurriría con la OSH, el INV también dejó en Madrid una muestra interesante de sus intenciones previas al Plan mencionado en los barrios del Tercio y Terol en Carabanchel Bajo; un proyecto de 1941 que pensó 640 viviendas –unifamiliares la mayoría de ellas–.[301] Pero no todo se centró en Madrid y el INV con Mayo a la cabeza se personó en variados puntos de la geografía española, allí donde se le necesitaba: caso de Manlleu, Torelló y Roda tras las inundaciones del Ter en 1941, Avilés al cabo de dos años y Canfranc y Alicante en 1944.[302] La relación entre ambos organismos todavía se estrecharía más a partir del 14 de mayo de 1954; momento en el que el INV se dispuso a desarrollar el segundo Plan de viviendas de tipo social otorgando prioridad a los trabajos de la OSH. Si a eso le sumamos la cancelación de la reglamentación de Viviendas Protegi-

---

relación con Mayo en LASSO DE LA VEGA ZAMORA, Miguel. "El Instituto Nacional de la Vivienda de Federico Mayo y José Fonseca", en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, 2009, pp. 43-71

[299] "El INV no era un banco, porque no prestaba dinero, pero tampoco era un empresario, porque sólo tenía la capacidad de sustituir a la iniciativa privada cuando fuera preciso. Su gran aportación en aquellos momentos […] fue la convocatoria del Concurso para Viviendas Rurales, buscando soluciones para diferentes comarcas y regiones naturales." en SAMBRICIO, Carlos. *Op. cit.*, 2004, p. 337

[300] LASSO DE LA VEGA ZAMORA, Miguel; HURTADO TORÁN, Eva. "El Instituto Nacional de la Vivienda" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, 2003, pp. 252-253

[301] Los barrios del Tercio y El Terol fueron levantados en 1946 por la DGRD para dar cobijo a miembros de la Falange. La obra, de las más destacadas del período de la autarquía y gran ejemplo de la obra de Regiones Devastadas, ofrece una trama ortogonal centrípeta con una plaza en medio que bebe directamente del urbanismo nacionalsocialista alemán y del fascismo italiano. Su arquitectura en cambio se adecua al racionalismo con señas del pintoresquismo ruralizante típico del momento tal y como se advierte en MOYA, Luis. "Los Barrios de Tercio y Terol", en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, 2003, pp. 292-293

[302] LASSO DE LA VEGA ZAMORA, Miguel. "El Instituto Nacional de la Vivienda de Federico Mayo y José Fonseca", en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, 2009, p. 57

das y Bonificables en la ley del 15 de julio de 1954 que todavía dotó de más poder al Instituto.[303] Ésta ya fue implantada por Luis Valero Bermejo (en el cargo de 1954 a 1957), su nuevo director tras la repentina muerte de Federico Mayo; él será quien obtenga el permiso para el II Plan Nacional de la Vivienda (1955-1960). Una de las particularidades más relevantes de este plan será su preocupación por las grandes áreas urbanas: Madrid, Barcelona, Sevilla, Valencia, Vizcaya, Oviedo y alrededores mineros, Zaragoza, el Campo de Gibraltar y Málaga;[304] antesala de los soslayados Planes de Urgencia Social del Ministerio de la Vivienda creado en 1957. Un ente el del Ministerio que agrupará bajo su manto un gran número de instituciones entre los que se cuenta el INV. El primer ministro, José Luis Arrese, en un alarde de favoritismo, depondrá del cargo a Valero Bermejo para sustituirlo por el valenciano Vicente Mortes en mayo de 1957. Por consiguiente, a partir de ese momento y con la entrada de la vivienda subvencionada y el favorecimiento de la propiedad por encima del alquiler; el influjo del Instituto se irá diluyendo poco a poco hasta perderse durante el periodo de construcción masiva de mala calidad.

En la década de los sesenta y bajo el mandato de Enrique Salgado Torres la capacidad del INV para proyectar vivienda pública quedó reducida al mínimo y de ello salió reforzada la OSH centralizando esa tarea.[305] No cabe duda que el INV desarrolló la normativa de la vivienda española de la época, aunque para Sambricio tanto la OSH como el INV tuvieron una actividad irregular marcada más bien por el voluntarismo que siguiendo unas directrices políticas claras.[306]

2.3. La Dirección General de Regiones Devastadas

Creada por ley el 30 de enero de 1938, quizás ningún otro organismo definió de manera más clara que éste los preceptos políticos, ideológicos y arquitectónicos del nuevo régimen. Acuñado durante la contienda, a su cargo estaba Joaquín Benjumea cuando todavía se llamaba Servicio Nacional de Regiones Devastadas; nombre que cambiará por el de Dirección General de Regiones

[303] "[…] se establecieron dos grupos de viviendas de renta limitada: el primero, que podía recibir beneficios indirectos y posibilitar la construcción de viviendas de lujo, y el segundo, con beneficios directos en indirectos y tres categorías." En LASSO DE LA VEGA ZAMORA, Miguel; HURTADO TORÁN, Eva. "El Instituto Nacional de la Vivienda" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, 2003, p. 254

[304] LASSO DE LA VEGA ZAMORA, Miguel. "El Instituto Nacional de la Vivienda de Federico Mayo y José Fonseca", en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, 2009, p. 63

[305] LASSO DE LA VEGA ZAMORA, Miguel; HURTADO TORÁN, Eva. "El Instituto Nacional de la Vivienda" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, 2003, p. 254

[306] "El INV no era un banco, porque no prestaba dinero, pero tampoco era un empresario, porque sólo tenía la capacidad de sustituir a la iniciativa privada cuando fuera preciso. Su gran aportación en aquellos momentos […] fue la convocatoria del Concurso para Viviendas Rurales, buscando soluciones para diferentes comarcas y regiones naturales." en SAMBRICIO, Carlos. *Op. cit.*, 2004, p. 337

Devastadas (DGRD) justo al cabo de un año. De aquel momento en adelante y dependiente del Ministerio de la Gobernación, la DGRD bajo el mando de José Moreno Torres se ocupará de las zonas más damnificadas por la guerra.

A lo largo y ancho de España había poblaciones arrasadas con destrucciones de sus edificaciones rebasando el 75%; precisamente serán los conocidos como "pueblos adoptados" por el Caudillo.[307] Para socorrerlos, la DGRD contaba con una estructura de empresa privada que le permitía actuar con rapidez mientras bebía del sistema de financiación basado en préstamos y subvenciones que otorgaba el Instituto Nacional de Crédito. Pregonada su obra por el órgano escrito de la revista *Reconstrucción*, desde su inicio se planteó seriamente el problema de la vivienda rural, pero a diferencia de sus coetáneos –la OSH y el INV–, la DGRD fue la organización con mayor repercusión sobre el habitáculo en la posguerra. Sin olvidar que Regiones Devastadas, como tantas otras entidades del periodo, nunca rehuyó el uso de presos republicanos en algunas de sus obras usando el sistema de redención de penas por el trabajo.[308]

Entre sus objetivos prioritarios estaba cortar el escape de habitantes hacia el medio urbano, pero también había en ese velar por el labriego una clara voluntad por reconstruir los recursos económicos impulsando el mundo agrario: paso anterior y necesario para el desarrollo industrial.[309] Belchite, Brunete, El Escorial, Aranjuez, Nuevo Seseña… son ejemplos de esa búsqueda de un estilo neo-imperial que concentrara la ideología de la nueva España que a su vez ofrecía interesantes muestras de racionalismo en ordenaciones urbanas cerradas en sí mismas.[310] Anteponer el campesinado a los problemas de la vivienda urbana generará una dicotomía que José Rivero sintetiza en la representación de dos iconos fílmicos de la década de los cincuenta:

> Arquitectura pues, como un asunto exclusivo de Imagen y de Imágenes, de Estilo y de Consignas; pero rara vez de Materia y de Producción, de Alojamiento y de Ciudad. Como si de un *Bienvenido mister Marshall* arquitectónico se tratara, pero que no impidiera la expresión simultánea y contradictoria de trabajos de otra índole fílmica, como ocurriera con *Surcos*. Frente al *atrezzo* populista y tópico que despliega la berlanguiana Villar del Río, la dureza del suburbio, el anonimato del

[307] GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, Javier. "El regionalismo y la Dirección General de Regiones Devastadas", en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, 2003, p. 255

[308] LÓPEZ, Jesús. "Vivienda social y Falange: ideario y construcciones en la década de los 40", *Art. Cit.*, 1 de agosto de 2003

[309] En opinión de Javier Gutiérrez-García hay "excesivo simplismo" cuando se estima esta política como un sencillo apoyo al bando nacional o un rechazo explícito de la ciudad industrial. Ibíd., p. 257

[310] Acerca de la valoración historiográfica sobre la obra arquitectónica de la DGRD y su cambiante ponderación a lo largo de sus años de actividad consultar: RIVERO SERRANO, José. "Regiones Devastadas: figuración, morfología y tipología", en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, 2009, pp. 73-95

éxodo rural y las condiciones de vida en las corralas hacinadas que nos muestra Nieves Conde.[311]

Regionalismo, el de esos Villares del Río repartidos por la geografía, que se alimentaban de las variopintas tradiciones arquitectónicas hispánicas como las castellanas, valencianas, andaluzas o catalanas según la zona. Una amalgama estilística conjugada con ordenaciones urbanas orgánicas y jerarquizadas visiblemente reconocibles en el nuevo Guernica.[312] Sin embargo, la DGRD también complementó su obra con algunas intervenciones en cascos urbanos como el caso de Eibar o el mismo Madrid.[313]

2.4. Madrid *Caput Mundi*: el problema de la vivienda en la ciudad de poder

Tras tres largos años de intensa batalla desde el frente de la Casa de Campo las tropas nacionales conquistaban Madrid y se encontraban una ciudad devastada. La urbe en escombros que describió Arturo Barea y que Fernán-Gómez parangonó con la Roma del primer neorrealismo, había sido campo de batalla desde noviembre de 1936 quedando en gran parte arrasada al fin de la contienda.[314] El Madrid que recogía el franquismo era un Madrid hundido en la miseria al que los mismos vencedores detestaban: "José Antonio nos dijo que el mejor modo de transformar Madrid sería prenderle fuego por los cuatro costados y colocarle unos retenes de bomberos en los edificios que merecieran conservarse" dijo el Conde de Montarco.[315] Una frase sintomática de la obsesión fratricida que el bando nacional vertió sobre la capital a la que quería escarmentar por su resistencia y fidelidad a la República. Precisamente, lo que José Antonio reclamaba era lo que acaeció en Santander y vemos en la película *Santander, la ciudad en llamas* (Luis Marquina, 1944).

---

[311] Ibíd., p. 75
[312] Ibíd., p. 83
[313] "La labor que la DGRD realiza en las zonas rurales se complementa –en su idea de crear riqueza- con otra, quizá menos estudiada pero igualmente importante, como es intervenir en los núcleos urbanos proyectando y construyendo viviendas para obreros y trabajadores. En este sentido no solo los grandes conjuntos de viviendas que realiza en Eibar (bloques de viviendas de siete y ocho plantas que se construyen en el interior del casco urbano), sino también los proyectos que se desarrollan para Madrid pueden ayudarnos a comprender por fin cuál fue el cambio de imagen que se produjo en Madrid capital tras la guerra" en SAMBRICIO, Carlos. *Op. cit.*, 2004, p. 300
[314] Véase SAMBRICIO, Carlos. "Curioso plano de Madrid al término de la guerra (1939)", *Ilustración de Madrid*, 2013, pp. 75-80
[315] Eduardo de Rojas Ordóñez, V conde de Montarco (1909-2005) hizo estas declaraciones recogidas el 2 de febrero de 1940 en *Informaciones* citado en SAMBRICIO, Carlos. "Madrid, 1941: Tercer año de la victoria" en VV.AA.: *Arquitectura en Regiones Devastadas*, Madrid: MOPU, 1987, p. 79

Madrid, ese artefacto urbano fabricado *ex profeso* fruto de la necesidad de la política castellana para ejercer su imperio según Chueca Goitia,[316] volvía a verse interpelado por el nuevo ocupante del poder. La centralización del mando político y económico en la capital alteró la dinámica de movimientos demográficos que iba camino de asentar sus centros urbanos en las zonas costeras de España. Sin ir más lejos, la misma ciudad que en 1917 seguía teniendo el título de "villa" y no era contemplada como ciudad,[317] ya había visto modificada su estructura urbana en los primeros años del siglo XX repetidas veces. Con el caos como denominador común del urbanismo madrileño;[318] los años diez y veinte habían traído el Madrid de Palacios, el metro, la Gran Vía y la iniciativa privada de los hermanos Otamendi. Ahora, con el nuevo régimen victorioso del 18 de julio, los nacionales eran conscientes de su afiliación republicana y sondearon perjudicarla trasladando la capital a Sevilla, pero se terminó optando por "someterla a una compleja intervención quirúrgica" como dirá su primer alcalde para convertirla en símbolo del nuevo poder.[319]

En la capital, sabido es el desagrado que provocaba en Franco la deslavazada periferia que afeaba a la *Capital del Imperio*. Ante la cornisa del Manzanares se desplegaba desde hacía años una mancha de miseria chabolista que afeaba la epidermis de la orilla del río. Fenómeno arrastrado desde décadas atrás que solo había hecho que empeorar tras un trienio bajo sitio. Como resultado, pronto un entramado de organismos que aunaba fuerzas dependientes de varios Ministerios,[320] el Ayuntamiento de Madrid y la Falange tomaron cartas en el asunto para reconstruir la capital de un país asolado y hacer de ella la *Ciudad del Movimiento* y así recobrar la grandeza de su capitalidad.[321]

---

[316] CHUECA GOITIA, Fernando. *Breve historia del urbanismo*, Madrid: Alianza Editorial, 1968, p. 192

[317] Por esta razón, el periódico liberal *El sol* denunciaba la situación en su portada citando las siguientes palabras de Luis Millán, concejal del Ayuntamiento por aquél entonces: "Desde el siglo XII Madrid ostenta el título de villa –segundo de la categoría de las poblaciones– sin que haya sentido ni sienta disgusto por encontrarse en tan modesto y anacrónico rango. Al contrario: Madrid y las demás poblaciones que llevan ese título lo han ensalzado y dignificado, a despecho de la etimología de la palabra y de la ingrata acepción de sus derivados. Madrid no es villa, ni sus hijos ni sus vecinos son villanos. Madrid es la novena ciudad del mundo por ser la capital de España, por sus condiciones y por el número de sus habitantes; y requiere que oficialmente se le designe con el nombre que acredita la más elevada concepción de una población civilizada. […] Por las consideraciones expuestas, el concejal que suscribe tiene el honor de proponer al excelentísimo Ayuntamiento que solicite del Gobierno de S.M. conceda a Madrid el título de *ciudad*, y que en lo sucesivo se le denomine oficialmente «la muy heroica y noble ciudad de Madrid»." En "La muy heroica, noble, hambrienta y tenebrosa ciudad de Madrid", *El sol*, año I, núm. 3, 3 de diciembre de 1917, p. 1

[318] "[Un urbanismo caracterizado por] el caos administrativo existente, la ambigüedad de la Administración central y municipal en tomar y aplicar decisiones sobre la ordenación del extrarradio. Durante casi treinta años se trató, machaconamente, un mismo tema (la extensión de la ciudad) y durante dicho periodo aparecen propuestas que cambian y modifican lo que se creía aprobado y aceptado." en SAMBRICIO, Carlos. *Op. Cit.*, 2004, p. 166

[319] Palabras de Alberto Alcocer, primer alcalde de la dictadura, en una conferencia celebrada el 15 de julio de 1940 en la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País citadas en SAMBRICIO, Carlos. *Op. cit.*, 2004, p. 289

[320] Hablamos del *Instituto de Crédito para la Reconstrucción Nacional* (Ministerio de Hacienda), la *Dirección General de Regiones Devastadas* (Ministerio de la Gobernación), la *Dirección General de Arquitectura* (Ministerio de la Gobernación), el *Instituto Nacional de Colonización*, etc.

[321] "Madrid, en 1940, comienza a recobrar su rango de capital de España", *¡Arriba!*, núm. 547, 31 de diciembre de 1940, p. 2; la mencionada noticia recoge el interés por impulsar la vivienda y del crédito de quince millones para acometer las todavía primorriveristas en terminología Casas Baratas. Asimismo, *La Vanguardia Española* se hace eco de la voluntad de embellecer la capital ya que "Nuestro Caudillo, estimando la importancia que para Madrid tiene el

Tras rechazarse el proyecto del *Futuro Madrid* de José Paz Maroto por utópico,[322] llegó la transformación obra del donostiarra Pedro Bidagor, arquitecto que irónicamente pergeñó un proyecto para el nuevo Madrid dentro de la CNT durante el asedio franquista de la capital. Tras la "liberación" fue nombrado jefe de la Sección de Urbanismo de la Dirección General de Arquitectura (DGA) y en sus *Ideas Generales* trazó un capítulo llamado "Madrid, capital imperial" donde se mostraba reacio al libre albedrío en la reconstrucción de Madrid reclamando una ordenación jerárquica en una serie de anillos verdes concéntricos.[323]

A ojos de Carlos Sambricio, los supuestos de Bidagor en este momento ya tienen más que ver con el urbanismo de la Alemania Nazi.[324] Ante la desolación del parque habitacional que arrasaba Madrid pedía acción inmediata y pronto Bidagor elaboró un estudio completo de viviendas, y en las páginas del primer número de *Reconstrucción* –aquél que abría con una portada de Belchite en ruinas– situó al hogar como uno de los principales damnificados del conflicto bélico abogando por "el acondicionamiento humano del pueblo en barrios que dispongan de viviendas sanas y alegres, dotadas de todos los servicios necesarios para una vida digna."[325] El artículo advierte de la perentoria necesidad de atender a los 60.000 habitantes "que quedaron sin hogar y viven en construcciones provisionales o entre ruinas".[326]

Toda esta reflexión gestada entre los años 1939 y 1941 cristalizará en 1946 con la aprobación por ley del Plan General de Ordenación de Madrid que afectaba a la capital y a 28 términos municipales colindantes. Con Pedro Muguruza y Bidagor al frente, el diseño del Plan de Madrid contaba con diez arquitectos y seis ingenieros; todo bajo el mandato del alcalde José Moreno To-

---

problema [de la vivienda], señaló su deseo de que se ponga nuestra ciudad a la altura que merece estar la capital de España" en "El problema de la vivienda", *La Vanguardia Española*, 13 de julio de 1943, p. 4

[322] Para Jesús López "los planteamientos formulados por [...] los Servicios Técnicos de Falange, al enfrentarse con la realidad provocaron poco a poco la huida de la utopía. Por eso la futura ordenación urbana y habitacional quedaría marcada por la voluntad de los poderes del Régimen de trasladar al diseño urbano su diseño social" en "Vivienda social y Falange: ideario y construcciones en la década de los 40", *Art. Cit.*, 1 de agosto de 2003

[323] "Falange intentaba liderar el proceso de reconstrucción y plasmar en la nueva arquitectura y urbanismo los ideales expresados en su programa político. Estas ideas quedan plasmadas en el documento *Ideas generales sobre el Plan Nacional de Ordenación y Reconstrucción,* elaboradas por los Servicios Técnicos de FET y de las JONS (1939). La visión falangista del barrio urbano ideal se basa en la desaparición de las barreras clasistas y en la familia como *forma superior al individuo*" en LÓPEZ, Jesús. "La vivienda social en Madrid, 1939-1959", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, H. del Arte, t. 15, 2002, pp. 303-304

[324] Afiliación que Sambricio explica de la siguiente manera: "Creo, sinceramente, que el nuevo responsable de urbanismo no hace sino aplicar a la ciudad española de los años cuarenta los supuestos teóricos enunciados en la Alemania de los años veinte y que luego desarrollaron los teóricos del nacionalsocialismo, fundamentalmente Feder." en SAMBRICIO, Carlos. *Op. cit.*, 2004, p. 317

[325] BIDAGOR, Pedro. "Primeros problemas de la reconstrucción de Madrid", *Reconstrucción*, núm. 1, abril 1940, p. 17

[326] Ibíd., p. 18

rres (1946-1952). Durante aquel periodo Madrid incrementa su superficie por diez y aumenta su población en 350.000 habitantes gracias a las anexiones de municipios (entre 1948 y 1954).[327]

Entre muchos de los problemas que se encontró el nuevo alcalde estaba la acuciante falta de vivienda y con las agregaciones de territorio se pretendía disponer de más suelo a menor precio que el del centro de Madrid. Urgía solventar el problema de un chabolismo que rodeaba la capital a modo de glacis del cual encontramos referencias explícitas en *¡Arriba!*:

> Había que dar albergue a los miles de familias que, ante la carencia de hogar, buscaban un sustituto en las chabolas de las trincheras que circundan la capital, testigos mudos del heroísmo de nuestros combatientes. Allí, entre el fango y las ruinas habitaban todos los sin-hogar formando alrededor de Madrid una nueva "Corte de los milagros".[328]

Claro está que el franquismo desde su primera andadura tenía bien claro que la problemática para proveer un techo a la población era tan extrema que no podía esconderse. Pedro Bidagor tampoco eludía esa situación y admitía el lúgubre estado de la periferia, aunque achacándole su pasado rojo: "las clases humildes se relegaron fuera de la ciudad, sin orden, sin servicios, en la anarquía más completa, sin posibilidad de sentirse incorporados a la misión colectiva de la ciudad, constituyendo focos naturales de insubordinación".[329]

Por ello es innegable la intención de edificar no solo hogares, sino barrios modernos con viviendas dispuestas en grandes bloques de manzana cerrados. Y desde el mismo año de haber finalizado la guerra, los medios falangistas ya anunciaban la inminente transformación de la capital con grandes gestas constructivas en materia habitacional; así se vendía la obra que se llevaría a cabo en el madrileño barrio de Usera:

> Y hablamos -¡cómo no!- de la colonia de Casas Baratas y Ultrabaratas del barrio de Usera. Oyendo al señor alcalde hablar de estas obras se refleja en toda su persona el cariñoso interés que le suscita. Se comprende. Destruida en gran parte, más que por efecto de la guerra, por el saqueo a que la han sometido los rojos, se comenzó su construcción con gran actividad, esperando que para fin de año pue-

[327] Idea gestada desde tiempo atrás como demuestra la reunión entre el alcalde Alcocer con los homónimos de Carabanchel Bajo, Fuencarral, Chamartín, Vicálvaro, Vallecas o Villaverde entre otros municipios recogida en "El proyecto de anexión a Madrid de varios pueblos", *¡Arriba!*, núm. 734, 7 de agosto de 1941, p. 2

[328] CEBRIÁN, V.: "La Falange de Madrid proporciona albergue gratuito a setecientas familias", *¡Arriba!*, núm. 272, 11 de febrero de 1940, p. 3

[329] BIDAGOR, Pedro. "Primeros problemas de la reconstrucción de Madrid", *Reconstrucción*, núm. 1, abril 1940, p. 18

> dan estar habilitadas unas cuatro mil viviendas, en las que habitarán veinticinco mil personas próximamente de clase modesta.[330]

A principios de los cuarenta, la mayoría de los núcleos madrileños estaban sumidos en la miseria. A barrios destruidos por ser frente de batalla como Argüelles, Princesa, Puente de Toledo, Puente de Segovia y Embajadores, debemos añadir la situación límite del primer cinturón del extrarradio e incluso los municipios más lejanos desatendidos hasta dentro de una década más tarde.[331] Una cruda realidad que nos confiere una idea de cómo se alargó la penuria durante la posguerra, a pesar de la incesante publicidad que se daba desde *¡Arriba!*, *Reconstrucción* o la misma DGRD y prueba que la política de vivienda social en los grandes núcleos urbanos siempre fue a remolque de una realidad marcada por el crecimiento sin detenimiento del cinturón de suburbios.

Carlos Sambricio valora la irregular promesa de habitáculo y su acción real en construcción durante la más inmediata posguerra, así como las experiencias dignas de encomio de la siguiente manera:

> Reconstrucción significaba, en 1943, reedificar zonas de la ciudad destruidas por los bombardeos, pero no edificar viviendas destruidas; a pesar de ello, la propaganda de aquellos momentos destacó las contadas experiencias emprendidas por la DGRD o por Falange, glosándolas como si fuesen reflejos de una política. DGRD planteó una interesante experiencia en la carretera de Extremadura, manteniendo (de forma sorprendente) en la distribución de las plantas los supuestos racionalistas esbozados en los años anteriores a la guerra, y Falange, incapaz de teorizar sobre la arquitectura del nuevo Estado, cuando edificó la barriada de viviendas económicas en el barrio de Comillas (situado en el km 3 de la carretera de Toledo, con capacidad para 700 personas), lejos de concebirla desde una opción arquitectónica propia, sólo reclamó, sistemáticamente, que se construyera «…para dar alojamiento a los camaradas falangistas». Que no fue paradigma arquitectónico de nada lo prueba el hecho de que, en 1950, se procediera a su demolición.[332]

Son las primeras tentativas en materia habitacional del Madrid de posguerra. Aquellas del Paseo de Extremadura, Paseo de Argüelles y las viviendas de Usera y Carabanchel Bajo. Y es que, en realidad, empezar la reconstrucción de albergue por la zona suroeste de Madrid cercana al Manzanares se debía a que la Casa de Campo acababa de ser frente de batalla. Por ende, remode-

---

[330] ÁLVAREZ ESTEBAN, José: "Del Madrid ruinoso al Madrid transformado", *¡Arriba!*, núm. 211, 2 de diciembre de 1939, p. 3

[331] Manzanares, Abroñigal, Arroyo de los Pinos, Prosperidad, Chamartín y Tetuán conformaban ese primer cinturón mientras que los más alejados eran Hortaleza, Canillas, Palomeras y Villaverde. SAMBRICIO, Carlos. *Op. cit.*, 2004, pp. 331-332

[332] SAMBRICIO, Carlos. *Op. cit.*, 2004, pp. 334-335

lar la zona del Paseo de Extremadura significaba establecer un molde para otros suburbios madrileños. Y más si tenemos en cuenta esa ansiada armonización entre los arrabales y la ciudad imperial puesto que la Carretera de Extremadura "se encontraba en el eje encarado a la cornisa de Palacio".[333]

Una zona degradada *per se* debía presentarse ahora como modelo de suburbio al ser un escaparte en el acceso al centro de Madrid. Mientras en *¡Arriba!* prevalecía el jolgorio y el periódico falangista fingía músculo prometiendo 200.000 casas a realizarse en diez años; afirmaba que el reemplazo de las destruidas "no presenta dificultades, por cuanto su construcción significa la creación de una riqueza [...] que compensa los pequeños sacrificios estatales" y concluía que, con la construcción de instituciones antituberculosas, puericultura y viviendas "hemos de forjar la unidad de España".[334]

Las operaciones para enmascarar la piel dañada del tejido urbano madrileño se sucedían y otro ejemplo son las casas levantadas en 40 días en Usera que el propio Franco visitaba en su inauguración.


El Caudillo visita las viviendas para obreros en el barrio de Usera

Conversó afablemente con los trabajadores

Noticia en la portada de *¡Arriba!*, núm. 240, 5 de enero de 1940

Paralelamente y en ese impostado triunfalismo surgen las viviendas económicas de Comillas en Madrid (1940-1950); prueba fehaciente del trato de favor a los falangistas y del descarado arrinconamiento a los vencidos:

[333] HURTADO TORÁN, Eva. "La Dirección General de Regiones Devastadas: las viviendas en la carretera de Extremadura", en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, 2003, p. 288

[334] "La cuestión de la vivienda. 200.000 casas se construirán en diez años", *¡Arriba!*, núm. 237, 2 de enero de 1940, p. 4

> En setenta días, por expreso mandato del Caudillo, la Falange ha devuelto a los madrileños a quienes la guerra les dejó sin hogar una vivienda decorosa y un escenario humano donde encuadrar una existencia digna conforme con los deseos de Jefe Nacional, que dijo un día: "Ni un hogar sin lumbre, ni un español sin pan."[335]

La mayoría de viviendas construidas en aquellos años se encontraban en zonas devastadas de los límites de Madrid por aquél entonces; caso del mencionado sector de la carretera de Extremadura. Otro de los complejos a destacar del periodo es la Colonia General Moscardó de 547 viviendas promovida por el Patronato Municipal y destinada a empleados y funcionarios del Ayuntamiento a la que Franco asistió ufano el día de su inauguración y así lo registraron las cámaras de NO-DO [10].[336] Sin embargo, en el Madrid de mediados de los cuarenta será la antes citada Colonia Virgen del Pilar[337] la intervención más relevante por abandonar los postulados ruralistas y volver a los principios racionalistas en la línea de la Casa de las Flores (1931) de Secundino Zuazo.



Franco en la inauguración de la Colonia General Moscardó (1943). Fuente: *ABC*

[335] "Hoy se dará posesión de las primeras cincuenta casas construidas por Falange en Comillas", *¡Arriba!*, núm. 249, 16 de enero de 1940; esta noticia aparecida en portada iba acompañada de la relación de apellidos de las familias que debían presentarse ese mismo día en la Delegación Provincial de Servicios Técnicos para hacerse con los domicilios. Al cabo de dos días el diario seguía funcionando como circular para los beneficiarios con la siguiente información en páginas interiores: "Mañana se entregarán otras cincuenta viviendas humildes en el Campo de Comillas", *¡Arriba!*, núm. 251, 18 de enero de 1940, p. 2

[336] Acerca de este proyecto consultar: LÓPEZ LUCIO, Ramón. "La Colonia General Moscardó", en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, 2003, pp. 290-291

[337] La obra proyectada por Álvarez de Sotomayor, Olasagasti y Gamir aparece en la reciente publicación que recoge detalles técnicos de las obras más destacadas en vivienda colectiva del siglo pasado: VV.AA.: *Vivienda colectiva en España siglo XX (1929-1992)*, Valencia: Ediciones TC, 2013; Sambricio da detalles de sus logros (*Op. Cit.*, 2004, p. 341); Miguel Lasso de la Vega ahonda en las distintas fases en "El Grupo de Viviendas Protegidas Virgen del Pilar", en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, 2003, pp. 294-295; en la misma obra, Javier García-Gutiérrez Mosteiro analiza el jalón que supuso esta "sinceridad constructiva de Asís Cabrero [pp. 298-299]

Pero si volvemos a atender los números, las licencias concedidas por el consistorio matritense demuestran lo poco que se construyó teniendo en cuenta las necesidades. 751 viviendas en 1940; 1.103 en 1941; 1.881 en 1942; 1.464 en 1943 y 840 en 1944.[338] Siendo una de las zonas de edificación preferidas del momento será la recién absorbida zona verde y rural en 1946; un lugar donde la OSH y el INV actuarán libremente a partir de la década siguiente.

Siguiendo con Sambricio, el "contrasentido" de la vivienda en la inmediata posguerra radica en la ausencia de un debate para decidir un régimen normativo público. Además, el incremento del coste de la mano de obra, la alarmante falta de materiales y un prohibitivo precio del suelo frenaron la construcción de viviendas sociales e incluso desde los órganos oficiales –tan profusos en vender un discurso triunfalista–, empezaron a flaquear las fuerzas a finales del primer lustro ante el vasto problema de la vivienda.

> Calculamos que actualmente faltan de 40 a 50.000 viviendas. Sería injusto afirmar que los gobernantes asisten pasivamente a esta espantosa tragedia. Es notorio que tratan de remediarla. El Municipio, la Dirección de Regiones Devastadas, el Instituto de la Vivienda y los demás organismos que directa e indirectamente se preocupan del problema procuran fomentar la construcción de habitaciones, en particular de las de tipo económico y modesto, que son las que más apremian. [...] El alcalde, señor Alcocer, que es el principal impulsor de esta obra, se halla resuelto [...] a que se traduzca en realidad la promesa del Generalísimo de que todo español posea un hogar sano, confortable y asequible a sus posibilidades económicas.[339]

A medida que avanzaba la década vemos cómo la promesa de albergue es ante todo eso, promesa. En los suburbios, las viviendas alojaban una media de nueve personas hacinadas en humildes viviendas y no podían recibir nuevos hogares del INV aquellos que tuvieron ingresos inferiores a 150 pts.; por lo que Sambricio recalca que con ciertas políticas "es obvio que la responsabilidad de la misma recaía en el Estado."[340] Para colmo, hacia 1949 la construcción de casas para todos los españoles se topó con una desaceleración en la política de vivienda social que ni la reforma de la Ley de 1944 en 1948 pudo parar. En definitiva, la rentabilidad de la vivienda no suponía la bicoca que se creía hasta el momento y además se veía de forma palmaria en la irregular manera en la que creció Madrid dando bandazos y sin un plan de actuación preestablecido, sino a

[338] Datos publicados por *Gran Madrid 19* (1952) citado en SAMBRICIO, Carlos. *Op. cit.*, 2004, pp. 336
[339] CORTES, Mariano. "Cincuenta mil viviendas faltan actualmente en Madrid", *¡Arriba!*, núm. 1.726, 12 de octubre de 1944, p. 3
[340] SAMBRICIO, Carlos. *Op. cit.*, 2004, p. 348

través de la mescolanza de la inversión pública y privada que salpicó el tejido urbano como brotes dispersos.[341]

Esta particularidad se aprecia en las numerosas actuaciones surgidas desde la iniciativa privada entre 1944 y 1948; cuatrienio durante el cual el *Banco Urquijo* construye viviendas para sus empleados, *Urbis* levanta el Barrio del Niño Jesús, *Precosa* pide permiso para edificar la Ciudad Generalísimo Franco en Entrevías y *Bancaya* solicita autorización para el bloque de viviendas en la confluencia de Avenida América con Francisco Silvela. Pero si algo sobresale a finales de los cuarenta en Madrid es la primera petición de recalificación de suelo verde por parte de las inmobiliarias *Arrabal Mazda S.A.* y *Bami*.[342] En 1948 y seis años antes de la gran recalificación de Julián Laguna de los anillos verdes de 1954, la propuesta fue aceptada por la Comisión de Urbanismo madrileña con la condición de que ésta también pudiera beneficiarse de suelo urbanizable en el centro de la ciudad de una manera un tanto dudosa. Triquiñuelas que sientan las bases del despropósito político en vivienda que explotará en todas sus modalidades y a la que el cine mirará con menos complejos en ese Madrid trufado de solares con edificios en construcción.

[341] El viraje deliberado hacia el sector privado no era ningún secreto en 1949 y los periódicos trataban de dar cobijo a la decisión gubernamental y explicar el porqué de la misma con afirmaciones del estilo "El Estado no puede echarse la carga de construir 70.000 viviendas todos los años" o "Es preciso estudiar técnicamente una vivienda, cuya rentabilidad interese financieramente al capital privado" en SAN JOSÉ, Félix. "El problema de la casa barata ha de resolverse en los laboratorios", *¡Arriba!*, núm. 3.260, 18 de septiembre de 1949, p. 4

[342] "Se amparaban ambas en un acuerdo adoptado por la Comisión de Urbanismo en julio de 1947 por el que se proponía estudiar las normas para transformar zonas libres en zonas edificables; el reajuste de las zonas verdes que figuraban en el Plan se estudiaría en el desarrollo de los planes parciales, aceptándose buscar la fórmula jurídica que permitiese a la Comisaría participar en los beneficios que pudieran obtener los propietarios por la reducción de la zona verde." En SAMBRICIO, Carlos. "La vivienda en Madrid, de 1939 al Plan de la Vivienda Social, en 1959", en SAMBRICIO, Carlos: *Op. Cit.*, 1999, p. 25

Capítulo 3. Poblados, planes y un ministerio: la vivienda durante la década de los cincuenta (1950-1959)

3.1. La vivienda en el Madrid de los cincuenta

El cambio de década fue crucial en la historia del franquismo por diversos aspectos. En el cine, el estreno de *Surcos* y *Esa pareja feliz* significaron un aldabonazo en el posterior vuelco que daría la encorsetada cinematografía española del momento. Culturalmente, se publicaron obras trascendentales en el campo literario y, afín a los vientos de renovación que corrían, la arquitectura de viviendas entró en un nuevo horizonte, influenciada por las corrientes más vanguardistas.[343] Las revistas de arquitectura empezarán a dedicar buena parte de sus páginas a las experiencias americanas y europeas; arquitectos como Sáenz de Oiza en 1947 y Chueca Goitia en 1951 serán becados para conocer de primera mano las propuestas en vivienda desarrolladas en Estados Unidos.[344] Según el profesor Sambricio, después de los años diez y veinte, los cincuenta significan el segundo gran momento de la arquitectura española del siglo XX.

> En primer lugar, porque aquellos arquitectos, lejos de recurrir a la referencia escurialense (o a la nostalgia racionalista de lo construido en los años 20 y 30) tomaron como modelo la arquitectura rabiosamente contemporánea [...]; en segundo lugar, porque lejos de ser un pequeño grupo, fueron muchos quienes posibilitaron este renacer de la arquitectura: algunos han sido reconocidos y consagrados por la crítica; otros, injustamente han sido olvidados.[345]

En esta época se empieza a debatir sobre Niemeyer, Mies, Aalto, Neutra y Le Corbusier; se recuperan los estudios sobre vivienda mínima de Alexander Klein que tanta fortuna había cosechado en los veinte y llegan los ecos de las obras de Sert en Colombia y Cuba. También se publican ingentes artículos sobre arquitectura y urbanismo nórdico mientras en Alemania se celebran varias muestras sobre reconstrucción. Sería en la exposición *Wie wohnen?* [¿Cómo habitar?] (Stutt-

[343] SAMBRICIO, Carlos: *Madrid, vivienda y urbanismo: 1900-1960*, Madrid: Akal, 2004, p. 300

[344] En el congreso realizado en 2006 en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra hubo dos ponencias acerca de sendos viajes recogidas en la posterior publicación: AA.VV.: *La arquitectura norteamericana, motor y espejo de la arquitectura española en el arranque de la modernidad (1945-1965)*, Pamplona: T6 Ediciones, 2006. Nos referimos a MARTÍN GÓMEZ, César. "El viaje de Sáenz de Oíza a Estados Unidos (1947-1948)" (pp. 151-166) y MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Javier. "De Madrid a Granada pasando por Nueva York. La experiencia americana de Fernando Chueca Goitia y el *Manifiesto de la Alhambra*" (pp. 175-184).

[345] SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Un siglo de vivienda social (1903/2003)*, Tomo I, Madrid: Ministerio de Fomento, 2003, p. 27

gart, 1949), dónde Hugo Häring (1882-1958) presente su vanguardista prototipo a escala 1:1 que dejará boquiabiertos a los arquitectos que trabajan para el INV y la OSH.[346] Asimismo, en Hannover (1951) fueron los hermanos Luckhardt quienes,[347] frente a la propuesta de la Unidad de Marsella, presentaron una proposición más cercana a la práctica desarrollada en España, dónde escaseaba el material y se requerían soluciones de construcción esquemática en viviendas de doble altura.[348]

No obstante, la realidad sobre el terreno de la construcción era bien distinta en España y más en concreto en Madrid. El *décalage* entre las viviendas proyectadas y las construidas era pavoroso y ni aun cediendo a las empresas privadas se lograba finalizar sus proyectos. A vueltas con la falta de crédito y la crisis de la construcción, las obras oficiales bajo desarrollo en ese momento (Cuatro Caminos, Ventilla, Calero, Pueblo Nuevo, San Blas y Carabanchel), se vieron superadas por una demanda inesperada a resultas de la inmigración.

Con más motivo, las instituciones franquistas vieron con buenos ojos sostener el renquear de la política de vivienda en el sinfín de inmobiliarias nacidas en el cambio de década. El número de constructoras se situó alrededor de las 300 en toda España a principios de los cincuenta; de las cuáles 172 tenían sede fiscal en Madrid.[349] La mayoría de éstas centraban sus esfuerzos en viviendas para la clase media, dónde el debate y la reflexión que giraba alrededor de los grupos protegidos era mucho menor. El alcalde Moreno Torres, sin suelo para construir, instó a la Comisaría a adquirirlo, urbanizarlo y ofrecerlo a precio de saldo a las inmobiliarias.

> La iniciativa privada, actuando dentro del marco que le tracen los organismos estatales competentes, es una importantísima fuerza constructiva, y no es lícito repudiarla, porque al abandonar el Poder público sus posiciones de dirección –fuese en aras del doctrinario

[346] "La política alemana de vivienda no sólo planteaba la industrialización de ésta sino la racionalización de los sistemas constructivos. En aquellas exposiciones (y sobre todo en la celebrada en la Constructa-Bauausstellung de Hannover, en 1951) los temas de estudio fueron: ordenación nacional y regional; «urbanismo, suburbios y casas baratas», «edificación» y «técnica del proyecto». […] La Asociación Alemana de Arquitectura expuso en su pabellón un repertorio de plantas de viviendas en función de la superficie: con una cama y superficie útil de 21m²; con dos camas y 30,4m²; con cuatro camas y 35,5 m²; con cuatro camas y 62m²; con dos camas y 46,5m²; dúplex, de dos camas más otras dos, de 28,6m² y 52m²: con tres camas y 56m²; con cinco camas, de 90,6m². Conscientes de cómo las imágenes de una planta eran difíciles de comprender por el gran público, levantaron, en el interior del Pabellón, algunas de estas viviendas, equipadas con mobiliario de serie." en SAMBRICIO, Carlos. *Op. cit.*, 2004, pp. 367-368

[347] Los berlineses Wassili (1889-1972) y Hans (1890-1954) trabajaron principalmente en su ciudad. El mayor de los hermanos, Wassili dedicó buena parte de su obra a la arquitectura de viviendas a principios de los veinte con un marcado carácter expresionista. Diseño suyo es el asentamiento de Dahlem-Berlin (1924) así como las casas en Schorlemerallee y Am Rupenhorn (1928). La obra de la exposición de Hannover fue hecha con acero y cristal al estilo Mies van der Rohe.

[348] "[…] la experiencia de Hannover mostró que el problema de la falta de vivienda debía resolverse desde la arquitectura, de manera que el modelo señalado por los Luckhardt se convertiría en referencia de muchas de las propuestas españolas. A la imposibilidad material de la economía española de asumir semejantes planteamientos se une que, por vez primera tras la guerra civil, los arquitectos españoles abandonan la referencia a lo vernáculo o a la arquitectura monumental y la presencia de Aalto, Nervi, Ponti, Sartoris o Lucio Costa… abre puertas a un nuevo debate arquitectónico." en SAMBRICIO, Carlos. *Op. cit.*, 2004, p. 369

[349] GALLEGO, Eduardo. "La construcción pública en Madrid", *Gran Madrid*, núm. 17, 1952, pp. 40-41

> *laissez faire* o por cualquier suerte de claudicaciones-, los grupos capitalistas las ocupasen sin lucha. Forzoso es reivindicar para el Estado y el Municipio las áreas jurisdiccionales sobre las que han de proyectar sus actividades urbanísticas, pero como éstas son modernamente tan varias, complejas y voluminosas, toda aportación privada ha de estimarse forzosamente bienvenida.[350]

Estas palabras registradas en *Gran Madrid,* concuerdan con el pensamiento de Francisco Prieto Moreno, director general de Arquitectura, quien afirmaba en las páginas de la misma publicación que la solución pasaba por un "mayor rendimiento de la mano de obra, exenciones tributarias y facilidades económicas".[351]

Con medidas de este estilo Madrid fue desatascando su bloqueo y empezó a vislumbrar una pequeña activación de la construcción. No olvidemos que, en 1952, durante las sesiones críticas de Arquitectura centradas en el desaforado problema de la vivienda recogidas por la RNA,[352] el arquitecto y urbanista alicantino César Cort (1893-1978) advertía abiertamente a sus colegas de la incapacidad del estado para resolver la situación:

> Si la propiedad urbana está maltratada, ¿cómo se va a pretender que haya gente que construya casas? A los que creen que el Estado puede resolver el problema de la vivienda con sus propios medios, no tengo otra cosa que decirles sino que lamento su candidez; pero si se ha de resolver, como creo firmemente, con intervención de los particulares, hacen falta unas determinadas garantías. En todas las naciones se ha ensayado el sistema de auxilio temporal del Estado; pero no creo que deba considerarse como fin primordial del Estado dar albergue a todos los ciudadanos, porque entonces habría que pensar también en darles vestido y comida, y eso es más que comunismo.[353]

En la misma VI Asamblea Nacional de Arquitectos, el ministro de la gobernación, Blas Pérez, reiteraba la necesidad de colaboración con la empresa privada para dar respuesta a la pre-

---

[350] HERNANDO, José F.: "La iniciativa privada (comentarios a un decreto)", *Gran Madrid*, núm. 2, 1948, p. 26

[351] PRIETO MORENO, Francisco. "Tres problemas del suburbio madrileño: La vivienda", *Gran Madrid*, núm. 2, 1948, p. 36

[352] La primera página del número se sincera con las siguientes palabras: "Distintos factores de índole diversa, y que son del conocimiento de todos, han puesto en un primerísimo plano de urgencia el problema de la Vivienda, tanto en España como en los demás países. Conscientes los arquitectos españoles de la responsabilidad que nos corresponde en el logro de la mejor solución de problema, vamos a celebrar, en el próximo mes de junio, nuestra VI Asamblea Nacional, que tratará, como tema de la mayor importancia, el de la vivienda en todos sus aspectos, y especialmente el de las clases modestas. Para colaborar al mejor resultado de esta Asamblea dedica la REVISTA NACIONAL DE ARQUITECTURA este número al estudio de la vivienda, con unos ejemplos de realizaciones españolas y extranjeras, un extracto del informe que la O.N.U. ha redactado sobre la vivienda en Europa y las dos Sesiones de Crítica de Arquitectura, de las que fue ponente el arquitecto César Cort, y que a este a este mismo fin se dedicaron a la Vivienda en España" en *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 125, año XII, mayo 1952, p. 1

[353] Declaraciones de César Cort en el encuentro de arquitectos celebrado en Madrid los días 25 de marzo y 2 de abril de 1952: *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 125, año XII, mayo 1952, p. 51

mura del problema de la vivienda, aunque no viera en ello una solución definitiva,[354] prueba del sentir generalizado entre muchos políticos de la necesidad de un gran organismo como el Ministerio que vería la luz en 1957.

La locura planificadora de la construcción comandada por el estado seguía y en julio de 1955 entraba en vigor el Plan Nacional de Vivienda para erigir 550.000 casas de Renta Limitada en cinco años, a una media de 110.000 viviendas anuales; un número que no se correspondía con la escasez real y del que apenas se construiría la mitad.[355] En todas las esquinas de Madrid empezó una irregular construcción de viviendas que combinó los trazados de los poblados de la OSH con las iniciativas privadas que crecían tanto en la prolongación de la Castellana,[356] el Barrio del Niño Jesús (1948), los bloques dispersos de la calle Sáinz de Baranda y Doctor Esquerdo o el levantado por el grupo catalán Torràs en la prolongación de General Mola (1955).[357] Entre todos ellos, el más novedoso fue el edificado por Bancaya en el cruce de Avenida de América con María de Molina,[358] el cual podemos observar en la secuencia inicial de *El batallón de las sombras* (M. Mur Oti, 1956).



Edificio de Bancaya en *El batallón de las sombras* (Manuel Mur Oti, 1956)

[354] "[…] la fuerza de la construcción, la fuerza de los financieros, tiene que depositarse en manos de la iniciativa privada. Pero no vengo aquí a teorizar, y sé que en la forma que está planteado, la iniciativa privada no podría resolver el grave problema de la vivienda" en "Discurso del Excelentísimo Señor Ministro de la Gobernación, D. Blas Pérez González, en la Sesión de Clausura" *Reconstrucción*, núm. 115, 1953, p. 5

[355] "El balance de su actuación fue de 94.251 del grupo I y 111.648 del grupo II, muy inferior a todas luces al planeado" en BRINGAS TRUEBA, José Manuel. ": El Plan Nacional de la Vivienda 1961-1976. Comentarios", *Arquitectura*, año IV, núm. 47, noviembre de 1962, p. 59

[356] El proyecto de prolongación de la Castellana (en ese momento ya nombrada Avenida del Generalísimo), fue aprobado el 27 de febrero de 1947 y al cabo de un año (13 de febrero de 1948) se aprobaron las normas para la urbanización de dicha zona. Las fases del proyecto comprendían un plan de alineaciones y la construcción dividida en cuatro polígonos como queda explicitado en: "Proyecto de la prolongación de la Avenida del Generalísimo", *Gran Madrid,* núm. 2, 1948, pp. 5-23; años más tarde seguía creciendo la zona con nuevos edificios de viviendas: MÉNDEZ CUESTA, Pedro. "El sector de la Avenida del Generalísimo: Los primeros pasos de un nuevo ensanche", *Gran Madrid,* núm. 15, 1951, pp. 3-8

[357] SAMBRICIO, Carlos. *Op. cit.*, 2004, pp. 375-377

[358] El edificio salió referenciado en la *RNA* con el siguiente artículo: "Bloque de viviendas en la Avenida de América", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 146, año XIV, febrero 1954, pp. 29-31

Esta doble vía para dar respuesta al problema de la vivienda será la tónica que marcará la política en materia habitacional del franquismo, especialmente a partir del estallido desarrollista de los sesenta, articulado desde el Ministerio de la Vivienda (1957). En suma, un galimatías normativo e institucional propio de una época de tambaleo político en la que fue puesta en tela de juicio la gestión del INV. De él dependía la construcción de los ochos poblados satélite con 8.500 viviendas anuales que debían alzarse para poder dar albergue a todos los inmigrantes recién llegados. Sin embargo, de este ilusorio número no se construía ni una cuarta parte y a cierta falta de iniciativa cabe añadirle "una legislación confusa y rígida en exceso" como la tilda Sambricio.[359]

Además, a la ausencia de una política decidida sobre vivienda unificada en un solo órgano, cabe sumarle acontecimientos inesperados, como la muerte de su director Federico Mayo (1894-1954) –responsable a su vez de la OSH– y su posterior sustitución por Luis Valero Bermejo al frente del Instituto, y el reemplazo de Prieto Moreno por Julián Laguna en la Comisaría.[360] La llegada del segundo a la oficina traerá aires renovados porque se va a rodear de los arquitectos de la primera posguerra quienes contaban con una formación y preocupaciones distintas: Fisac, Pinto, Romany, Oiza, Laorga, Cubillo, Sota,… se puede afirmar que el INV cambió radicalmente en esta segunda etapa cuando la primera aquejó numerosos problemas en los recursos financieros. Los vientos de cambio también se notaron con la Ley de Viviendas de Renta Limitada de 1954 la cual establecía una clara diferenciación entre las viviendas de Protección Oficial y las del mercado libre y recordaba a las propuestas en vivienda social esbozadas en la Ley federal alemana de vivienda.[361]

[359] SAMBRICIO, Carlos. *Op. cit.*, 2004, p. 385

[360] "Si Mayo defendía la opción de que fuese el Estado quien resolviese el problema de la vivienda, dependiendo su actividad de los materiales de construcción disponibles, Valero Bermejo, por el contrario, rompió con los criterios de «socialización de la vivienda», luchando por dar entrada a un sector privado solo preocupado por la construcción y venda de viviendas bonificadas. Pero, ante el desinterés del sector, Valero buscó potenciar las cooperativas de viviendas, lo cual supuso cuestionar las ordenanzas redactadas por Fonseca. Laguna tenía un perfil bien distinto al de Valero Bermejo: titulado antes de la guerra, al cavar la misma fue arquitecto de Hacienda y, como promotor, realizó una notable actividad desde la inmobiliaria Alcázar. […] por razones que desconozco Laguna tuvo una relación privilegiada con Franco" en SAMBRICIO, Carlos. *Op. cit.*, 2004, p. 387

[361] "En junio de 1954 la sección de arquitectura del INV planteó la existencia de un nuevo tipo de Vivienda de Renta Limitada, la llamada vivienda «de tipo social», para resolver el problema de las clases económicas más débiles. Se proponía la realización de 10.000 viviendas de este tipo anuales y se señalaba que la superficie máxima de ésta debía ser 42m² (con tres dormitorios, cocina-comedor-estancia y aseo) no superando su costo total las 25.000 pts. Y buscando hacer de ellas la punta de lanza de la nueva política económica" en SAMBRICIO, Carlos. *Op. cit.*, 2004, p. 391

3.1.1. A la modernidad arquitectónica por la vivienda: la experiencia de los poblados dirigidos

A partir de 1954, los tres entes (Comisaría de Ordenación Urbana, INV y OSH) trabajarán coordinados para llevar a buen puerto la conocida como Política de Poblados dónde trató de abordarse la problemática que azotaba a las clases más débiles proporcionándoles el tan ansiado hogar de "tipo social". Atrás quedaba la decimonónica idea del "ensanche" y todavía más el bloque abierto de la *Casa Bloc* para dar paso al conocido "Polígono"; aquél elemento tan característico definido por Luis Moya como "unidades urbanísticas homogéneas, que procediendo de un proyecto total de la actuación tienen una escala suficientemente grande para apreciar los aspectos edificatorios en interrelación con los urbanísticos."[362] Estos polígonos, grupos o barriadas fueron conocidos principalmente como "poblados" en sus inicios y daban albergue sustitutivo a los chabolistas asentados en la periferia madrileña fruto del efecto llamada de la inmigración. Tal denominación no debe verse como algo peyorativo, sino propio de una sociedad acostumbrada a núcleos urbanos estables que a lo sumo habían sufrido un ensanche, pero no a la construcción de nuevas barriadas.[363]

A mediados de los cincuenta, la situación es tan inadmisible que la vivienda, en tanto que problema a todas luces, también se convierte en una palanca política en el debate interno del régimen del que todos los actores quieren su parte de protagonismo:

> Inexistente aún el Ministerio de la Vivienda, la "revolución de las casas baratas" que había anunciado Franco se promueve por entonces desde tres áreas de la administración: el Ministerio de Trabajo, con el Instituto Nacional de la Vivienda; la Secretaría General del Movimiento, de la que depende la Obra Sindical del Hogar; y el Ministerio de la Gobernación, que alberga la Dirección General de Arquitectura, la Dirección General de Regiones Devastadas y la Comisaría para la Ordenación Urbana de Madrid.[364]

Pero los más activos en la realización del experimento de los poblados fueron la Comisaría, haciéndose con los terrenos para urbanizarlos, el INV, ejecutando las plantas de las viviendas de tipos "reducido" y "mínimo", y la OSH haciendo lo propio con las de "tipo social". Durante la década anterior, la modernidad arquitectónica apenas apareció en las tramas urbanas españolas, en

[362] MOYA GONZÁLEZ, Luis. *Barrios de Promoción Oficial. Madrid 1939-1976*, Madrid: COAM, 1983, p. 7
[363] ISASI, Justo F.: "Los poblados en el urbanismo y la vivienda de posguerra", FDEZ. GALIANO, Luis; ISASI, Justo F.; LOPERA, Antonio: *La quimera moderna: Los poblados dirigidos de Madrid en la arquitectura de los 50*, Madrid: Hermann Blume, 1989, p. 105
[364] FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. "Madrid 1956. La historia de los poblados", FDEZ. GALIANO, Luis; ISASI, Justo F.; LOPERA, Antonio: *Op. cit.*, p. 16

cambio, la década de los cincuenta experimentó su reaparición en una de sus "asignaturas pendientes": la producción en serie de viviendas.[365] En un país eminentemente artesanal como España, plantear una cuestión de este tipo resultaba un tanto peregrina puesto que las necesidades reales de alojamiento no casaban con el proceso constructivo hispano. Solo en el INV hay un interés incipiente que se ejemplifica en el Concurso Internacional que convoca para premiar al mejor proyecto de industrialización de viviendas de 1949.[366] Ese mismo año el Instituto se asocia con el Instituto del Cemento y se consolida a través de congresos, conferencias y divulgaciones mientras empieza a participar activamente en obras de cariz moderno en las Viviendas Económicas de Sevilla (1953), obra de Francisco Lucini.[367] Conviene remarcar que el gran hito del organismo fue el Concurso de Viviendas Experimentales de 1956; en sus bases se potenciaba al máximo la idea de utilizar el mayor nivel de prefabricación para rentabilizar el déficit de viviendas económicas. La racionalización de la arquitectura influenció a los proyectos presentados y supuso un cambio de imagen y estilo que tuvo una aplicación inmediata en los Poblados Dirigidos de Madrid y el Plan de Urgencia Social.[368]

El antes citado cambio en la dirección del INV y la Comisaría con la llegada de Luis Valero y Julián Laguna posibilitó que los poblados se convirtieran en un laboratorio social y urbano para arquitectos tan dispares como Sáenz de Oiza, Romany, Vázquez de Castro, Molezún, Fisac o Corrales. Con el ya claro objetivo de anexionar toda la periferia de Madrid y transformarla en barrios, los núcleos urbanos (poblados) se dividieron en cuatro tipos según fueran sus características y cometido: "dirigidos", "de absorción", "mínimos" y "agrícolas". De los cuáles tratamos los dos primeros en este estudio por su naturaleza urbana.

Laguna, con experiencia en la gestión del suelo y la promoción, entró con un talante pragmático a la hora de resolver los desórdenes de los suburbios periféricos. Entendió la situación como una oportunidad histórica para resolver un problema político y no en balde exigía: "pido que me dejen ordenar Madrid de fuera adentro [...] De modo que si ustedes me dejan que yo no me ocupe de buhardillas, de la calle tal y de la esquina... si me dejan que actúe de verdad, brutalmente, resolveremos un problema que es una vergüenza".[369] Su desbocado y poco ortodoxo *modus operandi* chocó irremediablemente con el concienzudo, analítico y denso trabajo del director

[365] CASSINELLO, María José. "La razón científica de la modernidad española en la década de los 50" en VV.AA.: *Los años 50: la arquitectura española y su compromiso con la historia*, Pamplona: T6 Ediciones, 2000, p. 27

[366] El Concurso Internacional buscaba el "mejor proyecto de organización industrial para la producción de maquinaria, elementos y materiales necesarios, encaminado a la industrialización de la construcción de viviendas en número capaz de alojar 50.000 familias españolas anualmente." en Ibídem

[367] Ibíd., p. 28

[368] Ibíd., p. 31

[369] FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. "Madrid 1956. La historia de los poblados", FDEZ. GALIANO, Luis; ISASI, Justo F.; LOPERA, Antonio: *Op. cit.*, p. 19

técnico de la Comisaría: Pedro Bidagor,[370] quien tras numerosos encontronazos fue nombrado Jefe Nacional de Urbanismo y abandonó la Comisaría. Laguna tenía entonces vía libre para dar rienda suelta a sus expeditivos métodos en Puente de Toledo, Puente de Segovia, Ribera del Manzanares, Matadero, Jaime el Conquistador, Arroyo del Abroñigal, Vallecas, Fuencarral, Villaverde, Getafe… y así lo hizo:

> A los gitanos del Puente de Toledo les facilita camiones y les da a elegir, de madrugada, entre Venta de Baños y Miranda de Ebro. A las familias chabolistas las ficha, las desaloja, las traslada a alojamientos provisionales. Pasea a Camilo Alonso Vega, director general de la Guardia Civil, entre los suburbios más míseros, en su coche particular para pasar inadvertidos, y con el objeto de lograr su colaboración; mientras tanto la Guardia Civil vigila el extrarradio y procura que no se produzcan nuevas edificaciones clandestinas. Construye viviendas con la Obra Sindical del Hogar, a la que facilita el suelo a cambio de poder designar a una parte de los ocupantes: como éstos son mendigos, ladrones, parados, decide, de común acuerdo con Pedro Solís en la OSH, clasificarlos dentro del Sindicato de Actividades Diversas. Inicia un control estadístico de la infravivienda, crea un equipo de derribo. Se esfuerza, sobre todo, en su gran objetivo: movilizar el suelo para, a través de él, movilizar ese crédito que por entonces el Banco Hipotecario sólo concede a las "viviendas de portero con librea".[371]

Con semejante política de represión, también ejercida en otras partes de España, Valero y Laguna, es decir, el INV y la Comisaría daban forma a lo que será también uno de sus mayores aciertos. En Madrid llegará incluso a afectar el nomenclátor de la capital con el específico nombre de Avenida de los Poblados al suroeste de la capital. El evento que acabó por dar luz verde al proyecto fue la visita de Franco a Fuencarral A, obra de Sáenz de Oíza y Fuencarral B de Alejandro de la Sota: punto de inflexión al influir en la posterior generación de poblados.[372]

El sistema de los poblados establecía que los pisos estuvieran destinados a aquellos que vivían en chabolas, cuevas o chozas; y el beneficiario lo recibía en régimen de alquiler.[373] Asimismo, quedaba compelido a no realquilar, vender o ceder dicha propiedad. De tal manera que los pobla-

[370] Para el enfrentamiento entre ambos y la disparidad de sus concepciones para atacar el problema del chabolismo en Madrid véase: FDEZ. GALIANO, Luis; ISASI, Justo F.; LOPERA, Antonio: *Op. cit.*, pp. 19-21
[371] Ibídem, p. 21
[372] FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. "Madrid 1956. La historia de los poblados", FDEZ. GALIANO, Luis; ISASI, Justo F.; LOPERA, Antonio: *Op. cit.*, p. 26
[373] SAMBRICIO, Carlos. *Op. cit.*, 2004, p. 394

dos "de absorción" fueron la antesala de los dirigidos ya que consiguieron limpiar las zonas de autoconstrucción.[374]

Quince fueron los grupos edificados entre 1954 y 1956 entre los que destacan Orcasitas, Almendrales, Pan Bendito, Canillas, San Fermín, Caño Roto, Villaverde,[375] El Batán,[376] etc. Precisamente en los terrenos del Zofío fue donde la terrateniente María Orcasitas, poseedora de los terrenos, pidió a la Comisión de Urbanismo licencia para edificar en sus terrenos; algo que llevaba haciendo caóticamente en sus fincas desde 1950 y que precipitó que se tomaran medidas disciplinarias con ella por parte de la Comisión dirigida por Bidagor y Gaspar Blein.[377]

Los carteles anunciando expropiaciones proliferaban y los arquitectos de los poblados tomaron un papel que ultrapasaba su cometido original. Llegaron a intervenir como gerentes y constructores, representantes de los usuarios y asistentes sociales. Antonio Vázquez de Castro se instaló a vivir en Caño Roto y Luis Miquel en Fuencarral dirigiendo el derribo de las chabolas al unísono de las obras y, con la siempre mirada atenta de la Guardia Civil y la Sección Femenina, tratando de evitar la edificación clandestina, mientras capeaban las cortapisas administrativas, económicas y políticas.[378]

Con igual objetivo, los poblados albergaban la esperanza de acabar con la especulación instalada entre los chabolistas porque, como destaca Galeano, hasta ese momento todo funcionó "a través de la recomendación del paisano o el pariente poderoso, el sometimiento vejatorio o la transacción inconfesable".[379] Desafortunadamente, a medida que los bloques crecían, los habitantes fueron perdiendo contacto, el clientelismo se apoderó y la asignación de viviendas se tornó más opaca, en una gran operación de control político-social. Porque huelga advertir que estos focos de miseria, también eran vistos como reductos comunistas.[380]

---

[374] La diferencia entre ambas modalidades radica en la ley en la que se amparaban cada una de ellas. Mientras los de absorción estaban bajo el Decreto de mayo de 1954 sobre viviendas de "tipo social", los dirigidos se vinculan al marco legislativo de las viviendas de "renta limitada".

[375] El boletín *Gran Madrid* le dedicó un artículo a las obras que se desarrollaban en el barrio: "Proyecto parcial de ordenación de Villaverde", *Gran Madrid*, núm. 14, 1951, pp. 3-8

[376] "Proyecto parcial de ordenación del sector de El Batán", *Gran Madrid*, núm. 30, 1955, pp. 3-7

[377] SAMBRICIO, Carlos. *Op. cit.*, 2004, p. 380

[378] FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. "Madrid 1956. La historia de los poblados", FDEZ. GALIANO, Luis; ISASI, Justo F.; LOPERA, Antonio: *Op. cit.*, p. 37

[379] FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. "Madrid 1956. La historia de los poblados", FDEZ. GALIANO, Luis; ISASI, Justo F.; LOPERA, Antonio: *Op. cit.*, p. 41

[380] Los bloques de viviendas aminoraban la unión solidaria de los chabolistas que a veces tenían entre ellos personajes al margen de la iglesia oficial como el padre José María Llanos en el poblado de Entrevías. El Padre Llanos, de tendencia comunista, fue un activo contra las fuerzas del orden establecido e incluso de Franco de quien recordaba esta anécdota al visitar las chabolas: "En el 1959, un 14 de julio, vino don Francisco Franco a inaugurar lo que había. Yo no quise recibirlo y nos fuimos de excursión. Cuando llegó don Francisco preguntó por el padre Llanos, y al no estar yo, protestó ante el ministro y éste ante el provincial, y me hicieron dar explicaciones. [...] Teníamos, además, un pequeño ayuntamiento y ayudas de ropa, alimentos... Había que llevar una vida fraternal. Al fin, elegimos alcalde, un alcalde rojo, Velázquez, ex-condenado a muerte. Los de la Falange, que eran cuatro gatos, presentaron otro candidato, pero los derrotamos. Esto es historia de España, y muy importante." En LLANOS, José María. "Conversaciones

Alejados del centro, arquitectónicamente, se trata de bloques de viviendas unifamiliares en horizontal, de una o dos plantas, y de bloques colectivos de cuatro o cinco alturas. Todos ellos se establecieron al lado de los asentamientos existentes previamente, gestando una imagen de contrapunto urbanístico que ya no abandonará la fisonomía del extrarradio de muchas ciudades españoles hasta nuestros días. Resulta curioso ver como alguien tan cercano al cine como Wenceslao Fernández Flórez iniciara una serie de artículos en contra de esta arquitectura en *Semana*, afirmando que "…el afán igualitario de una época que tiende a vestir de manera uniforme, sin distinción de clases sociales, tomando el estilo de los de abajo".[381]

Lo cierto es que abstrayendo el drama social sujeto al problema habitacional de los chabolistas, los poblados dirigidos "suponen el punto álgido de la arquitectura española respecto a la vivienda social en todo este período", porque sus arquitectos "aportaron en la mayoría de los casos una plasticidad, un lenguaje y una estética de alto valor."[382] En la publicación *La quimera de la vivienda* se hace hincapié en el satisfactorio resultado arquitectónico de los siete poblados dirigidos de Renta Limitada desde su plano teórico: Entrevías (Jaime Alvear, Francisco Javier Sáenz de Oíza, Manuel Sierra) fue un manifiesto de mínimos impregnado de los *suburbs* estadounidenses y en el que Oiza, admirador de la obra de Hilberseimer, dio "el impulso definitivo a la concepción racionalista del alojamiento social en nuestro país"[383]; Fuencarral (José Luis Romany) bebía de la tradición escandinava, integrando bloques y casas unifamiliares huyendo de las trazas geométricas;[384] Caño Roto (Antonio Vázquez de Castro y José Luis Íñiguez) destacaba por conciliar tipos de vivienda baja y en altura con un trazado proporcionado de notable vanguardia para el momento; [385] Canillas (Luis Cubillo) bebió del neoplasticismo holandés de Arne Jacobsen, utilizando acabados exteriores con madera así como cubiertas de pendiente invertida;[386] Orcasitas (Rafael Leoz y Joaquín Ruiz Hervás) se caracterizó por la geometría abstracta y el cálculo sobre una retícula recta, aunque la mala calidad del terreno obligó a su demolición total en 1984[387]; y Almendrales (Javier Carvajal, José Antonio Corrales, José Mª García de Paredes y Ramón Vázquez Molezún) fue un poblado surcado por las líneas de alta tensión eléctrica, donde se orientaron las casas en pos de

---

sobre poblados: la experiencia en el recuerdo de sus protagonistas", FDEZ. GALIANO, Luis; ISASI, Justo F.; LOPERA, Antonio: *Op. cit.*, p. 173

[381] "Chaqueta, chaleco y pantalón", *Semana*, núm. 661, 21 de octubre de 1952 citado en SAMBRICIO, Carlos. *Op. cit.*, 2004, p. 378

[382] LÓPEZ, Jesús. "La vivienda social en Madrid, 1939-1959", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, H. del Arte, t. 15, 2002, pp. 331-332

[383] FDEZ. GALIANO, Luis; ISASI, Justo F.; LOPERA, Antonio: *Op. cit.*, p. 53

[384] Ibídem pp. 58-63

[385] ISASI, Justo F.: "Los poblados en el urbanismo y la vivienda de posguerra", FDEZ. GALIANO, Luis; ISASI, Justo F.; LOPERA, Antonio: *Op. cit.*, p. 114

[386] FDEZ. GALIANO, Luis; ISASI, Justo F.; LOPERA, Antonio: *Op. cit.*, pp. 70-75

[387] Ibíd., pp. 82-87

conseguir mayor luz solar en ellas.[388] Salvo Manoteras (Manuel Ambrós Escanellas, Mariano García, Eduardo García y Enrique Quereizaeta), que no muestra especial conexión con la pequeña vanguardia de los otros poblados, estas experiencias arquitectónicas permitieron alejarse del pintoresquismo y el folclorismo presente hasta el momento para dar entrada a líneas abstractas, minimalistas, brutalistas o neoplasticistas poco vistas en la arquitectura española del periodo.[389]



Imagen del poblado de Orcasitas durante su construcción en 1957 (Fuente: Urban Idade)

Todos ellos provenían de los concursos de vivienda experimental llevados a cabo por el INV, que pretendía bosquejar las casas del futuro y donde se buscaban prototipos a escala 1:1; hecho que ponía de manifiesto como el Instituto y Fonseca seguían siendo deudores de la experiencia alemana de 1951.[390] Las ya citadas influencias norteamericanas en el trabajo de Oiza o las raíces escandinavas de Romany y Cubillo hicieron que la caseta finlandesa fuera el centro de operaciones de toda una generación de jóvenes arquitectos.[391] Sin embargo, esta visión idealizada de los resultados formales y constructivos choca con la visión urbanística y su adhesión al tejido madrileño que Carlos Sambricio tiene de los dirigidos, sobre los cuáles afirma

> […] fracasó porque dichos poblados quedaron aislados de sus núcleos de referencia al trazarse sin establecer los accesos, sin servicios, sin fijar las condiciones adecuadas para que en ellos naciera la vida urbana, y los «poblados» fueron en consecuencia más una experiencia arquitectónica que un ejemplo de desarrollo urbano.[392]

[388] Ibíd., pp. 88-93
[389] Ibíd., pp. 76-81
[390] Sobre la experiencia del concurso véase: SAMBRICIO, Carlos. *Op. cit.*, 2004, pp. 399-404
[391] La caseta finlandesa fue una prefabricada caseta de obra de austera inspiración nórdica, de madera, situada en la obra de Fuencarral y destinada en sus inicios a escuela, pero reclamada por Laguna para las obras de los poblados. En FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. "Madrid 1956. La historia de los poblados", FDEZ. GALIANO, Luis; ISASI, Justo F.; LOPERA, Antonio: *Op. cit.*, p. 22
[392] SAMBRICIO, Carlos. *Op. cit.*, 2004, p. 395

En tan solo un año su incapacidad de dar respuesta a la cuestión era palmaria. Reducida la actuación a los proyectos del Concurso de vivienda Experimental, no todo era un páramo y de mediados de los cincuenta recalca Carlos Sambricio:

> De entre aquel marasmo solo dos experiencias son destacables: una, el concurso de vivienda prefabricada, en Madrid convocado para los alumnos de la Escuela de Arquitectura, y, paralelamente, la promoción que se realiza en El Encinar de los Reyes para los militares americanos que llegaron con las bases, abre una reflexión a la moderna arquitectura.[393]

Las casas de los norteamericanos serán algo visible en el cine del momento, como demuestra el capítulo *Profesor de matrimonio* protagonizado por Concha Velasco y un coronel yanqui dentro de la episódica *El arte de casarse* (Jorge Feliu y J. Font-Espina, 1966). Las moradas de los estadounidenses que trabajaban en las bases de Torrejón y Morón reproducen el *american way of life* y se basaron en los modelos californianos de Richard Neutra y Marcel Lajos Breuer, que competentes arquitectos como Luis Vázquez de Castro aplicaron para agrado de los Místeres Marshall.[394] Y es que la España de los cincuenta no todo eran poblados, extrarradio, miseria y exasperación social. El norte de Madrid ejemplifica de manera paradigmática esta tendencia polarizada con las urbanizaciones de la alta burguesía de Puerta de Hierro, La Moraleja, La Florida o Alameda de Osuna, lugares que encarnan la antítesis de los polígonos del sur.

3.2. La vivienda en la Barcelona de los cincuenta

La ciudad condal fue de las menos saneadas en materia habitacional en los primeros años de la dictadura. Con las vistas puestas en las zonas rurales, Valencia, Madrid o el País Vasco –estas dos últimas habían sido además activos frentes de guerra– tanto la DGRD como el INV apenas aportaron pocas propuestas de casas baratas y a principios de los cincuenta, las intervenciones para resolver el asfixiante problema de la vivienda eran más bien escasas.[395]

Las barracas eran sin duda el caballo de batalla del Servicio Municipal de Represión y una de las preocupaciones latentes de los estamentos franquistas. La falta de terreno urbanizable fra-

[393] Ibídem, p. 395

[394] BILBAO, Luis. "El debate en torno a la influencia de la arquitectura estadounidense en España: Los arquitectos Luis Vázquez de Castro, Valentín Picatoste y las memorias de los técnicos españoles en EE.UU." en AA.VV.: *La arquitectura norteamericana, motor y espejo de la arquitectura española en el arranque de la modernidad (1945-1965)*, Pamplona: T6 Ediciones, 2006, pp. 81-86

[395] En el capítulo anterior mencionábamos las insuficientes edificaciones de casas realizada por la OSH que cristalizaron en las construcciones de la Meridiana (1945) y La Mercè (1948).

guó esta periferia heteróclita llena de barracas esparcidas por los rincones de la ciudad, estrangulando otros barrios y abriéndose paso de forma anárquica en la ladera de las montañas (Montjuïc y Carmel) hasta la misma arena de la playa (Somorrostro, Pequín y Campo de la Bota). Los cincuenta son la época del crecimiento industrial y el fin del letargo autárquico que acabaron con el aislamiento exterior. A partir de 1953, año del acuerdo económico con los Estados Unidos, el saldo migratorio en Catalunya aumenta y se consolida. Algunos estudios sitúan el número de inmigrantes llegados a Catalunya durante la década de 1951-60 en 480.170 de los cuáles el 41% recalaron en Barcelona (196.226);[396] un porcentaje inferior a la ola anterior de inmigrantes 1940-50 cuando el 65% fue para Barcelona. El reclamo de la industria catalana hizo que ciudades como Badalona, L'Hospitalet de Llobregat o Cornellà empezaran a recibir inmigrantes reproduciéndose las condiciones de hacinamiento en suburbios que había sufrido Barcelona hasta la fecha. El déficit de casas de 1955 se cifró en 54.228[397], mientras que la ciudad contaba con 12.500 barracas en 1957 y se calcula que el número de hogares con realquilados ascendía a 18.312 tres años después.[398]

Ante tan alarmante condición urbana, todavía resulta más exiguo el número de grupos levantados a principios de los cincuenta: La Verneda, Can Clos, Turó Trinitat o El Polvorín. A parte de la OSH y el INV, el Instituto Municipal de la Vivienda (llamado posteriormente Patronato)[399] había sido el principal impulsor de pequeños grupos en espacios de marginación en paralelo a los dos grupos de la OSH. Estas intervenciones fueron en la Plaza de San Cristóbal para funcionarios del Parque Móvil Municipal y la Guardia Urbana con 47 viviendas y las 76 viviendas de la calle Perecamps hechas por la empresa *Construcciones y Reparaciones* (1947) tras ganar el concurso. En total, el Instituto levanta 3.000 viviendas en Barcelona durante el periodo 1945-1952, un número a todas luces irrelevante.[400]

Paralela a las operaciones municipales, desde finales del XIX y la primera mitad del siglo XX la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Barcelona desarrolló una interesante tarea en la

---

[396] TAMAMES, Ramón: "Los movimientos migratorios de la población española durante el periodo 1951-1960", Madrid: Instituto Nacional de Estadística, 1962, p. 109

[397] Datos de la Comisión de Urbanismo de Barcelona hechos mediante el cálculo de demanda de viviendas (matrimonios, inmigrantes y casas en ruina) con la deducción de las desocupadas (por defunción o emigración) y las construidas; citado en FERRER, Amador: *Els polígons de Barcelona*, Barcelona: Edicions UPC, 1996, p. 73

[398] RULL SABATER, Alberto: *Estructuras básicas de viviendas y hogares en España*, Madrid: Secretaría General Técnica del Ministerio de la Vivienda, 1966 citado en la Tesis Doctoral de BORDETAS, Iván: *Autoorganización y movilización vecinal durante el tardo franquismo y el proceso de cambio político:* tesis doctoral (tesis no publicada). Universitat Autònoma de Barcelona, 2012

[399] Los números del Patronato en cuanto a entrega de viviendas crecieron sustancialmente a partir de su funcionamiento bajo el Ministerio. De las 152 viviendas entregadas en 1955 pasará a 1.660 en 1960. El resultado final fue cercano a los 3.000 hogares al fin del quinquenio y, aunque lejos de las 7.000 previstas, situaron al Patronato de Vivienda de Barcelona como el segundo organismo con más libramientos de casas en España tras la OSH; en SAGARRA, Ferran: "Una aproximació històrica a la historia del Patronat" en VV.AA.: *De les cases barates als grans polígons. El Patronat Municipal de l'Habitatge de Barcelona entre 1929 i 1979*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2003, p. 37

[400] FERRER, Amador: *Els polígons de Barcelona*, Barcelona: Edicions UPC, 1996, p. 61

construcción de viviendas de cariz social. Si bien no fue la única, se erigió en la más importante de aquellas cajas que mutaron en empresas inmobiliarias y de promoción de viviendas.[401] Empezando con pequeñas casitas unifamiliares terminaron levantando conjuntos de grandes dimensiones. Su acción se repartió por muchos enclaves de la ciudad dejando bloques imponentes que trataban de aminorar el problema de la vivienda aunque sus destinatarios no fueran otros que sus socios, preeminentemente de clase media todos ellos. La encomiable actividad de sus aisladas promociones se centró en el barrio San Andreu,[402] pero también dejó las doscientas viviendas del grupo de Rambla Volart (1949), las mil del conjunto Pare Claret/Meridiana construido en varias fases (1949-1967) o bloques tan destacables como el de plaza de Sants (1958) y aquél de la confluencia Infanta Carlota (actual Josep Tarradellas) con calle Numancia (1961). Ya en pleno desarrollismo y obra de Mariano Romaní (1900-1966),[403] en 1964 se inauguraban los funcionalistas cuatro bloques aislados de una isla entera del ensanche barcelonés entre Paseo San Juan y las calles Córcega, Bailén y Rosselló.



La Vanguardia (10 de junio de 1958)



La Vanguardia (28 de abril de 1961)

[401] CAPEL, Horacio: *La morfología de las ciudades*, Barcelona: Serbal, 2013, p. 200

[402] TATJER, Mercè: "Noves formes d'habitatge per la nova ciutat. El cas de Sant Andreu (1900-1937)" en CHECA, Martín (coord.): *Sant Andreu, de poble a ciutat (1875-1936)*, Barcelona: Centre d'Estudis Ignasi Iglèsies (*Finestrelles,* nº 9) 1998, p. 61-76

[403] Sobre el arquitecto barcelonés Mariano Romaní (1900-1966), autor de viviendas para la Caja de Ahorros de Barcelona véase: BROUGHTON, Miles: "Mariano Romaní, arquitecte", *Revista Campsentelles*, Centre d'Estudis Santfostencs, núm. 12, 2009, pp. 113-136



Muestras de vivienda de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Barcelona
(*La Vanguardia*, 30 de octubre de 1949)

Todavía cabe señalar el impacto urbano de la promoción aprobada por el INV el 22 de septiembre de 1952 y la más notable de las practicadas en Barcelona a principios de los cincuenta: las viviendas del Congreso Eucarístico. Al socaire de tan egregio evento, se creó la entidad benéfico-constructora del Patronato de la Viviendas del Congreso que recibió subvenciones, préstamos bancarios y donaciones de particulares. Las Viviendas del Congreso marcaron una nueva etapa en materia habitacional a principios del decenio por sus dimensiones y fórmulas de financiación.

Para Amador Ferrer, los polígonos construidos en el periodo anterior al Plan de Urgencia Social (1952-1958) no tienen un gran peso cuantitativo si bien la construcción aumenta en relación a la década anterior. El viento de cola favorable de las viviendas del Congreso empujó a la realización de obras de mayor calado superando los mil hogares tanto en promociones públicas como privadas.[404] En el apartado privado, la promulgación de la Ley de viviendas de Renta Limitada de 1954 desarrolladas bajo el Plan Nacional de la Vivienda (1956-1960) dieron el empuje que ni las legislaciones de Viviendas protegidas (1939) ni las bonificables (1944) habían conseguido. Eso llevó a empresas como *Construcciones Sociales Sanahuja* a levantar 2.000 viviendas en el Turó de la Peira o a la SEAT edificar un grupo de 1.077 casas junto al paseo de la Zona Franca en 1956. También en este momento aparecen los bloques de doble cruceta y ocho plantas del Paseo Cal-

[404] FERRER, Amador: *Op. Cit.*, 1996, p. 68

vell, al sur del Poble Nou y al lado del ferrocarril, conocido como polígono Maresme que dotaron de 960 pisos a la zona. Un lugar que a mitad de los cincuenta estaba degradado y con un gran muro que la separaba del mar. Pronto, estos edificios empezaron a ser conocidos popularmente por los vecinos como los "Tupolev" por recordar su envergadura a los bombarderos soviéticos.[405]



Viviendas del Passeig Calvell (Fuente: Arxiu Històric del Poble Nou)

En ellas observamos además la tímida entrada de la fórmula de tenencia del hogar, más común en la siguiente década: la cesión en régimen de amortización y posterior propiedad al observar que "los beneficiarios cuidan mejor sus viviendas y ascienden en la escala social al poseer la expectativa de la próxima propiedad de sus habitaciones".[406]

Por el lado público, la OSH realizará las casas del Verdún (1953), Trinitat (1953-1955), Joan Antoni Parera (1950-1954) y Onésimo Redondo (1954-1955). Su actividad no se circunscribió a Barcelona y fuera de ella también se realojaron barraquistas en los grupos de San Lorenzo en Terrassa (1956) y Arrahona en Sabadell (1959), entre los más destacados.[407] Los polígonos mencionados se adscribieron a la categoría de Tipo Social establecida el 14 de mayo de 1954 y que

[405] "Detalls a l'atzar". Rondaller. Blogger. 10 de mayo de 2017. Blog. Acceso el 30 de julio de 2019; La denominación de unos bloques de viviendas con nombre soviético también es compartida con las cinco torres llamadas Sputniks (Armando Roca, 1972) levantadas en Tolosa en pleno desarrollismo. Su arquitecto recuerda así el porqué de su denominación: "En aquella época los rusos acababan de lanzar los sputniks y recordando a esa voluntad de búsqueda y libertad del ser humano, tomamos esto como referencia e hicimos unos rascacielos que recordaban a unos cohetes. Recuerdo los tejados puntiagudos, la pérgola que relacionaba la parada del autobús con cada portal para que la gente no se mojara cuando lloviese o las jardineras con los ángulos de 60 grados, mucho menos agresivos que el ángulo recto." Fragmento de la entrevista rastreable en MARTÍNEZ, Harley (dir): *El milagro Gipuzkoa*, Barcelona: Tabakalera, 2016. pp. 85-88

[406] Memoria del Patronato Municipal de la Vivienda de Barcelona 1957 citado en SAGARRA, Ferran: "Una aproximació històrica a la historia del Patronat" en VV.AA.: *De les cases barates als grans polígons. El Patronat Municipal de l'Habitatge de Barcelona entre 1929 i 1979*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2003, p. 32

[407] FERRER, Amador: *Op. Cit.*, 1996, p. 70

daba una solución de pisos pequeños (42m²) a un coste bajo (25.000 pts.).[408] Los citados, fueron el espejo de los poblados dirigidos madrileños y en ellos la Comisaría de Ordenación Urbana de Barcelona tuvo un papel clave – merced al préstamo de 150 millones de pesetas del ICNR (Instituto de Crédito para Reconstrucción Nacional) del que gozaba–,[409] a la hora de conseguir terrenos para organismos y particulares dispuestos a construir en ellos.

Proyectos todos ellos caracterizados por un bajo nivel de urbanización, colocados en el terreno con criterios de ordenación elementales formando conjuntos incomunicados y sin abastecer.[410] Al fin y al cabo el marco jurídico permitía solventar el problema que asolaba las grandes ciudades españolas en términos cuantitativos y eso bastaba para cubrir las páginas de los periódicos. La gran profusión de artículos, congresos y reuniones llevadas a cabo por políticos, urbanistas, arquitectos y religiosos reflejan la clara voluntad de poner remedio a una problemática imposible de ocultar.

3.2.1. Las viviendas del XXXV Congreso Eucarístico de 1952

En la segunda ciudad más grande de España y puntera en la industria del país, después de 1929 se había perdido el influjo internacional conseguido en el momento de la Exposición Internacional. Habría que esperar hasta 1952 con motivo del XXXV Congreso Eucarístico para que todas las miradas se volvieran a centrar en Barcelona y en el lavado de cara sin precedentes que el régimen franquista pondrá en marcha para su celebración.

Entre el 27 de mayo y el 1 de junio de 1952 la Iglesia Católica hizo una demostración de músculo sin precedentes. *Cor unum et anima una* decía Pío XII a través de los altavoces instalados en el altar, obra del arquitecto Josep Soteras, quién también participará en las viviendas levantadas ad hoc para tan significativo acto.[411] Con la segunda Guerra Mundial todavía fresca en el recuerdo, España se presentaba ante el mundo católico como un oasis de paz del que había sido garante el Caudillo y, todavía más importante, como el aliado preciso para plantar cara al comunismo. Mediante concesiones aperturistas que bien valían la pena ante tan magno acontecimiento, España empezaría a sacar la cabeza en el entramado geopolítico abandonando su aislamiento merced a su entrada en la ONU.

---

[408] Idíb., p. 72
[409] VAZ, Celine: "Una década de planes: planificación y programación de la vivienda en los años cincuenta" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, 2009, pp. 155-156
[410] FERRER, Amador: *Op. Cit.*, 1996, p. 69
[411] DE ANDRÉS, Laura: "Barris exprés", *Op.cit.*, pp. 101-110

No obstante, cabe advertir que la elección de Barcelona fue algo cocinado de manera unilateral entre las instituciones religiosas de lo que las autoridades franquistas supieron sacar mucho rédito convirtiéndolo en el fasto antonomástico del nacionalcatolicismo.[412] Y por supuesto, la ciudad que iba a albergarlo también sufrió un gran cambio urbanístico e arquitectónico para la ocasión: calles asfaltadas, nuevas infraestructuras, inauguración de hoteles, restauración de las atarazanas; pero sobre todo del sector de la Avenida Diagonal (del Generalísimo en ese momento) en el que tendrían lugar los actos religiosos entre la plaza de María Cristina y Pío XII –futuro lugar destinado a la zona universitaria–.[413] Allí se erigió el *Monumento a los Caídos* (1951) enfrente al *Palau Reial*, obra de los arquitectos Adolf Florensa y Joaquim Vilaseca con grupo escultórico de Josep Clarà.[414]

Asimismo, el devoto evento iba a conllevar algo mucho más significativo para los habitantes de Barcelona: la creación del Patronato de las Viviendas del Congreso que acabaría construyendo un barrio entero y edificando en la ciudad durante 24 años.[415] Según la tesis de Martín Checa,[416] el Patronato fue otro ejemplo de las entidades "benéfico-constructoras" –forma jurídica establecida a partir de su decreto ley de 1947–, y su existencia se remonta a los años de las leyes de casas baratas cuando las iniciativas para dotar de viviendas a la población bajo el auspicio de una entidad religiosa, militar o gremial era más comunes. Su permanencia en el tiempo duró hasta bien entrados los sesenta y se sustentó en preceptos paternalistas que fueron utilizados repetidas veces en los discursos populistas de obispos y cargos diocesanos. Así lo demuestran las palabras del padre Narcís Jubany en *La Vanguardia* sobre el simbolismo de las viviendas que debían ser "una obra de todos. Como monumento viviente y recuerdo perenne de nuestro Congreso Eucarístico Internacional ha de ser la obra de todo Barcelona. Como lo fueron las grandes solemnidades de aquellos días gloriosos".[417]

---

[412] CHECA ARTASU, Martín: *"El Patronato de las Viviendas del Congreso". Habitatge i catòlics a la Barcelona del franquisme*, Barcelona: Centre d'Estudies Ignasi Iglésias, 2008, pp. 46-47

[413] DE ANDRÉS, Laura: *Op. cit.,* p. 104

[414] Curiosamente Barcelona era de las pocas ciudades que todavía no contaba con su monumento a los caídos más de una década después del conflicto bélico. En: GARCÍA, Edu: *Arte público en la Barcelona franquista* [Recurso electrónico] [consulta: 2 de febrero de 2018]. Disponible en: http://www.paseodegracia.com/historia/arte-publico-barcelona-franquismo/

[415] Cabe resaltar que las obras del Patronato de Viviendas del Congreso no se ciñeron al ámbito de la capital catalana, sino que también llevó a cabo algunas obras en el Baix Llobregat, Maresme, Berguedà y Vallès Occidental. Encontramos la información en CHECA ARTASU, Martín: "Realitzacions del Patronat d'Habitatges del Congrés Eucarístic a la província de Barcelona", *"El Patronato de las Viviendas del Congreso". Habitatge i catòlics a la Barcelona del franquisme*, Barcelona: Centre d'Estudis Ignasi Iglésias, 2008, pp. 151-185

[416] Nos referimos a la tesis bajo dirección del Dr. Horacio Capel *El catolicismo social y el problema de la vivienda en Cataluña (1945-1975)* de 2006.

[417] JUBANY, Narcís: "Viviendas del Congreso Eucarístico de ser una *obra de todos*", *La Vanguardia Española*, 28 de agosto de 1952, p. 11

La Iglesia de la época era consciente del peso del hogar como arquitrabe sobre el que descansaba la institución familiar, eje del ideal social franquista.[418] Máxime cuando esta crisis habitacional socavaba la moral y el matrimonio. Es por ello que muchas instituciones religiosas fueran artífices de estas construcciones, y no los organismos públicos, dando el salto del púlpito a la acción social obteniendo un resultado dispar que dejó huella en toda España.[419]

Pero no bastaba con la buena voluntad católica y ahí entró la gobernación civil de Barcelona, el apoyo económico de la burguesía industrial catalana y el obispo Gregorio Modrego como paladín de la empresa.[420] Entonces el Patronato empezó la construcción de su mastodóntico proyecto de vivienda obrera en unos solares propiedad de la familia Ros y Ramis, donde antiguamente estuvo ubicada la masía Ca l'Armera. Dieciséis hectáreas donde se llevaría a cabo la labor constructiva más encomiable de la Iglesia con más de 6.000 viviendas entre 1954 y 1976. Entre los miembros del patronato encontramos una heteróclita lista que reunía personalidades eclesiásticas, ex- ministros, descendientes de familias pudientes, empresarios, falangistas…[421]

Una vez concedida la aprobación del INV, la primera piedra se colocaba el 31 de mayo de 1953 y la entrega de llaves a los primeros 184 adjudicatarios tuvo lugar el 27 de junio de 1954. El acto de entrega estuvo presidido por el obispo Modrego, el gobernador civil Acedo Colunga y el director del INV Federico Mayo y fue registrado por las cámaras de NO-DO.

Con los años, al barrio se le sumarían escuelas, locales comerciales y la racionalista Iglesia de San Pío X, obra de Josep Soteras. En concreto, la arquitectura y dimensiones del barrio hicieron que fuera considerado una pequeña ciudad dentro de Barcelona, con plazas, distintos volúmenes de los bloques de viviendas y zonas comunes en los espacios interiores de las manzanas. Pero para poder habitar las casas de ese barrio los futuros inquilinos estaban sujetos a unos exigentes requisitos que desenmascaran lo poco de obreras que tenían estas casas:

---

[418] DE MIGUEL, Amando: *Sociología del franquismo*, Euros: Barcelona, 1975

[419] Este tipo de entidades tenían denominadores comunes que Checa Artasu resume en: "la presencia del obispo o arzobispo de la diócesis correspondiente como presidente e inductor de muchas de ellas, la junta directiva formada per prohombres de las ciudades correspondientes vinculados a asociaciones cívico-religiosas y también presentes en los cuadros dirigentes de corporaciones industriales estrechamente relacionadas con el sindicalismo vertical o cargos municipales. También, común a todas ellas, la redacción de estatutos y de reglamentos impregnados de planteamientos ideológicos extraídos del llamado catolicismo social. En CHECA ARTASU, Martín: La vivienda vista por los católicos: El Patronato de las Viviendas del Congreso Eucarístico de Barcelona en VV.AA.: *Los años 50: la arquitectura española y su compromiso con la historia*, Pamplona: T6 Ediciones, 2000, p. 116 [actas del Congreso internacional celebrado en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra]; para un breve resumen sobre las obras realizadas por esta actividad en España consúltese: CHECA ARTASU, Martín: *Op. cit.*, 2008, pp. 20-29

[420] Acerca de la figura del obispo aragonés recomendamos: MUÑOZ ALARCÓN, F.; MARTÍ BONET, J.M.; CATALÁN CATALÁN, F.: *Gregorio Modrego Casaus. Bisbe del XXXV Congrés Eucarístic Internacional de Barcelona*, Barcelona: Claret, 2002; Asimismo podemos encontrar un resumen de su trayectoria e influjo en las viviendas del congreso en el citado CHECA ARTASU, Martín: "El bisbe Modrego. Impulsor del Patronat dels Habitatges", *Op. cit.*, 2008, pp. 33-51

[421] Nombres como Juan Vidal Gironella, Narcís Jubany Arnau, Felipe Bertrán Güell, Pedro Gual Villalbí, Luis Desvalls Trias, Salvador Palà Munné, José Ribas Seva o el mismo José María de Porcioles entre otros de quienes encontramos una relación con sus perfiles biográficos en CHECA ARTASU, Martín: *Op. cit.*, 2008, pp. 89-95

> Cal que tinguin dos anys consecutius d'antiguitat a la ciutat, una necessitat real d'habitatge i els ingressos suficients per pagar aquell pis però no per pagar un altre tipus d'habitatge. Però la tria no acaba en la situació econòmica. També calibren altres criteris d'ordre moral i ideològic per a la designació dels pisos. Busquen un "barri model", un reflex de la societat en la seva composició, assegurant l'escassa conflictivitat social i política.[422]



Viviendas del Congreso Eucarístico en construcción (Pérez de Rozas, 1952)
[Fuente: Arxiu fotogràfic de Barcelona]

El Patronato quería que las viviendas del Congrés fueran un reflejo fidedigno de la sociedad de la época y para ese cometido desarrolló un complejo sistema de calificación que tenía muy en cuenta las características sociológicas de los demandantes. Tras un desembolso importante de dinero de socios colaboradores, socios protectores y socios fundadores, estos últimos –al ser los mayores contribuidores- tenían la potestad de proponer tres personas de su ámbito social o laboral cercano en una situación apurada o que vivieran como realquilados o en barracas. Aun así, recalca Checa Artasu, los requisitos cívicos y morales de los agraciados eran condición *sine qua non* para no mermar la reputación del socio.[423] Asimismo, se consideraban otros aspectos como las personas a cargo del cabeza de familia y la necesidad de vivienda venía establecida por la relación de menores y mayores de 8 años por habitación ocupada en la casa precedente. Un proceso de selección altamente riguroso acompañado de entrevistas por parte de los inspectores del patronato, los cuales, poniendo tal cantidad de trabas, garantizaban lo que Checa Artasu define como:

[422] DE ANDRÉS, Laura: *Op. Cit.,* pp. 109-110
[423] CHECA ARTASU, Martín: *Op. cit.*, 2008, p. 203

> Un grup humà d'escassa conflictivitat social i política, amb una activitat reivindicativa nul·la i emmarcat en els paràmetres del que s'entenia que havia de ser una família catòlica.[424]

Propietarios y católicos, la estructura del barrio del Congrés certificaba (aparentemente) uno de los mayores éxitos en materia de viviendas de los cincuenta porque además lo hacía de una manera transversal en todas las capas de la sociedad. ¿Transversal? No del todo. Este tipo de acciones se constriñen a unos férreos parámetros ideológicos surgidos en el nacionalcatolicismo del momento, donde las posturas paternalistas de los dirigentes marcaban el camino. Dentro del llamado catolicismo social, acciones como estas viviendas significaban una infiltración de la religiosidad en capas de la comunidad.[425] Verbigracia, quienes no tenían padrinos fueron catalogados como "solicitantes de turno libre" y la avalancha de peticiones por las primeras promociones del patronato (1953-1955) llegó a 18.000.

Jaume Nualart fue el encargado de la distribución de los adjudicatarios entre plantas dándole mucho valor al rellano y los convecinos del mismo. Por esta razón apostaba por colocar gentes de similar estrato social y laboral en la misma planta para potenciar la afinidad entre compañeros de rellano. El objetivo final era el de contar con todos los grupos sociales en el mismo bloque, pero aquellos de su misma condición social puerta por puerta para facilitar la relación. Si miramos las profesiones de los primeros agraciados de 1954, entre ellas encontramos militares, policías, choferes, mozos, mecánicos y un barbero entre los hombres y una modista, una cocinera, una sirvienta o "sus labores" entre las mujeres.[426] De esta manera las plantas inferiores estuvieron destinadas a subalternos, funcionarios y obreros cualificados y las superiores tenían mayoría de obreros no cualificados.[427] Es decir, casas nuevas con los valores tradicionales de distribución que venían desarrollándose desde la Barcelona decimonónica.

Años después, en la revista *Cuadernos de Arquitectura*, el arquitecto David Mackay, destacaba la selección sociológica de la población, junto con la validez de la plaza central como eje del barrio y el buen uso de las manzanas interiores entre los mayores aciertos de las viviendas. Sin embargo, en pleno 1965 señalaba los fallos del barrio denunciando su aislamiento físico con la ciudad, la pobreza de su "zona monumental", su esencia de barrio dormitorio que le convierte en

---

[424] Ibíd., p. 212

[425] CHECA ARTASU, Martín: "La vivienda vista por los católicos: El Patronato de las Viviendas del Congreso Eucarístico de Barcelona" en *Op. Cit.*, 2000, p. 115

[426] "Las viviendas del Congreso Eucarístico", *La Vanguardia Española*, 27 de junio de 1954, p. 20

[427] CHECA ARTASU, Martín: *Op. cit.*, 2008, p. 214; También recomendamos para el caso la lectura del artículo RODRÍGUEZ, Carmen: "Adjudicació dels pisos i distribució dels habitants" en ROSSELLÓ, Maribel (coord.): *Les vivendes del Congrés Eucarístic de Barcelona. 1952-1962*, Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2011, pp. 103-108

zona muerta durante la semana, la "mediocre calidad de la arquitectura" y una iluminación todavía provisional.[428] Desajustes del que fuera un gran proyecto de solución habitacional para la Barcelona de los cincuenta; una ciudad ninguneada por la ineficaz política de viviendas de las instituciones franquistas que abrazó de buen grado esta respuesta dada por el catolicismo social, pionera de los grandes polígonos de viviendas de los sesenta.[429]

3.2.2. Casitas de papel: Can Clos y las Viviendas del Gobernador

Paralelamente al oropel de las celebraciones del Congreso y la construcción de la *magnum opus* del Patronato, discurría la batalla librada por las autoridades contra los barraquistas en pos de conseguir la ansiada limpieza urbana en la zona donde tenían lugar los fastos católicos. Sin más dilación empezaron los desahucios de los chabolistas que serían reubicados en los polígonos de Can Clos, la Verneda y Verdún; bien distintos al sólido proyecto del Congreso.

Precisamente el caso de Can Clos es paradigmático por la urgencia con que se construyeron esos primeros albergues provisionales en tan solo 28 días. Situado en la falda oeste de Montjuïc, allí es donde fueron reubicados parte de los chabolistas de la Diagonal; pero como ocurría habitualmente con el problema de la vivienda en España, el número de pisos para adjudicar era muy inferior al de los urgidos de techo. Además, los pisos tenían un tamaño que oscilaba entre los 30 y los 40m², eran demasiado pequeños para familias con diez miembros.[430] Pero a pesar de la asfixia, ningún chabolista podía quedar fuera ni tampoco huir puesto que la policía tenía órdenes de vigilar durante semanas las calles del recién estrenado barrio. Otra personalidad que señaló las irregularidades del caso fue Candel recordándolo así en 1964:

> [A Can Clos] La gent se n'hi va anar a viure quan algunes [casas] encara no estaven acabades, de pressa i corrent, i s'hi van ficar de qualsevol manera. Els materials estaven tan tous que les escales s'oscaven. Diran que més valien aquells estatges reduïts que no les barraques on vivien abans. No ho sé. Era una manera descarada d'enganyar les persones. Al cap de poc temps les cases estaven totes esquerdades. I aleshores, vinga posar pedaços i pegats.[431]

---

[428] MACKAY, David: "Viviendas del Congreso Eucarístico", *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 61, 1965, pp. 17-21

[429] Sus fundamentos morales, religiosos y arquitectónico los encontramos especificados en el artículo RODRÍGUEZ, Carmen: "Les VCE: un projecte experimental amb aspiració modèlica" en ROSSELLÓ, Maribel (coord.): *Op. cit.*, pp. 16-21

[430] Como cuentan Xavi Camino y Pilar Díaz, la precaria construcción de Can Clos obligó al derribo de las casas y su reinauguración en 1984. En CAMINO, Xavier; DÍAZ, Pilar: "El pas de les barraques als habitatges socials, 1940-1990" en TATJER, Mercè; LARREA, Cristina (eds.): *Barraques. La Barcelona informal del segle xx*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2010, p. 135

[431] CANDEL, Francesc: *Els altres catalans*, Barcelona: Columna Proa, 1999, pp. 196-197

Al resto de barracas que las autoridades no consiguieron derribar, se les levantó unos muros pintados de blanco para ocultarlas a los ojos de los asistentes al Congreso Eucarístico. Tal y como destaca Maribel Rosselló, la premura con la que debían ser trasladados los barraquistas de la Diagonal, puesto que sus hogares se encontraban justo en el lugar donde tendrían lugar los actos del congreso, marcó la extrema velocidad con la que fueron levantadas sus casas. A diferencia del pormenorizado y ambicioso proyecto de las VCE, Can Clos y Verdún no reunían las condiciones necesarias, pero seguramente a las mentes oligarcas de la época les parecía mejor que una chabola.[432]

Una vez terminada la celebración del congreso llegaba otro caso sonado cuando los habitantes de las barracas de Montjuich fueron realojados en las Viviendas del Gobernador del Verdún.[433] El 10 de julio de 1953 se inauguraban los pisos (obra del arquitecto Josep Soteras) con bendición del obispo de Barcelona, Gregorio Modrego Casaus –siempre consternado por la gravedad del problema de la vivienda en sus pastorales–.[434] Situadas en la ladera de la montaña, en la zona de Cañellas, la gran pendiente obligó a la construcción de escaleras en todo el barrio para adaptarse a la difícil orografía. Aunque previstos, los equipamientos nunca llegaron a construirse dejando a sus habitantes desprovistos de servicios básicos como tiendas o escuelas. Sin agua corriente, las familias numerosas se encontraron con tabucos en los que era imposible convivir. Casas de apenas 20m^2, con cuartos donde comedor, sala y cocina confluían en un mismo espacio y sin lugar para lavaderos, los cuales se encontraban en la calle como en pleno siglo XIX.[435]

[432] ROSSELLÓ, Maribel: "Les Cases del Governador (1952)" en ROSSELLÓ, Maribel (coord.): *Les vivendes del Congrés Eucarístic de Barcelona. 1952-1962*, Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2011, p. 121

[433] Sobre esta promoción se han publicado distintos estudios entre los que destacan: PRADAS, Rafel: *Vivendes del Governador: una història urbana*, Barcelona: Institut Català del Sol - REURSA, 2008; *Nou Barris en lluita: Prosperitat i Verdum als anys 70*, Barcelona: Arxiu Històric de Roquetes-Nou Barris, 1998 y CARRASCO, Jesús: *Verdum des de l'any 1952*. Barcelona: Associació de Veïns de Verdum, 1994

[434] MODREGO CASAUS, Gregorio. "Exhortación pastoral sobre el problema de la vivienda", *La Vanguardia Española*, 11 de enero de 1949, p. 7

[435] ROSSELLÓ, Maribel: "Les Cases del Governador (1952)" en ROSSELLÓ, Maribel (coord.): *Op. cit.*, p. 130



Inauguración de las Viviendas del Verdún en 1953 (Fuente: memoriabcn)

Tan solo una semana después de su inauguración, el periodista Luis Marsillach, bajo el seudónimo de Héctor, publicó en el periódico del movimiento *Solidaridad Nacional* un artículo en el que criticaba sin tapujos esas nuevas viviendas a las que tildó de "Casas de papel".

> Las familias que vivían en barracas, por los temporales o que el Ayuntamiento por motivos de higiene y seguridad mandó derribar, fueron instaladas provisionalmente en distintos lugares y, poco a poco, se les ha ido proporcionando vivienda a todos, por lo menos a los que se lo merecían, que no todo era trigo limpio. Esto está muy bien, es muy meritorio y la ciudad lo agradece. Pero nunca salen las cosas como debería ser. Siempre se interpone alguien que, por codicia o torpeza, reduce considerablemente la bondad de los efectos que se perseguían. Nunca falta un caballero que entiende que es él quien mayor provecho ha de sacar de la beneficencia. Según mis informes, las viviendas que para los ex barraqueros se han construido en la barriada de Verdún, dejan bastante que desear. Son casas tan endebles que, recién inauguradas, a duras penas han podido resistir el primer temporal de lluvia. Las casas son de tres pisos, y en muchas penetró el agua en el más alto, por lo que hubo de acudir apresuradamente a reparar el daño. Si empezamos así, las reparaciones van a costar más que la construcción. Será un gasto continuo y para no tener nunca nada un poco seguro. Sale más a cuenta hacer las cosas bien: el deber se cumple mejor y, a la larga, se ahorran dinero y preocupaciones. Estoy convencido de que el Ayuntamiento opina lo mismo. Y esta convicción me hace esperar que, en lo sucesivo, se tomaran medidas en evitación de que la beneficencia no se ejerza sólo para lucro personal del contratista. Y otra cosa: celebraría que se me pudiese demostrar que estoy mal informado.[436]

[436] MARSILLACH, Luis. "Casas de papel", *Solidaridad Nacional*, 17 de julio de 1953 [Recurso electrónico] Recuperado por el diario *Ara* el 16 de mayo de 2014 en su sección "Abans d'ara" donde recupera artículos icónicos del periodismo

Tal retahíla de reproches, coincidentes con las denuncias que hacían los mismos habitantes de aquellas casas recién inauguradas a medio terminar, le costó al periodista un desagradable encuentro con el gobernador Acedo Colunga. Éste le contestó de forma airada y arrogante desde las páginas de *La Vanguardia*[437] el 19 de julio y Marsillach fue procesado por desacato a la autoridad y encarcelado tres días. Posteriormente, tal y como cuenta Laura de Andrés en su libro, tuvo que retractarse públicamente y todos los periódicos se esmeraron en publicar notas oficiales desmintiendo las palabras de Marsillach, remarcando la condición de provisionalidad de las viviendas.[438]

Años más tarde sería el cineasta Nieves Conde quien tendrá un encontronazo con el ministro de la Vivienda José Luis de Arrese a raíz de su película *El inquilino* como veremos en capítulos posteriores. Queda evidenciado que cuestionar al régimen, también en materia de vivienda, no era del agrado de los mandamases franquistas. Mientras tanto, la ironía del destino quiso que todo esto ocurriera en el momento en que su hijo, Adolfo Marsillach, llenaba los cines con *Cerca de la ciudad* (1952), la película de Luis Lucia en la que interpreta a un joven párroco en misión católica por los arrabales de chabolas madrileños.

---

catalán [consulta: 2 de febrero de 2018]. Disponible en: https://www.ara.cat/premium/Las-casas-papel_0_1139286070.html

[437] Las palabras de Acedo Colunga fueron las siguientes: "Por ello, y ante la Junta de Viviendas, constituida bajo mi presidencia, […] reunida en sesión extraordinaria en mi despacho del Gobierno Civil, cité a don Luis Marsillach, el que, requerido para que con toda tranquilidad se sirviera explicar los motivos de su nota periodística, los datos que pudiera tener y los argumentos que pudiera presentar con toda libertad y las pruebas que pudiese aportar, y todo cuanto viniera a esclarecerla o justificarla, después de confesarse como autor de la misma, no supo ni acertó a decir otra cosa que no fuera la de reconocer su insensatez y declararse rendidamente como un «estúpido» que no se daba cuenta de lo que había hecho, con lo cual, dada su edad y su experiencia profesional, aun admitiendo cuanto en su espontánea confesión declarara, no parece muy desatinado albergar la suspicacia de maniobras interesadas que hayan sugerido, con la táctica destructiva habitual, un ataque de semejante naturaleza. En su vista, ha estimado que mi deber me imponía requerir al Ministerio Fiscal para que se sirva interponer la correspondiente, querella, así como exponer el caso al señor delegado provincial del Ministerio de Información para que actúe todo el peso inexorable de las leyes, reservándome de todos modos el ejercicio sereno de las potestades gubernativas que acompañan a mi autoridad, y de las que no dimitiré mientras ostente el honor de ejercer aquélla. Como puede apreciar la opinión, no trato de establecer defensa personal. Permítaseme una arrogancia que, al fin y al cabo, está acaso más justificada que la final del artículo objeto del presente escrito, cuando el señor Marsillach, después de afirmar cuanto le viene en gana, sin datos ni motivos, dice: «Celebraría se me pudiese demostrar he sido mal informado». Peregrina e inaudita arrogancia que me mueve a reclamar yo, esta mía: Entregado a mi deber, en ningún momento gocé de tanta protección de Dios, al que le debo todo, como en esta construcción milagrosa de la barriada de Verdún, que puede verse por todos y por todos ser examinada en sus orígenes, en su tramitación y en sus resultados. Ni tengo ambición alguna, ni amo las vanaglorias del puesto con que se me honró. Por mi devoción al Jefe del Estado, que, como tal. lleva diecisiete años ininterrumpidos al servicio de España, porque entiendo que todos estamos obligados a rendir a la sociedad nuestro esfuerzo y porque desde el primer Instante amé de verdad a Barcelona, estoy en donde estoy, sin apetencias, pero también sin desmayos. Con toda la energía que sea precisa para el desmán, sea el que fuere, y todo el amor que me impone mi conciencia de hombre que ha de morir, para los desvalidos y los humildes a quienes, siendo sanos de corazón, quisiera tener las mayores posibilidades de tutelar y mejorar." ACEDO COLUNGA, Felipe: "A la opinión barcelonesa", *La Vanguardia Española*, 19 de julio de 1953, p. 17

[438] DE ANDRÉS, Laura: *Op. Cit.,* pp. 109-110

Lo cierto es que la atrevida denuncia de Marsillach llevaba toda la razón. Arquitectónicamente, las casas rezumaban una construcción muy simple y según Maribel Rosselló, tras su detallado estudio de los elementos constructivos:

> Els acabats eren molt senzills, les parets eren enguixades, els sostres amb les bigues vistes i els terres de la planta baixa eren uns trespols de ciment, i els altres, com ja s'ha dit, de rajola ceràmica prima. De fet, del que hem dit fins aquí en traspua una idea clara: la d'una construcció molt senzilla, gairebé vorejant els límits de l'habitabilitat pel que fa a aïllament i al confort, sense cap tipus de privacitat. Una pobresa de materials i de solucions que també la trobem a les instal·lacions i als equipaments [...] Davant d'aquest panorama el qualificatiu de "cases de paper" que va emprar Marsillach és ben pertinent.[439]

Los casos de Can Clos y Verdún son de los más sonados y remiten a tantas escenas que luego serían parodiadas en infinidad de películas en pisos hechos con malos materiales: las secuencias de *Esa pareja feliz*, *La vida por delante*, *Historias de Madrid* o las paroxísticas muestras de piso de *El inquilino* y *¡Es mi hombre!* ridiculizaban un problema latente que en el caso de las viviendas mencionadas terminó en una galopante degradación que obligó a derribarlas y reconstruirlas en 1993.

3.2.3. La semana del suburbio de Barcelona (1957)

A pesar de las acciones emprendidas, pronto quedó evidenciado el corto alcance de la beneficencia para dar cobijo a chabolistas y urgidos de techo. No obstante, eso no fue óbice para que en Barcelona el arzobispo Gregorio Modrego Casaus impulsara la Semana del suburbio. Iniciativa que tuvo lugar entre el 25 de febrero y el 2 de marzo de 1957 y presentaba entre sus actos ponencias, coloquios y estudios "sobre temas sociales y religiosos relacionados con los problemas del inmigrante y de su zona de habitabilidad".[440] En la exhortación pastoral escrita por el arzobispo Modrego y publicada en *La Vanguardia* días antes de los actos recalcaba "que la idea que la inspiraba [la semana] y el elemento impulsor de la misma era el amor mutuo, la caridad fraterna y cristiana que nos debemos como cristianos, no sólo como hombres".[441]

De nuevo, el paternalismo beato salía al rescate de los barraquistas esparcidos por la Ciudad Condal. Conviene recalcar que las agrupaciones de míseras chabolas cuajaron muy bien con el cultivo de la beneficencia por parte de las autoridades eclesiásticas de la posguerra y buena parte

[439] ROSSELLÓ, Maribel: "Les Cases del Governador (1952)" en ROSSELLÓ, Maribel (coord.): *Op. cit.*, p. 132
[440] "Ante la celebración de la Semana del Suburbio", *La Vanguardia Española*, 16 de febrero de 1957, p. 19
[441] MODREGO CASAUS, Gregorio. "En vísperas de la Semana del Suburbio. Exhortación pastoral", *La Vanguardia Española*, 24 de febrero de 1957, p. 28

de los años cincuenta como recogieron cintas como *Cerca de la ciudad* y *La pecadora* de Lucia e Iquino respectivamente. Movidos por la compasión que tan bien satirizará Berlanga en *Plácido*, el catolicismo catalán sentía la necesidad de superar el plano teórico y lanzarse a la acción.

La revista *Cristiandad* llegó a publicar un especial sobre el evento e introdujo en la acepción "suburbio", no solo a aquellos que vivían en barracas, sino también a los hacinados en viviendas bloque y en zonas urbanizadas o semi-urbanizadas. Ascendían de esta manera a 177.103 los habitantes de carácter suburbial a los que asistir; siendo Montjuïc, Carmel, el sector marítimo y los bloques del Verdún y Trinitat donde había situaciones más extremas.[442] Entre sus lamentaciones, el prelado Rogelio Duocastella, aquejaba la paradoja de la pérdida de sentimiento de barrio precisamente con la construcción de nuevas barriadas.[443] Asimismo, entre artículos de compunción católica, no se obviaba que la inmigración era el principal factor de aquél problema en Barcelona y el resto de grandes ciudades españolas; tanto la del momento, como aquella acaecida entre 1919 y 1930. Simultáneamente el sociólogo Jaume Nualart pedía abiertamente desde las mismas páginas un freno a la emigración, aunque era consciente de su difícil aplicación.

> Es deseable que una bien orientada política nacional encauce la estructura económica del país, en forma que el mayor número de pobladores puedan permanecer en sus propias regiones de naturaleza: pero esto sólo puede suceder y dar resultados a largo plazo y, entretanto, Barcelona ha de prepararse para recibir nuevos contingentes de emigrantes que se sumen a los ya residentes en la ciudad condal.[444]

Y a renglón seguido, mostraba su preocupación por el asfixiante aumento de población que veía difícilmente gestionable por las autoridades. Es preciso poner de relieve las palabras de Nualart en la revista *Cristiandad* porque, contrariamente a la visión imperante en el discurso del aparato nacional-católico, admite la incapacidad franquista para dar respuesta a semejante problemática.[445] No se trata de una denuncia clara como la que hacía Luis Marsillach, pero confiesa una desazón patente en la sociedad de finales de los cincuenta.

> Resumiendo: Barcelona, que en el año 1920 contaba con 710.335 habitantes, registra ahora, al finalizar el año 1956, la cifra de 1.431.735. Es decir, ha duplicado su población

[442] DUOCASTELLA, Rogelio. "La iglesia y los suburbios", *Cristiandad*, núm. 321 y 322, año XIV, 1 y 15 de agosto de 1957, p. 222
[443] Ibíd.
[444] NUALART, Jaime. "El aumento masivo de la población, factor determinante del problema suburbial", *Cristiandad*, núm. 321 y 322, año XIV, 1 y 15 de agosto de 1957, p. 224
[445] El sociólogo Jaume Nualart i Maymí (1916-1989) fue miembro de la *Federació de Joves Cristians de Catalunya* (FJCC) y fundador de la *Orientación Católica del Dependiente* y del *Instituto Católico de Estudios Sociales de Barcelona* y fue de los primeros militantes que en la posguerra buscaron catalanizar la iglesia. Su participación dentro del entramado de las viviendas del Congrés como jefe de propaganda del Patronato fue capital. Información extraída de *Enciclopèdia.cat* [Recurso electrónico] [consulta: 20 de abril del 2018]. Disponible en: http://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0046583.xml

> en treinta y seis años. Ello equivale a decir que los barceloneses y su Ayuntamiento hubieran debido hacer el esfuerzo de alojar y crear los servicios públicos necesarios equivalentes a las actuales poblaciones de Valencia y Córdoba, que suman, aproximadamente, la misma cifra de aumento de población habida en Barcelona a partir de 1920. Una tarea ingente y que, en definitiva, ha sido superior a sus posibilidades: de ahí la actual situación deficitaria.[446]

La semana del suburbio había nacido con una pátina indudablemente santurrona, sin embargo, palabras como las Nualart denunciando la "situación deficitaria" ejemplifican canales válidos para analizar la problemática. Asimismo, se ha visto en estas jornadas logros tales como el primer censo de barracas fiables y la delimitación de sus lindes en cada zona de la ciudad;[447] también se trataron preocupaciones como la escolarización de los niños de las barracas, el acceso al mundo laboral de los jóvenes y garantizar su independencia económica; siempre impulsado desde el cooperativismo de carácter apostólico y más tarde desligado de este.[448]



Promoción de la tómbola diocesana de la vivienda (Gerardo Contreras, 1955)

[446] NUALART, Jaime. "El aumento masivo de la población, factor determinante del problema suburbial", *Op. cit.*, p. 225

[447] DE ANDRÉS, Laura: *Op. Cit.*, pp. 118-122

[448] CASASAYAS, Òscar. "L'acció social als barris de barraques" en TATJER, Mercè; LARREA, Cristina (eds.): *Op.cit.*, pp. 110-112

Con los años sería Cáritas[449] la encargada de gestionar los centros sociales de los barrios de barracas de Barcelona, tales como el Hogar Social Casa Antúnez (1963), el Centro Oriol (1964), Camp de la Bota (1966) y Las Banderas en Montjuïc (1967). La constitución de este tipo de locales se fue propagando por otros barrios de chabolas y los polígonos de viviendas que recibieron a estos realojados.[450] Alguno de estos centros como el del Carmel (1968) llegó a desvincularse de Cáritas y ejerció como Asociación de vecinos en 1972, pasando de ahí a la Vocalía de Barracas; organización que perseguiría los derechos de los chabolistas hasta tiempos de la democracia. Trataron de silenciarlos levantando barreras para ocultarles, reubicarles bajo la consigna de *una barraca, un piso*, cuando lo que hacía falta era *una familia, un piso* y vivieron durante décadas en la ilegalidad.

Con todo ello, poco a poco las reivindicaciones de los chabolistas se acrecentaron hacia el final del franquismo gracias a la pérdida de miedo por parte de ellos.[451] Con ello, vemos como las acciones de las comunidades vecinales nacieron en muchos casos del apoyo de la Iglesia –a menudo por las parroquias más humildes y ciertos párrocos de ascendencia comunista–, y terminó cristalizando en las protestas que recogerían documentales como *La ciudad es nuestra* (Tino Calabuig, 1975).

3.3. El Ministerio de la Vivienda y la "España de propietarios" (1957)

Cuando la situación de tensión entre las familias del régimen era poco menos que insostenible y ese clima de tensión derivó en la crisis de febrero de 1956,[452] otros sucesos como la muerte de Ortega y Gasset, el estallido de las tensiones universitarias y la pérdida de Marruecos,[453] sumado a un fuerte descontento social que ni la subida de salarios pudo atajar, llevó a Franco a reestructurar su gobierno –el sexto gobierno desde el golpe de estado– dando más protagonismo a los tecnócratas del Opus Dei, relegando a un segundo plano a católicos y monárquicos. Los cam-

[449] Desde 1961, el antiguo Secretariado Nacional de Caridad cambió su nombre por el de Cáritas Diocesana.

[450] CASASAYAS, Oscar. "L'acció social als barris de barraques" en TATJER, Mercè; LARREA, Cristina (eds.): *Op. Cit.*, p. 120

[451] En el barrio del Carmel de Barcelona, Custodia Moreno, encargada de la Vocalía de barracas, encabezó buena parte de las protestas de los barraquistas de finales de los sesenta. Sobre su actuación véase: DE ANDRÉS, Laura: "Avall les tanques!", *Op.cit.*, pp. 177-186

[452] "Los sucesos de febrero de 1956 marcaron el inicio de la ruptura generacional de muchos jóvenes, algunos de ellos procedentes de Falange, con la dictadura franquista. En este ambiente de crisis política, y con el objetivo de equilibrar a las familias del régimen, Franco recuperó a Arrese para que dirigiera una sorprendente institucionalización fascista de su dictadura. Pero la última esperanza azul terminó con la definitiva marginación de Falange ante el ascenso de los tecnócratas." En PRESTON, Paul. Franco. Caudillo de España, Barcelona: Debate, 2015, p. 508

[453] Según cuenta Preston, la pérdida del protectorado y la disolución de la Guardia Mora fueron para Franco uno de sus mayores mazazos. La independencia de aquél territorio en abril de 1956 significó el fin de las ínfulas imperialistas – había casi entrado en guerra al lado de Hitler en 1940 –, y dar un paso más hacia la gris normalidad del régimen que caracterizará el desarrollismo. PRESTON, Paul. *Op.* Cit., 2015, p. 713

bios en la política económica que los tecnócratas impulsarán a través del Plan de Estabilidad (1959) amoldarán a España a la economía de mercado imperante en el mundo occidental. Entre esta maraña de movimientos políticos el más significativo en materia del hogar fue la creación de una cartera dedicada enteramente a la tarea: el Ministerio de la Vivienda (MdlV).[454]

Tal y como hemos ido viendo a lo largo del capítulo, los cincuenta fueron la etapa de mayor legislación en cuanto a vivienda en la España franquista. Antes de promulgarse el Plan de Urgencia Social (PUS) del Ministerio, ya se había legislado la Ley de Viviendas de Renta Limitada (1954), pergeñado el Plan Nacional de la Vivienda (1955), legislado sobre el suelo (1956) y en 1957 se promulgaba la Ley de Viviendas Subvencionadas. Con esta acción centralizadora organismos como el Consejo Nacional de la Vivienda, la Comisaría de Ordenación Urbana de Madrid, la Junta de Reconstrucción de Templos Parroquiales, así como entidades autónomas del estilo de Patronatos, Juntas, Cajas especiales y las Cámaras Oficiales de la Propiedad Urbana y sus servicios relativos fueran engullidos por el Ministerio de forma inmediata tras su decreto ley con fecha 25 de febrero de 1957. En pie quedaron tres Direcciones Generales: Arquitectura, Vivienda y Urbanismo con José Manuel Bringas, Vicente Mortes y Pedro Bidagor a la cabeza de ellas.

Al frente de la cartera del ministerio Franco colocó al hasta ese momento Secretario del Movimiento, José Luis Arrese, quien recorría su segunda y breve etapa al frente del secretariado y habiendo entrado durante la crisis de 1956 sucediendo a Raimundo Fernández-Cuesta.[455] Tras años apartados de la política, y dudando seriamente en aceptar la oferta del Generalísimo puesto había reencauzado su faceta de arquitecto,[456] Arrese vuelve para lidiar con la incómoda situación de calmar al extracto fascista de la dictadura que,[457] como apunta Paul Preston, no parecía una

---

[454] La ley definía así la creación del estamento: "Se crea el Ministerio de la Vivienda con objeto de agrupar los diferentes organismos que atienden a resolver los problemas nacionales de la vivienda y el urbanismo. En el nuevo Ministerio se integrarán el Instituto Nacional de la Vivienda, la Dirección General de Arquitectura y Urbanismo, los servicios de la actual Dirección General de Regiones Devastadas y aquellos otros cuya incorporación se estime conveniente" en *RNA*, núm. 183; el número citado traía adjunta una hojita volandera de menor tamaño con la transcripción del Decreto-Ley para la constitución del Ministerio de la Vivienda con firma de Franco.

[455] Fascista, tradicionalista o simplemente falangista son algunas de las etiquetas que se le atribuyen. Pero por encima de todo, José Luis de Arrese fue servil a Franco. Otros como él fueron depurados o simplemente abandonaron el fascismo, Arrese terminó siendo un burócrata que su único objetivo fue ser útil al Generalísimo. Su controvertida figura ha sido analizada por la historiografía del falangismo español en diversas publicaciones. Además de sus propios escritos, véase el monográfico DIEGO, Álvaro de: *José Luis Arrese o la Falange de Franco*, Madrid: Actas, 2001 y para un análisis de su rol dentro del fascismo español *cfr*.: ELLWOOD, Sheelagh: *Historia de Falange Española*, Barcelona: Crítica, 2001; PAYNE, Stanley G.: *Falange. Historia del fascismo español*, Madrid: Sarpe, 1985; RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, José Luis: *Historia de Falange española de las JONS*, Madrid: Alianza, 2000; THOMÁS, Joan María: *La falange de Franco*, Barcelona: Plaza y Janés, 2001 o GALLEGO, Ferrán: El evangelio fascista. Barcelona: Crítica, 2014.

[456] En su libro *Una etapa constituyente* admite: "[…] formé el decidido propósito de no admitir el puesto que me pudiera ofrecer el Caudillo y continuar mi vida encajada en mi auténtica vocación profesional de arquitecto, que ya para entonces había vuelto a ponerse a mi lado, liberándome de las estrecheces económicas que mi anterior experimento político me había proporcionado." En ARRESE, José Luis: *Una etapa constituyente*, Barcelona: Planeta, 1982, p. 16

[457] El ascenso de José Luis Arrese como hombre de confianza de Franco se fraguó en los años cuarenta y fue proporcional a la caída que sufrió Serrano Súñer. Ésta le permitió al cobista Arrese ganarse la confianza del Caudillo y en

opción con mucho peso a largo plazo y menos justo cuando España ya se incorporaba lentamente al capitalismo occidental.[458] Arrese, el hombre de confianza del Caudillo, germanófilo y valedor de los credos de Falange, aquél que llegó a reunirse con el mismísimo Hitler al actuar como gozne entre la política exterior española y Alemania durante la gran guerra,[459] volvía once años después. Sin embargo, sus planes con el papel de la FET y de las JONS fueron trabados por los clanes de la dictadura y, tras no pocas rencillas internas, Franco terminó doblegándose a católicos y monárquicos y rechazando el integrismo de Arrese que la coyuntura actual le impedía abrazar.[460]

El paso efímero de este fascista en decadencia por el secretariado del partido único tenía mucho que ver con los cambios político-sociales que estaban por florecer. España terminaría por abrazar el capitalismo moderno y llegaría la inversión extranjera, la industrialización masiva, nuevas olas de migración interior y con ellas la gran expansión de los polígonos de viviendas donde Arrese encontraría el último ciclo de su periclitada carrera política.

Los cambios en el gabinete del 22 de febrero de 1957 arrinconaron a Arrese al puesto de ministro de la Vivienda, considerado inofensivo y de segundo grado. Relegarle a esa cartera era una manera de ponerlo en la nevera para enfriar su celo falangista, pero a la vez le reconectaba con su oficio, arquitecto, y le permitía llevar a cabo uno de los cometidos clásicos del falangismo: dotar de hogar a los obreros españoles.

Tras su entrada, se produjo el cese de Luis Valero Bermejo del INV y la dimisión de Laguna al frente de la Comisaría. Este giro en la política desarrollada hasta la fecha hizo que se abandonara la "sindicalización" de Valero debido a que su Plan, si bien resultó ser una fulgurante expe-

---

1941 el propio Franco le dio la oportunidad de dirigir Falange y "reorientar" doctrinalmente a sus miembros como uno de sus cometidos.

[458] PRESTON, Paul. Op. Cit., 2015, p. 711; personalidades como el Conde de Ruiseñada (Juan Claudio Güell) trataron de frustrar los planes del ministro-secretario de perpetuar el peso de Falange. En PRESTON, Paul: *Franco. El gran manipulador*, Barcelona: Base, 2008, p. 161

[459] A mediados de enero de 1943 y como ministro secretario del Movimiento realizó una visita oficial a Berlín acompañado de miembros de Falange donde fue huésped del partido nazi. Con una carta de Franco para Hitler donde solicitaba unas armas, Arrese representaba los verdaderos valores germanófilos y además "esperaba obtener apoyo alemán para su carrera política y, en particular, triunfar allí donde Serrano Súñer había fracasado: lograr que el Tercer Reich concediera a España un imperio norteafricano." en PRESTON, Paul. Op. Cit., 2015, pp. 536-537

[460] El comportamiento de Arrese en el año anterior a su designación como ministro de la vivienda serán muy convulsos como narra Paul Preston en "Aprendiendo a delegar: *Homo Ludens*, 1956-1960", *Op. Cit.*, pp. 714-744; los meses finales de 1956 son aquellos en los que el borrador de las Leyes Fundamentales de Arrese alborotó a las cúpulas franquistas (monárquicos, católicos, arzobispos y generales). De todos ellos, con la iglesia era con el que menos ganas tenía Franco de toparse, y eso hizo que la protesta de los cardenales ante la cerrazón en torno a Falange de Arrese persuadiera a Franco a cambiar visión gubernamental. La opción intermedia que gustó fue propugnada por Carrero Blanco y consistía en "crear un marco legislativo para que una Monarquía autoritaria garantizara la continuidad del franquismo tras la muerte del Caudillo" (p. 722). De esta manera los cambios en las líneas políticas que iban a llevar a España hacia nuevas ideas económicas en febrero de 1957 fueron obra en la sombra de Carrero Blanco y el opusdeísta Laureano López Rodó. Esa fue a su vez la restructuración que dio con Arrese al frente del Ministerio de Vivienda y le desposeyó de su función de ministro secretario. Una innegable rebaja en su cargo que Preston tilda de "domesticidad" y "servilismo" del vasco en el resumen que hace en PRESTON, Paul: *Op. Cit*, 2008, pp. 191-192

riencia arquitectónica, fracasó en su cometido de resolver el problema de la vivienda.[461] Por ello Arrese tenía en mente implantar una nueva dirección que facilitara llevar a cabo proyectos de mayor magnitud como los Planes de Urgencia Social (PUS). De la misma manera, la salida de estos responsables terminó también con la etapa de colaboración de aquellos arquitectos que habían diseñado los poblados dirigidos de los cincuenta; hecho que cambiará la morfología de los bloques de viviendas de ahora en adelante introduciéndose una estética arquitectónica mastodóntica. Se creía que, a grandes males, grandes remedios y tanto el ministro como su gabinete empezaron a propagar por todos los rincones que visitaban dos máximas. Una ilusoria que prometía "una primavera de hogares"[462] y otra que determinará la política en materia de vivienda del futuro: "Queremos una España de propietarios, no una España de proletarios".[463]

El método para conseguirlo fue dotar de herramientas jurídicas y financieras al entorno de la iniciativa privada para que éstos llevaran a cabo el levantamiento de las viviendas sociales. La operación política, ya pergeñada durante la década, tenía como fin agilizar los procesos constructivos simplificando la burocracia y dotando a las administraciones locales de cierto grado de decisión en la gestión del terreno como hacían las Comisarías de Urbanismo de Madrid y Barcelona.[464] También el Ministerio decidió dar un paso al lado en su tradicional intervencionismo y convertir –ahora sí de manera palmaria–, la vivienda en un negocio provechoso arrinconando el alquiler frente a la propiedad privada. Donde antes había cierta regulación de los solares dotados para viviendas, ahora los promotores inmobiliarios podían actuar impunemente, mientras que el acceso a los pisos pasaba a manos de los bancos.[465]

El director de Vivienda Vicente Mortes estimaba en 1.200.000 la falta de hogares, y al amparo del II Plan Nacional (1956-1960) se pudo alentar la industrialización y regular la política de vivienda. Sin embargo, en la práctica muchas de estas planificaciones de viviendas padecían un alarmante arbitrio por culpa de la estrechez de recursos y como reconocía el director general de Arquitectura, José Manuel Bringas:

---

[461] SAMBRICIO, Carlos. "La vivienda en Madrid, de 1939 al Plan de la Vivienda Social, en 1959", en SAMBRICIO, Carlos: *La vivienda en Madrid en la década de los cincuenta: El Plan de Urgencia Social*, Madrid: Electa, 1999, p. 60

[462] "Discurso del Sr. Arrese", *ABC*, 7 de noviembre de 1957, p. 34

[463] Esta frase la podemos encontrar recurrentemente en la prensa de la época dicha de distintas formas puesto que se convirtió en una de las consignas clave del nuevo Ministerio. La citada en concreto pertenece al discurso efectuado en Bilbao y la encontramos en *Pueblo*, 19 de junio de 1959, p. 8

[464] VAZ, Celine. "Una década de planes: planificación y programación de la vivienda en los años cincuenta" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, 2009, p. 159

[465] SAMBRICIO, Carlos. "La vivienda en Madrid, de 1939 al Plan de la Vivienda Social, en 1959", en SAMBRICIO, Carlos: *Op. Cit.*, 1999, p. 62

> El principal fallo de cuantos programas se hicieron fue el no contar con una información de base que orientase los mismos y siempre fue la intuición o la simple observación de los problemas que tan agudamente se manifestaban la que mandó al programar.[466]

El segundo Plan de Viviendas, bajo el punto de vista de Celine Vaz "sirve de campo de ensayos de los sistemas aprovechables y de plazo puente para liquidar los planes hasta entonces en vigor"; pero desde el régimen franquista los planes también fueron una herramienta muy provechosa para la propaganda que "se concreta en las ceremonias oficiales de adjudicación de las viviendas".[467] Entre las operaciones más destacadas de Arrese a su llegada al Ministerio estuvo la aniquilación de las chabolas de Jaime el Conquistador. Arrasándolas, ofrecía ese terreno a los promotores y de cara a la sociedad se erigía como el gran artífice del higienizado de aquellos chamizos que tanto afeaban la orilla del Manzanares como quedó registrado en las cámaras de No-Do en agosto de 1957 (764A).

Ante estos solares ya no se contemplaba las posibilidades constructivas pergeñadas en los poblados dirigidos de un año antes, ahora el rédito económico del capital privado imperaba y la primacía de éste apartó la experimentación, ajustando los proyectos a los mínimos módulos económicos.[468] Si en los cuarenta cierto ruralismo en bloques abiertos marcó la década y los poblados fueron la seña más identificativa de mediados de los cincuenta, hacia el final de la década y merced del PUS (1957/58) se definió "una política de inmobiliarias privadas que actúan sobre grandes polígonos de suelo, al margen de cuál fuera el planeamiento e ignorando las cuestiones urbanísticas".[469] Una auténtica actividad febril por parte de los promotores privados se abrió paso favoreciendo la construcción en torres de trece pisos; hecho que contribuyó al profundo cambio del paisaje urbano de la periferia española. Inmuebles de una altura y densidad poco vistos en la arquitectura de viviendas nacional hasta la fecha.

Tras la experiencia de Madrid llegaría el segundo PUS de mayo de 1959 centrado en otras regiones que sufrían de igual manera el chabolismo (Barcelona, Vizcaya y Asturias). Con el paso del tiempo el catedrático Antonio Bonet sentenciará sobre aquel periodo:

> Cuando, en 1957, Arrese afirmaba que el entonces recién creado Ministerio de la Vivienda tenía como "destino hacer que en España florezca una primavera de hogares" no hacía más que repetir la gastada retórica falangista. Ni la Fiscalía de la Vivienda ni la Obra

[466] BRINGAS, José Manuel: "Veinticinco años de construcción de viviendas", *Arquitectura*, núm. 66, junio 1964, p. 62
[467] VAZ, Celine: *Op. Cit.*, 2009, p. 164
[468] LÓPEZ, Jesús. "La vivienda social en Madrid, 1939-1959", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, H. del Arte, t. 15, 2002, pp. 334
[469] SAMBRICIO, Carlos. "La vivienda en Madrid, de 1939 al Plan de la Vivienda Social, en 1959", en SAMBRICIO, Carlos: *Op. Cit.*, 1999, p. 66

> Sindical del Hogar pudieron solucionar, como se pensaba, el problema de la vivienda obrera protegida. La frase de "ningún español sin hogar, ningún hogar sin lumbre" y la tan cacareada redención de los suburbios no era, pues, más que uno de los tantos latiguillos de pomposos discursos de inauguración de barriadas pobres, insuficientes y construidas con el peor material posible.[470]

Considerando que en un corto lapso de tiempo nuevas barriadas salpicaron todas las ciudades españolas, esta celeridad, como apunta Bonet Castellana, conllevaría otro de los problemas característicos de los sesenta y setenta: la falta de servicios. La premura con la que se levantaron los bloques no se acompasó de agua, luz, alcantarillado, accesos por carretera ni equipamientos sociales, comerciales, educativos o administrativos.[471]

Se cerraba así una década caracterizada por un debate intenso en torno al problema de la vivienda que mantuvo en jaque a organismos del gobierno, arquitectos, inmobiliarias y por encima de todos a las gentes comunes que buscando un futuro se toparon con la miseria. En veinte años se pasó de la reconstrucción de los cuarenta a establecer unos mínimos de industrialización que chocaron con el ideal arquitectónico vernáculo y la necesidad de crear núcleos satélites de absorción. En resumen, la historia de la vivienda social de los cincuenta es una historia de idas y venidas, de parches, aciertos y paradojas que reunió a políticos y a los mejores arquitectos del momento. Al entrar la nueva década el pretexto del hogar perdió relumbrón en el debate de la arquitectura.[472]

3.3.1. El Plan de Urgencia Social de Madrid

El turbio aspecto que cubría innumerables zonas de Madrid con chabolas, cuevas o infraviviendas a finales de los cincuenta precisaba un proyecto de descongestión. Semejante aspecto más de veinte años después del golpe de estado respondía todavía a la destrucción ocasionada por la guerra y la posterior emigración que había construido su techo de manera independiente. Las chabolas de *Cerca de la ciudad* (1952) o los edificios en ruinas como los habitados por los personajes

---

[470] BONET CORREA, Antonio. "Espacios arquitectónicos para un nuevo orden", en BONET CORREA, Antonio (coord.): *Arte del franquismo*, Madrid: Cátedra, 1981, p. 14

[471] VAZ, Celine. "Una década de planes: planificación y programación de la vivienda en los años cincuenta" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, 2009, p. 163

[472] "Durante veinte años el problema sobre la vivienda caracterizó una España y las contradicciones o aciertos que se produjeron entonces sirven para explicar y comprender cómo el proceso fue todo menos lineal. A partir de los sesenta Fisac abandona la reflexión sobre la vivienda, Oiza deja la experiencia en Fuencarral, Romany o Cubillo se eclipsan lentamente y nombres nuevos entran en el panorama: los proyectos de Corrales o Molezún para la exposición de Bruselas, las propuestas de Carvajal o los primeros proyectos de un joven Antonio Fernández Alba abren la idea de una nueva modernidad." en SAMBRICIO, Carlos: "La vivienda en Madrid en la década de los cincuenta: El Plan de Urgencia Social" en SAMBRICIO, Carlos. *Op. Cit.*, 2004, p. 417

de *Segundo López, aventurero urbano* (1953) y *Fulano y Mengano* (1956) persistían en la capital de España una vez fundado el Ministerio de la Vivienda.

Con miras a resolver la problemática, el recién creado órgano consideraba fundamental llevar a término una operación de proporciones mayúsculas que mostrara mano firme ante la descomunal crisis habitacional y reforzara el discurso de la "justicia social" que Arrese esparcía en cada aparición pública. Razón por la cual se aprueba el Plan de Urgencia Social el 13 de noviembre de 1957 con la misión de "resolver no la parte normal de su crecimiento ordinario, sino aquella otra que a lo largo de unos años se ha ido acumulando sobre nuestra capital y que hoy, entre chabolas, realquilados y casas ruinosas, suma la gravísima cifra de 60.000 viviendas".[473]

El PUS madrileño se presentó ante la prensa como un jalón del Ministerio con la intención preestablecida de extenderse a otras ciudades españolas. El desdoro acumulado por las instituciones encargadas de la vivienda hacía menester un lavado de cara confirmado poco después en periódicos como *La Vanguardia*:

> El plan de Urgencia Social que ha promovido y desarrolla el Ministerio de la Vivienda, como su operación capital, ha adquirido ya, antes de que se aprecien sus realidades, un estimable prestigio. Si en el orden técnico esta operación de construcción de viviendas es muy importante, en el orden psicológico no lo es menos, pues tal operación ha comenzado su desarrollo con estilo que ha logrado ya, como señalábamos, la confianza pública.[474]

En dos años el PUS persigue levantar la primavera de hogares prometida, pero es también un subterfugio que limita el crecimiento de Madrid y los disturbios sociales. De hecho, entre sus dictámenes encontramos medidas represivas para detener la inmigración y restringir los asentamientos ilegales.[475] Conforme a la ley, se establecen dos tipos de vivienda en el PUS madrileño; unas entre los 38m² y los 75m² y otra entre 75m² y 150m². Ambas tipologías podían ser levantadas por cualquier constructora agregada al Reglamento de Renta Limitada Subvencionada en un claro favor a la ya mencionada asistencia privada al PUS. Su participación estaba también beneficiada por economizar al máximo en materiales, mano de obra y suelo.[476]

Pronto el PUS madrileño era todo un éxito del que Arrese podía sacar pecho. Los terrenos intervenidos en la capital eran incontables y las torres de ladrillo empezaban a erguirse en Orcasitas, Carabanchel, Fuencarral, Manoretas, San Blas, Entrevías, sectores de La Elipa y otras

---

[473] "Discurso del Sr. Arrese", *ABC*, 7 de noviembre de 1957, p. 33
[474] "El Plan de Urgencia Social", *La Vanguardia Española*, 15 de febrero de 1958, p. 1
[475] VAZ, Celine: "Una década de planes: planificación y programación de la vivienda en los años cincuenta" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, 2009, p. 161
[476] LÓPEZ, Jesús: "La vivienda social en Madrid, 1939-1959", *Op. Cit.*, 2002, p. 335

zonas cercanas al Manzanares.[477] Sin ir más lejos, en mayo de 1959 se anunciaba un superávit de 22.884 viviendas. Tal noticia escondía una realidad de la cual el propio ministro afirmaba:

> Desde luego, el número de 60.000 viviendas no resuelve el colosal problema de Madrid, porque en él sólo se tuvo en cuenta la carencia de hogares de aquél momento, y no el crecimiento natural y de inmigración, ni los derribos por vejez de los edificios o insalubridad, o aquellos otros que era preciso destruir para construir sobre los nuevos solares, [...] tampoco se contó gran parte de los realquilados, pues existe una zona entre el realquilado y la casa de huéspedes muy difícil de perfilar. [478]

Bajo este exitoso número se escondían numerosas formas de actuación marcadas por las prisas de las inmobiliarias. En las viviendas procedentes del sector privado empezaron a trabajar arquitectos de escasa y poco reconocida trayectoria a diferencia de los poblados y, sin embargo, éstos dibujaron el Madrid de los sesenta. Para Carlos Sambricio tal coyuntura se articulaba de la siguiente manera:

> [...] los organismos oficiales propietarios del suelo urbanizaban el mismo, definían el trazado y traspasaban en ese momento la construcción de las viviendas a unos constructores que, deseosos de obtener rápidos beneficios, no sólo disfrutaron de importantes créditos blandos sino que forzaron una nueva mentalidad al imponer la venta de la vivienda como única forma de acceso a la misma.[479]

El PUS dejó atrás aquellos interesantes debates mantenidos por Fisac, Romaní u Oiza acerca de las tipologías de vivienda y daba paso a los gigantes inmobiliarios con sus propios criterios de adquisición y construcción. La especulación empezó a actuar libremente con el suelo disponible y empresas como Urbis llevaron a cabo el mandato de fijar el desarrollo urbano de la capital en barrios como la Estrella y Moratalaz. A partir de este momento, el eje direccional del crecimiento urbano abandonará la cultura arquitectónica para recaer en manos de personajes como el jerezano Manuel de la Quintana Ferguson, hombre irreductiblemente fiel al régimen y director del gigante inmobiliario Urbis.[480]

---

[477] SAMBRICIO, Carlos: "La vivienda en Madrid, de 1939 al Plan de la Vivienda Social, en 1959", en SAMBRICIO, Carlos: *Op. Cit.*, 1999, p. 63

[478] "El Plan de Urgencia Social de Madrid ha sido superado en 22.884 viviendas", *ABC*, 22 de mayo de 1959, p. 57

[479] SAMBRICIO, Carlos: "Vivienda y ciudad", *La habitación y la ciudad modernas. Rupturas y continuidades. 1925 1965*, Barcelona: Fundació Mies van der Rohe/DOCOMOMO Ibérico, 1998, p. 14

[480] SAMBRICIO, Carlos: "La vivienda en Madrid, de 1939 al Plan de la Vivienda Social, en 1959", en SAMBRICIO, Carlos: *Op. Cit.*, 1999, p. 69

3.3.2. El Plan de Urgencia Social de Barcelona

El 21 de marzo de 1958 se hacía extensible a Barcelona tan solo cuatro meses después de su promulgación en Madrid. La situación límite de la capital catalana con sus chabolas y realquilados hizo que se cifraran en 55.000 el número de viviendas necesarias en la ciudad y su área metropolitana de las cuales 36.000 debían ser construidas lo antes posible; 6.000 viviendas cada año, durante seis años era la propuesta a la desesperada del gobierno. Al mes de su aprobación, Arrese acudía a Barcelona y en una entrevista concedida a *La Vanguardia* hacía hincapié en el golpe que había supuesto la emigración interna porque "Ni Madrid ni Barcelona han podido absorber el crecimiento insospechado de esas caravanas y han ido dejando que a su alrededor se forme el terrible dolor de los suburbios".[481]

Como ocurría en Madrid, todo tipo de iniciativas se lanzaron a la construcción de las nuevas viviendas amparándose en el reglamento de viviendas subvencionadas. Los terrenos expropiados por la Comisión de Urbanismo de Barcelona equivalían a 287 hectáreas de las cuales 70 estaban en proceso de urbanización en 1959.[482] La Urgencia que acompañaba el nombre del Plan daba carta blanca para que primara la eficacia de los resultados y las expropiaciones se realizaran en un tiempo récord, siendo el primero de los objetivos las barracas:

> No queremos anular la emigración, pero sí ordenarla. Queremos que la construcción de las ciudades se realice con arreglos a unas normas; porque el español puede fijar libremente su residencia. Pero no tiene derecho a fijarla en la vía pública o en casa ajena, o en el atrio de las iglesias o debajo de los puentes. Hay que impedir toda edificación clandestina, donde la tragedia tiene su emplazamiento. [...] Y un día veremos surgir del suelo como espigas de una eterna cosecha, miles de hogares que perpetúen en el espacio y el tiempo nuevos hogares y nuevas ciudades que sean el recuerdo constante de la "batalla de la vivienda" que iniciamos.[483]

A priori, los destinatarios de estas nuevas casas iban a ser en su mayoría barraquistas. A ellos se les entregaba una hoja editada por la Comisión de Urbanismo, el Patronato Municipal de Barcelona y el *Servicio Municipal para la Represión de Construcción de Barracas* con las condiciones para solicitar aquellos nuevos hogares, tras rellenar una ficha dónde se requería el alojamiento actual, la composición familiar y, sobre todo, las posibilidades económicas. Pero como venía ocurriendo en

---

[481] GIRALT CASADESUS, R.: "El ministro de la Vivienda, don José Luis de Arrese, habla a los lectores de La Vanguardia sobre la *batalla de los suburbios*", *La Vanguardia Española*, 18 de diciembre de 1957, p. 9

[482] FERRER, Amador. "Barraques i polígons d'habitatges en la Barcelona del segle XX" en TATJER, Mercè; LARREA, Cristina (eds.): *Op. cit.*, p. 74

[483] GIRALT CASADESUS, R.: "El ministro de la Vivienda, don José Luis de Arrese, habla a los lectores de La Vanguardia sobre la *batalla de los suburbios*", *Op. Cit.*, p. 9

Madrid y también en la Barcelona de las viviendas del Congreso, de los 1.921 hogares otorgados en 1961 por el Patronato, solo 685 fueron para aquellos que procedían de las infraviviendas.[484] Esta aseveración coincide con otras tesis defendidas por los estudios arquitectónicos y sociales que inciden en un perfil muy distinto: funcionarios, empleados y miembros de distintas entidades y no precisamente los más necesitados.[485] Además, éstos barrios debían ser acompañados de equipamientos sociales como los que prometía Santiago de Cruylles, teniente alcalde de Población y Vivienda, quién hablaba de la misión social y cristiana del PUS y de su voluntad de crear grupos escolares, dispensarios y consultorios médicos, centros educativos, campos, de deportes, jardines, etc.[486]

Lo cierto es que las delegaciones locales, bajo las directrices del Ministerio, hicieron aparecer una nueva imagen de ciudad convirtiéndola en un artefacto metropolitano inimaginable a principios de la década de los cincuenta. El Plan de Barcelona aprovechó el trabajo llevado a cabo anteriormente por la Comisión de Urbanismo (1955) y se añadieron los polígonos anteriores siendo los conformantes del plan los siguientes ocho: Guineueta, Sant Martí de Provençals, Porta, Montbau, Besòs y fuera de Barcelona Sant Roc (Badalona), Sant Ildefons (Cornellà) y Bellvitge (L'Hospitalet de Llobregat); estos tres polígonos pasaron a la iniciativa privada al cabo de unos años mientras que solo Montbau y Besòs fueron construidos por el Patronato de Viviendas del Congreso.[487]

Arquitectónicamente, aunque la ciudad no escapó al desorden propio de estas promociones, había como dirá Amador Ferrer "una preocupación antes inexistente para determinados aspectos técnicos de la intervención".[488] Entre los proyectos de mayor prestigio destaca Montbau donde quería reproducirse una pequeña ciudad con 1.440 viviendas de 60, 80 y 100 m² y distintas tipologías arquitectónicas.[489]

---

[484] FERRER, Amador. "Barraques i polígons d'habitatges en la Barcelona del segle XX" en TATJER, Mercè; LARREA, Cristina (eds.): *Op. cit.*, p. 75

[485] DE ANDRÉS, Laura: *Op. cit.,* p. 152

[486] "Declaraciones de don Santiago de Cruylles. Sobre el problema de la vivienda", *La Vanguardia Española*, 8 de junio de 1957, p. 13; La mayor ambición de los proyectos del Patronato coincidió con la designación de José María de Porcioles como nuevo alcalde en sustitución de Antonio María Simarro el 8 de abril de 1957. Con Santiago de Cruylles como consejero delegado del Patronato, el delegado del Ministerio de la Vivienda en Barcelona fue Vicente Martorell. A pesar del encarecimiento de sueldos y materiales, Barcelona construyó 323 viviendas en 1958 y 571 en 1959. Sin embargo, los proyectos más grandes del PUS barcelonés iniciado en 1958 fueron el polígono de Montbau y el suroeste del Besòs; el mismo año que arquitecto y secretario del Patronato visitaron las oficinas generales del Ministerio donde tomaron buena nota del trabajo llevado a cabo en los poblados dirigidos. en SAGARRA, Ferran: "Una aproximació histórica a la historia del Patronat" en VV.AA.: *De les cases barates…*, *Op. Cit.*, 2003, p. 35

[487] DE ANDRÉS, Laura: *Op. cit.,* p. 152

[488] FERRER, Amador: *Els polígons de Barcelona*, Barcelona: Edicions UPC, 1996, p. 77

[489] SAGARRA, Ferran: "Una aproximació histórica a la historia del Patronat" en VV.AA.: *De les cases barates…*, *Op. Cit.*, 2003, p. 37

Si bien los planteamientos de estos barrios no cuajaron hasta al cabo de mucho tiempo y tuvieron que sufrir incomunicación, malos materiales en la construcción y pocas infraestructuras o equipamientos de barrio. Ya a principios de los sesenta, estos polígonos de bloques aislados como los del Buen Pastor, Guineueta o Sant Martín no pasarán desapercibidos para la revista de arquitectura más influyente del ámbito catalán: *Cuadernos de Arquitectura*. En 1965 dedicaron un número especial a los barrios que conformaban el nuevo *skyline* barcelonés, centrándose en las problemáticas de aquella nueva periferia convertida en suburbio.[490] Allí fue donde Francesc Candel usó el término de "amazacotamiento" para referirse a esas nuevas edificaciones que habían crecido sin ningún tipo de regulación urbanística:

> Los bloques de pisos siguen levantándose en los sitios más inverosímiles, sin orden ni concierto ni una aparente urbanización preconcebida. El resultado es una geografía ciudadana deforme, contrahecha, abigarrada y, sobre todo, amazacotada, distinta por completo a ese enrejado cuadriculado que es buena parte de Barcelona en su centro. Primero surgen las viviendas y la urbanización viene después.[491]

En la misma publicación, Jordi Pujol puso el foco en el agravio social que este tipo de barriadas provocaba a la población emigrada. Y para ello comparaba el caso barcelonés con el de otras ciudades industriales como Milán y el choque que experimentaban los recién llegados al estilo de *Rocco y sus hermanos* (Rocco e i suoi Fratelli; L. Visconti, 1960).[492] La ausencia de una directriz de las élites políticas era su mayor consternación puesto que al final eran los arquitectos quienes "intentan, en este punto, suplir por su cuenta la carencia política y social y subrayan los contrasentidos de estas concesiones a la facilidad".[493] En definitiva, una nueva escala de ciudad que marcaría el devenir arquitectónico, social y político de la próxima década hasta el tardofranquismo.

---

[490] Deseo del Ministerio siempre fue acabar con los suburbios de chabolas a base de ciudades de polígonos, uno de sus pruritos elementales. De hecho, en la presentación del PUS en Barcelona, el Ministro Arrese incidía en la voluntad de acabar con los suburbios y convertirlos en ciudades; en la portada de "Visita oficial del Ministro de la Vivienda", *La Vanguardia Española*, 22 de abril de 1958; Esta reducción simplista sobre la condición arquitectónica de la vivienda para obliterar la condición de suburbio fue puesta en duda por el sociólogo Jaume Nualart cuando definió los existentes en Barcelona no por su enclave urbano o arquitectónico, sino por condicionante de orden social: "[…] a nuestro juicio el suburbio se define más por su contextura social que por la urbanística, técnicamente limitada. Así consideramos al suburbio como núcleo de población de viviendas modestas cuyo deficiente equipamiento urbano y social impide o dificulta la promoción de sus moradores y la convivencia social entre ellos y con el resto de la ciudad." en NUALART, Jaime: "Concepto de ciudad" , *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 60, 1965, p. 15

[491] CANDEL, Francesc: "El amazacotamiento", *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 60, 1965, p. 5

[492] El contraste del joven emigrado con la realidad urbana de la Barcelona de los sesenta la analizaremos posteriormente en filmes como *Young Sánchez* (M. Camus, 1963), *El momento de la verdad* (F. Rosi, 1965) o *El último sábado* (P. Balañá, 1966); asimismo, el desarraigo y desclasamiento ambientará en estos barrios del PUS, ya en tiempos de democracia, el llamado cine quinqui.

[493] PUJOL, Jordi: "Integración y urbanismo", *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 60, 1965, p. 10

3.3.3. Plan de Urgencia Social de Vizcaya

Según la leyenda difundida por las autoridades franquistas fue una visita del dictador a Bilbao en agosto de 1958 el detonante para el decreto de un plan de acción ad hoc que solventara el desolador panorama de la vivienda en la capital vizcaína.[494] Tras el éxito en materia estadística y la aceleración de la construcción que los Planes de Urgencia Social de Madrid, Barcelona y Asturias (10 de octubre de 1958) generaron, éste decidió extenderse a Bilbao y su provincia el 27 de mayo de 1959. El objetivo principal era acabar con la lacra de los arrabales y levantar 50.000 viviendas durante el periodo 1959-1964.

Bilbao, pese a ser una ciudad señorial en su centro, merced a su pujante industria ofrecía una estampa completamente distinta en la ría del Nervión: fabril, plagada de almacenes, muelles, grúas y con un incesante tráfico fluvial junto a las viviendas de los obreros. Sin duda un reclamo que trajo miles de personas del campo a la ciudad aumentado su población a gran velocidad gracias a la promesa de mejora económica que ofrecía una ciudad de abundante industria siderúrgica, aunque pronto estos recién llegados toparan con la imposibilidad de encontrar una vivienda digna. De esta manera y como había sucedido en Madrid y Barcelona, Bilbao empezó a desarrollar un fenómeno de chabolismo asfixiante que la rodeaba en más de una treintena de suburbios que albergaban una población cercana a los 40.000 habitantes.[495] Ajena a la burguesía del centro, esa masa de inmigrantes topaba con todo un sistema corrupto que no hacía más que aprovechar su fragilidad como relata el historiador Luis Bilbao Larrondo:

> […] al amparo de las autoridades habían surgido y crecido numerosas organizaciones en la villa que se lucraban con el negocio, construcción, traspaso de chabolas y otros edificios considerados ilegales. Incluso las chabolas que bien se adquirían o construían, lo eran a precios demasiado elevados, en terrenos olvidados por sus propietarios o en lotes en medio de urbanizaciones, donde se construían nuevos poblados de chabolas […] de una muy escasa calidad. Por lo que los chabolistas quedaban finalmente en una situación de

[494] "[…] los periodistas describieron la escena en la que el dictador contemplaba la ría, sus astilleros, las embarcaciones y los numerosos suburbios de Monte Banderas, Monte Cabras y la falda de Artxanda. Se reunieron con Franco, el alcalde, Joaquín Zuazagoitia, y el presidente de la Diputación de Bizkaia, José María Ruiz Salas, reclamándole la ayuda del Estado. La respuesta llegó en unos meses. Pedro Bidagor, Director General de Urbanismo, y Miguel Ángel García Lomas, Director General de la Vivienda, llegaban a Bilbao con un plan para erigir un polígono residencial en Bilbao y con la orden de encontrar el terreno adecuado para llevar a cabo su construcción." En BILBAO LARRONDO, Luis: "Bilbao: El Plan de Urgencia Social y el Polígono de Otxarkoaga (1959-1964)", *Kobie: Serie Antropología Cultural*, núm. 20, 2017, p. 77

[495] BILBAO LARRONDO, Luis: *Op. Cit.*, 2017, p. 77

> indefensión, al haber adquirido en propiedad unos terrenos que en el futuro no iban a poder defender legalmente.[496]

Las penurias que los emigrados padecían hacinados entre graves problemas sanitarios no se circundaban a las chabolas, ya que también existía otra realidad invisible: los realquilados. Hasta cinco familias compartiendo pisos del casco antiguo en una población donde llegaron a alcanzar los 20.000 realquilados.[497] Ante ello, las autoridades religiosas locales llevaban tiempo advirtiendo del peligro que esa situación entrañaba para los valores de la familia cristiana, por la falta de intimidad matrimonial, y las tensiones entre familias que eso generaba.[498] Artículos en la prensa local y declaraciones de obispos presionaron para dar la voz de alarma ante el estado de Bilbao y su ría.[499]

El escenario era favorable para que el bilbaíno Arrese lo usara en su favor para erigirse en el paladín de la lucha contra los suburbios aplicando el PUS de reciente éxito en Madrid y Barcelona.[500] Aplicando la fórmula de los estímulos a las promotoras privadas, viviendas económicas y en altura o la obligación a las empresas con más de 50 trabajadores de construir viviendas para sus empleados, Arrese pretendía aplacar la ira social.[501]

Los jóvenes arquitectos encargados de proyectar los polígonos tenían fresco en el recuerdo sus visitas a los poblados dirigidos de Madrid como alumnos de Sáenz de Oiza o sus viajes por Europa. Sin embargo, apenas pudieron desarrollar un debate reflexivo acerca de las necesidades arquitectónicas ante los encargos de Arrese y su equipo que imponía una "construcción alejada de la trama urbana, con edificios en abierto, buscando aireación y soleamiento, pasando de los edificios de tres y cinco alturas a las torres de quince pisos".[502]

Entre los proyectos del Plan, pronto destacó uno por encima del resto, siendo el más querido por las autoridades: Ocharcoaga. Situado en una zona de marcada pendiente montañosa, las obras empezaron el 16 de mayo de 1960 cuando Arrese ya había sido cesado de su cargo en favor de José María Sánchez Arjona. El polígono contemplaba 3.672 viviendas subvencionadas para

---

[496] BILBAO LARRONDO, Luis: *El poblado dirigido de Otxarkoaga: Del Plan de Urgencia Social de Bizkaia al Primer Plan de Desarrollo Económico. La vivienda en Bilbao (1959-1964)*, Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao, 2008, p. 35

[497] "Más de 20.000 familias, cálculo aproximado y prudente, viven en Bilbao subarrendados pagando precios injustos", *La Gaceta del Norte*, 3 de marzo de 1959 citado en BILBAO LARRONDO, Luis: *Op. Cit.*, 2008, p. 38

[498] BILBAO LARRONDO, Luis: *Op. Cit.*, 2008, pp. 91-94

[499] "Bilbao es una ciudad importante, rica, señorial: pero tiene una corona de espinas. En esto último coincide con muchas de las grandes capitales. Sólo que Bilbao está metido en un pozo, y las espinas, en vez de hundirse en el suburbio torvo, aplastado y escondido, lo coronan por lo alto, por los montes." Palabras de MARTÍN VIGIL, José Luis: *Una chabola en Bilbao*, Bilbao: Ediciones Juventud, 1960, p. 77 citado en BORDETAS, Iván: *Op. Cit.*, 2012, p. 96

[500] Azote de la especulación y del suburbio, las visitas de Arrese a Vizcaya fueron recurrentes e incluso, antes del PUS, el Ministerio promulgó un decreto de 4.000 viviendas para la urbe en 1958 que tuvo poco impacto.

[501] BILBAO LARRONDO, Luis: *Op. Cit.*, 2008, pp. 99-100

[502] BILBAO LARRONDO, Luis: "La vivienda en Bilbao: los años sesenta, años de cambio", *Ondare*, núm. 25, 2006, pp. 249-250

18.600 habitantes.[503] En ellas, el mismo Arrese participó en el diseño de los modelos de planta, reduciéndolos hasta 38m² con tal de aprovechar al máximo el espacio de los bloques.[504]

El resultado arquitectónico de este polígono, paradigma de los Planes de Urgencia Social fue, como muchos de los anteriores, heterogéneo: fachadas de ladrillo visto, uso experimental de nuevos materiales como el PVC, técnicas de prefabricación pesada con numerosos elementos de metal así como infinidad de muros y escaleras en los aledaños para salvar los fuertes desniveles.[505] La exigencia de su pronta construcción primó ante preceptos estéticos porque el objetivo de ofrecer viviendas higiénicas era prioritario.[506] Por fin, cuatro años después del inicio de su construcción y todavía sin terminar, el Caudillo acudía a Bilbao para inaugurar el polígono entre vítores de los vecinos.

> El Jefe del Estado llegó a Ocharcoaga acompañado por el Ministro de la Vivienda y el resto de su acompañamiento. Fue recibido a la entrada del barrio por el alcalde de Bilbao, en compañía del cual llegó a la plaza principal. Todos los habitantes del barrio, hombres, mujeres y niños tributaron a Su Excelencia un clamoroso recibimiento. Banderas nacionales ondeaban en los balcones y ventanas y banderines en manos de los numerosos niños que, puestos en primera fila, prorrumpieron en gritos de Franco, Franco, Franco.507

Era tal el orgullo que Ocharcoaga produjo entre Franco y sus adláteres que más allá de inaugurarlo ante las cámaras de NO-DO (1121B), se ordenó la realización de un documental que inmortalizara el paso de aquellos chabolistas a las viviendas mínimas. Un trabajo propagandístico para el Ministerio de la Vivienda realizado por Jorge Grau.[508]

---

[503] VAZ, Celine. "Una década de planes: planificación y programación de la vivienda en los años cincuenta" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, 2009, p. 161

[504] BILBAO LARRONDO, Luis: *Op. Cit.*, 2017, pp. 82-83

[505] BILBAO LARRONDO, Luis: *Op. Cit.*, 2006, p. 251

[506] "En el problema de la vivienda lo primero es la necesidad urgente y después la estética" en La Gaceta del Norte 5, de Marzo de 1959 citado en BILBAO LARRONDO, Luis: *Op. Cit.*, 2006, p. 251

[507] "En la barriada popular de Ocharcoaga", *La Vanguardia Española*, 21 de junio de 1964, p. 6

[508] Con motivo del 50 aniversario del polígono, la Asociación de Familias de Otxarkoaga produjo el documental *Otxarkoaga. El nacimiento de un nuevo Bilbao* (Bienve Ferro y Luis Bilbao, 2011). En él los vecinos cuentan sus experiencias al pasar de las chabolas a unos pisos sin terminar, el impacto que tuvo la visita de Franco al barrio o la desatención y falta de equipamientos que sufrieron hasta bien entrada la democracia. Su visionado es posible en el siguiente link: https://www.youtube.com/watch?v=kOLqWX5Duh8

Capítulo 4. Hacia un país de propietarios: el problema de la vivienda durante el desarrollismo y el tardofranquismo (1960-1975)

Fue a finales de los cincuenta cuando el Estado asumió que la única alternativa a la solución del problema de la vivienda era traspasar su gestión a la propiedad privada. Hasta ese momento el modelo político intervencionista y proteccionista apenas había solucionado la vasta problemática del techo y para ello los organismos públicos le prepararon el terreno al sector privado.[509] Para llevar a cabo tales iniciativas resultó decisiva la implantación del Plan de Estabilización (1959), herramienta económico-política donde se acabó adscribiendo el tercer Plan Nacional de Viviendas (1961-1976).

Según los economistas Fabià Estapé y Mercè Amado, el plan de estabilización de 1959 constituye "el hecho económico más relevante de la historia del régimen franquista".[510] Su implantación supuso el paso definitivo a la liberalización de la economía española y dejó atrás la autarquía. La estabilización era el instrumento del que se servirían los posteriores planes de desarrollo que dieron nombre al periodo político. Todos ellos buscaban maximizar el crecimiento del producto nacional, reducir gasto público y privado, flexibilizar la economía liberalizando las importaciones, dar facilidades a la inversión de capital extranjero, integrarse en la economía mundial devaluando la peseta para homologarla con el dólar y, lograr una distribución justa de la renta.[511]

Esta planificación indicativa llevada a cabo por los llamados "tecnócratas" – conservadores tradicionalistas procedentes del sector ideológico-religioso del Opus Dei –,[512] trató de ser la gran solución al desfase económico que España arrastraba, y se inspiró en el modelo francés de Jean Monnet utilizado tras la segunda Guerra Mundial. Aquí, estas medidas económico-políticas sirvieron para corregir y espolear la evolución económica, algo nunca visto hasta la fecha durante la dictadura puesto que la autarquía había prolongado el periodo de posguerra unos quince años en comparación con la media de cuatro que les llevó a Francia o Italia.[513] Las medidas estabilizadoras se introdujeron en 1959, 1965, 1966, 1967 y no cabe duda que auparon el desarrollo del país, eso

[509] SAMBRICIO, Carlos. "Vivienda y ciudad", *La habitación y la ciudad modernas. Rupturas y continuidades. 1925 1965*, Barcelona: Fundació Mies van der Rohe/DOCOMOMO Ibérico, 1998, p. 14

[510] ESTAPÉ, Fabián; AMADO, Mercè: "Realidad y propaganda de la planificación indicativa en España" en FONTANA, Josep (ed.): *España bajo el franquismo*, Barcelona: Crítica, 2000, p. 208

[511] MILLS, R. H.: "El milagro español: desarrollo y transformación de la economía española en el periodo 1959-1965". *Revista de economía política*, 1967 p. 263

[512] PISABARROS, Juan Carlos. "La incidencia del desarrollismo económico en España" en CUTILLAS ORGILÉS, Ernesto (coord.): *Convergencia y transversalidad en humanidades. Actas de las VII Jornadas de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Alicante*, Murcia: Compobell, 2018, p. 276

[513] LÓPEZ, Isidro; RODRÍGUEZ, Emmanuel: *Fin de Ciclo. Financiarización, territorio y sociedad de propietarios en la onda larga del capitalismo hispano (1959-2010)*, Madrid: Traficantes de sueños, 2010, p. 137

sí, bajo el coste de una gran inflación que aumentaría el descontento social y la conflictividad laboral.[514]

Para alcanzar esta década prodigiosa en materia económica, los planes tenían carácter forzoso para el sector público y, de forma persuasiva, para el privado. Sin embargo, nunca se llegaron a cumplir los requerimientos por parte del sector público que apenas alcanzó el 50% de inversión.[515] El primero de ellos se gestó para el cuatrienio 1964-1967 y fue dirigido hasta 1973 por Laureano López Rodó. Los otros dos restantes fueron muy similares, aunque destaque el tercer y último por ser más flexible y añadir mejoras necesarias. Sin embargo, sucesos esenciales de la historia del país escaparon a sus previsiones, como afirman Estapé y Amado:

> […] entre otros errores cabe mencionar que ninguno de los tres planes tuvo en cuenta un fenómeno de trascendental importancia como es la magnitud de los movimientos migratorios de la población española, movimientos que reflejan las profundas transformaciones sociales que conlleva una fase de crecimiento económico.[516]

Fueron estos movimientos internos de población los que hicieron más que necesario el III Plan Nacional de Vivienda. La realidad que se escondía tras estos planes era una urgencia de techo alarmante fruto de una inmigración ahora más que nunca, desenfrenada. Lo iniciado en la década de los cincuenta, en los sesenta se desbordó en las provincias de Madrid, Barcelona, Valencia, Vizcaya, Guipúzcoa y Álava:

> En estas dos décadas Madrid y Barcelona crecieron cada una en cerca de 1,4 millones de habitantes, mientras que Valencia recibió una inmigración neta de 275.000 personas, y Vizcaya de 264.000. Por otra parte, durante este mismo periodo, la población descendió en veintiuna de las cincuenta provincias del país. Las provincias del sur fueron las grandes afectadas por la sangría demográfica: solamente la de Jaén perdió en esas décadas más de 400.000 personas, la de Granada 334.000, la de Badajoz 332.000 y la de Córdoba 321.000.[517]

El oficio de estos desplazados en los años cuarenta y cincuenta era el de jornaleros estacionales huyendo del hambre y la miseria; en cambio, en los sesenta, entre los emigrantes se encontraban jóvenes campesinos e incluso pequeños propietarios que abandonaban la agricultura

---

[514] ELLWOOD, Sheelagh M.: "Falange y franquismo" en FONTANA, Josep (ed.): *Op. Cit.*, 2000, p. 54
[515] ESTAPÉ, Fabián; AMADO, Mercè: "Realidad y propaganda de la planificación indicativa en España" en FONTANA, Josep (ed.): *Op. Cit.*, 2000, p. 211
[516] Ibíd., p. 212
[517] GARCÍA BARBANCHO, Alfonso. *Disparidades regionales y ordenación del territorio*, Barcelona: Ariel, 1979, pp. 55-73 citado en CAZORLA, Antonio. *Miedo y progreso. Los españoles de a pie bajo el franquismo, 1939-1975*, Madrid: Alianza, 2010, p. 170

ante el avance del Plan de Estabilización y el consiguiente desmantelamiento de las estructuras económicas que mantenían la agricultura minifundista de secano tradicional.[518] A las maltrechas zonas de latifundios de Andalucía (sobre todo Jaén y Córdoba), se le sumaban ahora Extremadura, Murcia, Galicia, Aragón o Castilla.

¿Y los destinos elegidos? Normalmente el lugar donde recalaban los inmigrantes seguía un patrón. Motivos laborales, cercanía geográfica, conexión de transporte o parentesco, facilitaron que Cataluña fuera el principal receptor de los migrados aragoneses, levantinos y sobre todo del sur de la península y Andalucía en especial –un enclave truncado tras la guerra civil cuando la reforma agraria republicana acabó en saco roto y el campo fue entregado por los nacionales a los terratenientes–. Así lo prueba la retahíla de pueblos andaluces que la voz en *off* de *Largo viaje hacia la ira* (Llorenç Soler, 1969) recita mientras vemos imágenes de quienes se apeaban en la Estación de Francia con la maleta a cuestas. Por su lado, Madrid recibió en su mayoría a castellanos como los que protagonizan *Surcos* y por último, el País Vasco acogió a gallegos y castellanos del norte quienes en buena parte terminaron hacinándose en barrios de chabolas como los de Ocharcoaga. De estos movimientos, conviene destacar un rasgo característico común entre la emigración interna española, y no es otro que su sentido comunitario ya fuera por la localidad de origen o familiar.[519]



Inmigrantes cerca de la Estación de Francia (Xavier Miserachs, 1962)

[518] CAZORLA, Antonio: *Miedo y progreso. Los españoles de a pie bajo el franquismo, 1939-1975*, Madrid: Alianza, 2010, p. 175

[519] "[…] la emigración fue una experiencia menos solitaria de lo que a veces se piensa, siendo a menudo un fenómeno en cadena. El patrón consistía en seguir los pasos de un familiar o de un conocido que había marchado primero. Así acaban asentándose en un lugar no solo miembros de la misma familia sino también de la misma localidad" en Ibíd., p. 181

No cabe duda que esta oleada de movimientos internos transformó de manera definitiva el centro y la periferia de las ciudades receptoras; no solo física, sino también socialmente. La escasez de vivienda ya presente en las dos décadas anteriores, estalló cuando en los sesenta todavía se abarrotaron más los cinturones industriales, los núcleos de chabolas, las pensiones o incluso los pisos del centro que acogían realquilados. El proceso de transformación económica y social que España estaba emprendiendo desde finales de los cincuenta abrazándose al capitalismo, contrastaba con la precariedad y escasez de vivienda existente para dar cobijo a tal cantidad de gente.

Resulta paradójico comprobar como la España que consiguió una curva de crecimiento económico superior a la mayoría de sus países vecinos y una tasa de crecimiento del producto industrial sin paragón, seguía albergando grandes problemáticas, entre ellas la de la vivienda. El "milagro español" fortaleció la industria, abrió el país al turismo y dio entrada a un incipiente consumo de masas gracias a la expansión de los salarios facilitando lo que López y Rodríguez recuerdan en *Fin de ciclo* como la "norma de consumo obrero": vivienda, coche, electrodomésticos y equipamientos del hogar.[520]

No obstante, la penuria que buena parte de la población obrera debía carear, sobre todo aquella formada por los emigrantes, contrasta con las promesas desarrollistas:

> Los inmigrantes, por su parte, comprobaron in situ la cara oculta del desarrollismo. El tremendo cambio sufrido en sus vidas a causa de su traslado a la ciudad se vio compensado por un salario y unas expectativas sociales muy superiores a las de su tierra de origen, pero el escenario urbano que se encontraban era desolador.[521]

Esta descripción de Bilbao sirve para otras grandes urbes del periodo como Madrid, Valencia o Barcelona donde los desplazados del campo encontraron su principal destino laboral en fábricas y el sector servicios. Simultáneamente, otros movimientos migratorios se dieron por el auge de la industria turística. Las regiones de la Costa del Sol, Costa Brava, la Manga del Mar Menor o Mallorca atrajeron a grandes cantidades de andaluces y extremeños; empleados la mayoría como mano de obra en la construcción de hoteles, bloques de apartamentos de veraneo, así como en tareas de camarero, cocina, etc.[522]

Si algo compartían todos los inmigrantes del período era la necesidad de un techo donde vivir en su nuevo destino. No obstante, ninguna de las ciudades citadas estaba preparada para semejante avalancha y la falta de casas para todos ellos en seguida resultó alarmante. España era en

---

[520] LÓPEZ, Isidro; RODRÍGUEZ, Emmanuel: *Op. Cit.*, pp. 139-140

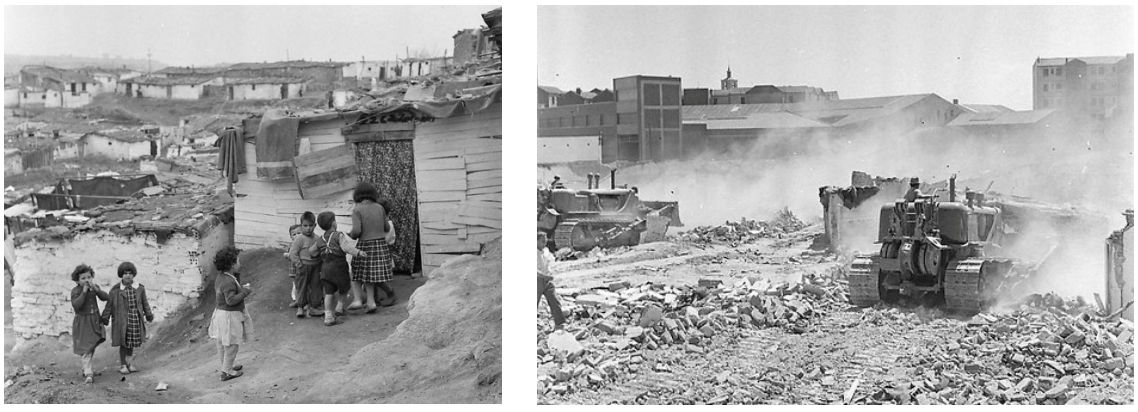
[521] PÉREZ, José Antonio: *Los años del acero: la transformación del mundo laboral en el área industrial del gran Bilbao (1958-1977)*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2001, p. 95

[522] CAZORLA, Antonio: *Op. cit.*, 2010, p. 186

1960 un país de treinta millones de habitantes con un déficit de un millón de casas. Las chabolas de autoconstrucción – así como el realquilo o las pensiones –, fueron una de las tantas soluciones que encontraron los llegados a ciudades como Madrid "acogiéndose a la benevolencia de la ciudad" como dirá *ABC* casi reproduciendo el telón de fondo de *Surcos* diez años después:

> La capital de España crece con desmesuramiento, como se ha dicho, en virtud del continuado éxodo de campesinos, en especial del Centro y Sur, afanosos por buscar en la ciudad los bienes y satisfacciones a la vida que les niegan los pueblos. Una vez aquí, especuladores y logreros, gentes desalmadas que hacían granjería de la situación equívoca y difícil de los intrusos, los esquilmaban a cambio de ofrecerles una chabola, construida en trabajo clandestino durante la noche. El abuso adquirió tales proporciones que el entonces ministro de la Vivienda, señor Arrese, se vio en la necesidad de adoptar medidas para contener el acceso de masas de aspirantes al título de vecinos de la capital.[523]

En la capital, la infravivienda se extendía desde hacía una década; chabolas que se construían de noche como apunta el artículo arriba citado o en festivo para evitar el embate de la policía habían arraigado en zonas limítrofes casi con el centro. Las efectivas purgas de Julián Laguna fueron precedidas por las medidas represivas que el gobierno adoptó para frenar ese aumento poblacional en la capital mediante la restricción de asentamientos de nuevos trabajadores en 1958.[524] Para Arrese, cercenar el éxodo a la capital y derribar todos aquellos chamizos pasó a ser una de las prioridades del ministro a quien vimos conducir el vehículo que las derribaba él mismo ante las cámaras de NO-DO.



Chabolas de Jaime El conquistador y su derribo (Juan Pando Barrero, 1957)

[523] "La batalla de la vivienda sigue…", *ABC*, 26 de enero de 1961, p. 30

[524] "El ministro de la vivienda habla del plan de urgencia social redactado para Madrid", *La Vanguardia Española*, 19 de febrero de 1958

Resulta claro que la crisis de la vivienda era de las más graves que asolaba el país y la llegada de trabajadores gracias al despegue industrial solo hizo que empeorarlo. De este modo, en 1961 se redacta el nuevo Plan de Absorción de Chabolas para Madrid y el Plan de Supresión del Barraquismo para Barcelona (1963). En el caso madrileño, el INV encomendó la construcción de 30.000 viviendas de tipo social y renta limitada (de las cuáles solo se levantan 6.083) para los residentes de estas construcciones clandestinas madrileñas en las llamadas Unidades Vecinales de Absorción (UVA);[525] ejemplos de estas UVA son lugares como Canillejas, Fuencarral, Pan Bendito, Vallecas o Villaverde en Madrid y el grupo Espronceda (Sabadell) para los damnificados de las riadas de 1963, el polígono de La Paz (Barcelona), el Pomar (Badalona), San Cosme (El Prat) y Buenos Aires y La Paz (Martorell) en la provincia de Barcelona.[526]

Las medidas no frenaron la proliferación y hacinamiento tanto en la periferia como en muchos pisos de la capital de familias trabajadoras. Paralelamente el sector de la construcción levantaba bloques para nada asequibles a los más afectados. Ante la opinión pública, los medios y las autoridades franquistas aparecían en bloque en muchas de estas inauguraciones con toda la pompa donde entregaban llaves y títulos de propietarios a los vecinos agraciados. No olvidemos que para el Caudillo la vivienda fue de sus mayores empeños en sus políticas paternalistas y así lo hacía notar *Hogar y Arquitectura*:

> La presencia del Jefe del Estado en las últimas inauguraciones de viviendas tiene un alto valor simbólico. Entre las plurales inquietudes que en el orden social alienta el Estado, ninguna ha sido tan fervientemente sostenida, tan hondamente estimulada, como ésta de levantar hogares para los españoles.[527]

Pero detrás de las cámaras de NO-DO y los titulares de los periódicos, se encontraban casas con serias deficiencias en paredes, techos, suelos y por supuesto sin servicios adyacentes.[528] Los ministros de la vivienda se fueron sucediendo y tras Martínez Sánchez-Arjona (1960-1969) vendrían Vicente Mortes (1969-1973), José Utrera Molina (1973), Luis Rodríguez de Miguel (1973-1975) y Francisco Lozano Vicente (1975-1977). Sus políticas siguieron favoreciendo a este particular "fordismo" franquista que tenía gran confianza en el sector inmobiliario y financiero para

[525] BURBANO, Francisco Andrés: *La autoconstrucción de Madrid durante el franquismo: el Pozo del Tío Raimundo*. [Trabajo Final de Máster] Director: Dr. Rubén Pallol Trigueros. Madrid: Universidad Complutense, Departamento de Historia Contemporánea, octubre 2015, pp. 140-141
[526] JUBERT, Juan. "La OSH y la política de vivienda", *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 105, 1974, pp. 42-47
[527] "La vivienda, preocupación social del Caudilllo", *Hogar y Arquitectura,* núm. 32, enero-febrero 1961, pp. 2-4
[528] CAZORLA, Antonio. *Op. cit.*, 2010, pp. 202-203

generar una fuerte estructura económica, impulsando leyes que liberalizaran los mercados del suelo, hipotecario y, por ende, de la vivienda.[529]

La construcción era sinónimo de auge económico y todo el país vio surgir bloques de viviendas residenciales en las ciudades y turísticas en los nuevos enclaves de veraneo. Sin embargo, esa fiebre constructiva tan hispánica y de la que sacarían pecho los encargados de producirla, no concernía aspectos de planificación urbana y territorial.



Franco visita el 21 de enero de 1961, junto con el ministro de la vivienda José Mª Martínez Sánchez-Arjona (derecha), los polígonos en construcción en la periferia de la capital.

El famoso "milagro" se sustentó en su vocación inmobiliaria dentro del, por otra parte, débil "fordismo" hispano. Sujeto la mayor parte del tiempo al llamado "urbanismo de urgencia",[530] en España primero llegaba la vivienda, y después la urbanización. Esta particularidad hizo que durante el desarrollismo las periferias urbanas españolas se homogeneizaran dejando una "herencia urbana y arquitectónica de aquel milagro económico que marcó para siempre el modelo estructural de nuestro país".[531] El ladrillo era el santo y seño para proveer vivienda y asegurar la solvencia

[529] LÓPEZ, Isidro; RODRÍGUEZ, Emmanuel: *Op. Cit.*, p. 162
[530] Ibíd., p. 273
[531] MARTÍNEZ, Harley (dir): *El milagro Gipuzkoa*, Barcelona: Tabakalera, 2016. p. 8

económica del estado al tiempo que dejaba una huella en la historia de la arquitectura con errores, pero también remarcables aciertos.

El milagro desarrollista duró quince años y dejó tras de sí una clase media que dedicaba buena parte de sus ingresos al hogar. Madrid ejemplifica de manera clara el paso que dio de una ciudad pobre y destruida, donde su población malvivía en los primeros años de posguerra a una capital más cercana a las grandes ciudades occidentales a finales de los setenta: industrializada (alrededor del 40% de los trabajadores estaba ocupado en la industria y la construcción), con una extensa área metropolitana y una mayor masa salarial fruto de las luchas obreras. Su concentración de servicios públicos y la concentración administrativa de su capitalidad hacían que el 15% de los asalariados de la ciudad fueran empleados públicos.[532] Al fin y al cabo el desarrollismo no fue más que un periodo donde se agudizó algo que el franquismo llevaba practicando y que Mercè Carreras y Carme Trilla resumen así:

> La política d'habitatge en la llarga etapa, de 1940 a 1977 es caracteritza més per ser una eina de política econòmica, de lluita contra l'atur i de dinamització de la inversió que per l'enfocament social.[533]

Hacia el final de la dictadura, la grave crisis económica internacional por el petróleo de 1973 tuvo un fuerte impacto en España. Sumando eso al desempleo, terrorismo, protestas estudiantiles… se gestó un ambiente de malestar social que también afectó al entorno de la construcción de viviendas. De hecho, a partir de 1973 decrece el número de viviendas construidas y el gasto en el porcentaje total del estado vuelve a números de veinte años atrás. Este decaimiento se prolongará hasta pasada la muerte del dictador y durante la transición afectando a políticas de vivienda y suelo.[534] Sólo algunas excepciones como el "Programa de barrios" (1979-1985) de Madrid en una de las mayores operaciones contra la infravivienda cambiará esta tendencia. España tendría que esperar a la década de los noventa y principios del siglo XXI para vivir otro *boom* inmobiliario que alcanzara el desenfreno constructivo de viviendas experimentado durante el desarrollismo.

---

[532] Observatorio Metropolitano de Madrid (eds.): *Paisajes devastados. Después del ciclo inmobiliario: impactos regionales y urbanos de la crisis*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2013, p. 155

[533] CARRERAS, Mercè; TRILLA, Carme: "Cronologia de la normativa sobre habitatge, aplicada a la ciutat de Barcelona" en VV.AA.: *De les cases barates als grans polígons. El Patronat Municipal de l'Habitatge de Barcelona entre 1929 i 1979*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2003, p. 66

[534] GAJA, Fernando: "Políticas de Vivienda, Suelo y Urbanismo en la España del siglo XX" en *Seminario Hábitat y Suelo. Retos de las políticas de suelo para la producción social de vivienda, celebrado en Bogotá, Colombia, 18-19 de abril de 2005*. Valencia: Universitat Politècnica de Valencia, 2005, pp. 15-17

Evolución del gasto del Estado en vivienda (1945-1975)

AÑO	Gasto del Estado en vivienda	Gasto total del Estado	Porcentaje en vivienda
1945	174 millones ptas.	14.282 millones ptas.	1,2%
1950	294 millones ptas.	18.735 millones ptas.	1,6%
1955	1.128 millones ptas.	33.538 millones ptas.	3,4%
1960	9.675 millones ptas.	75.225 millones ptas.	12,9%
1965	12.861 millones ptas.	150.210 millones ptas.	8,6%
1970	15.259 millones ptas.	376.669 millones ptas.	4,1%
1975	31.413 millones ptas.	894.679 millones ptas.	3,5%

Elaboración propia a partir de COMÍN, F.: *Fuentes cuantitativas para el estudio del sector público en España 1801-1980*, Madrid: Instituto de Estudios Fiscales, 1985



Vivir en Madrid (Francisco Ontañón, ca. 1964-1965)

4.1. El III Plan Nacional de la Vivienda (1961-1976)

Ante el problema de la vivienda, el gobierno salió al paso con el III Plan Nacional de Viviendas (PNV) aprobado el 3 de diciembre de 1961. Una herramienta social y económica sin precedentes al tratarse del mayor y más ambicioso plan de todos los programados hasta la fecha con el mismo nombre.[535] Tres millones y medio de viviendas iban a levantarse en toda España incluyendo

[535] En la sección *Notas de economía*, José Manuel Bringas Trueba lo catalogó como el "Primero en magnitud e importancia" a la vez que señalaba las lagunas de los dos planes anteriores advirtiendo que el primero (1944-1954), quedó

aquella protegida, y ahora también, la de iniciativa privada. La portada del periódico afín al gobierno *¡Arriba!* abría con la cifra de "3.710.000 hogares nuevos en quince años" y detallaba lo siguiente:

> El Plan ha sido proyectado para resolver este problema en el plazo más breve posible, compatible su desarrollo con las disponibilidades económicas del país. Por otra parte, el Plan no es rígido. [...] pero en sus líneas generales es el planteamiento real y efectivo de un problema que hoy agobia a la Nación entera y que tiene tanta trascendencia como la creación de nuevos puestos de trabajo o la elevación de la renta "per cápita" de los españoles.[536]

Un proyecto de semejantes características que convivirá con los Planes de Desarrollo Económico como un activo más. El primer Plan de Desarrollo (1964-1967) se iniciaba en el sexto gobierno de Franco (10 de julio de 1962 a 7 de julio de 1965), periodo en el que José María Martínez Sánchez-Arjona ya había sustituido a José Luis de Arrese al frente del Ministerio de la Vivienda ocupando el cargo de 1960 a 1969. El empuje para la construcción que supuso este Plan hizo que durante el bienio 1963-1964 aparecieran 2.348 nuevos edificios en Madrid y que los préstamos destinados a viviendas representaran el 23,42% del total nacional.[537] La prioridad de esta magna acción era paliar los déficits de las grandes urbes, así como la creación de nuevas zonas industriales a través de polos de descongestión en las periferias urbanas.[538]

El segundo de los planes de desarrollo (1968-1971) se vio afectado por una desaceleración económica producto del aumento del coste de la vida; aun así 133.370 fueron las viviendas levantadas en 1968, 146.998 en 1969 y 172.562. Buena parte del mérito de los números radica en el alto número de construcción de viviendas "libres" y no de las de "construcción directa" (protegidas y bonificables) puesto que las primeras tenían mayor exención tributaria. Esta decisión perjudicó a aquel grupo de población con menor poder adquisitivo dependiente de la vivienda facilitada por el

---

incompleto al no integrar todas las viviendas bonificables y las de la iniciativa privada y solo contemplar la construcción acogida a protección del INV; por otro lado, el segundo Plan (1956-1960) que proyectó hasta 550.000 viviendas de renta limitada "fracasó debido a la falta de posibilidades nacionales de financiación y a la escasez de materiales" en BRINGAS TRUEBA, José Manuel: "El Plan Nacional de la Vivienda 1961-1976. Comentarios", *Arquitectura*, año IV, núm. 47, noviembre de 1962, p. 59; Asimismo, en documentos oficiales del ministerio se veía este plan como el fin de trayecto a tan grave problemática: "Que se haya consagrado una parte entera de la obra a lo que constituye previsiblemente el *sumum* de la intervención del Estado en el problema de la Vivienda, esto es, el Plan General de 1961 a 1976, no parece exigir una mayor justificación." En Arquitectura, Vivienda y Urbanismo en España, Madrid: Ministerio de la Vivienda, 1963, p. 11

[536] "3.710.000 hogares nuevos en quince años, Plan Nacional de la Vivienda", *¡Arriba!*, núm. 9.024, 22 de octubre de 1961

[537] MUÑOZ, Raquel: "La vivienda durante el I y el II Plan de Desarrollo" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, Tomo II, 2009, p. 177

[538] JUBERT, Juan: *Op. Cit.*, p. 46

Estado.[539] Con la recién estrenada década de los setenta el cuadro de viviendas construidas tras los dos planes de desarrollo quedaba así:

VIVIENDAS 1964-1971	NÚMERO
Subvencionadas	53.524
Protegidas y bonificables	3.577
Total de viviendas en Madrid	145.096
Resto de España	670.364

Elaboración propia a partir de MUÑOZ, Raquel. "La vivienda durante el I y el II Plan de Desarrollo" 2009, p. 179

El tercer y último Plan de Desarrollo (1972-1975) buscó disminuir el desequilibrio entre la producción de vivienda de la iniciativa privada y pública. Sin embargo, si algo caracterizó la convivencia entre el PNV y los planes de desarrollo fue la falta de coordinación entre ambos. Si el primero "se caracterizaba por el dirigismo, el control y la promoción directa de la vivienda por el Estado a través del INV";[540] los segundos vivían de la libre iniciativa y toleraban la especulación produciendo una falta de coordinación del que se vieron afectadas las previsiones en materia de vivienda social. El poder de los promotores privados llegó a tales cotas que tras la promulgación de la primera ley de Viviendas de Protección Oficial (VPO) en julio de 1963, éstos la criticaron porque reducía sus ganancias. Sus presiones surtieron efecto y en febrero y marzo de 1972 se promulgaron decretos que modificaron normas anteriores siendo más provechosos para el capital privado.[541]

Los principales factores que habían llevado al aumento de la demanda de viviendas y sus respectivos planes fueron el citado trasvase en masa de la población de las áreas rurales a los cen-

[539] MUÑOZ, Raquel. "La vivienda durante el I y el II Plan de Desarrollo" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, Tomo II, 2009, p. 179

[540] BLOS, Dorotea: *Los polígonos de vivienda social: Perspectivas hacia su recuperación en España, Francia y Brasil*. Vol. II. Director: Amador Ferrer i Aixalà. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, E.T.S. d'Arquitectura de Barcelona, 1999, p. 10

[541] "Según argumentó el Ministerio de la Vivienda, la evolución de las condiciones del mercado desalentaba a los inversores privados de producir viviendas de precio limitado, salvo que éste se elevara. Era ya manifiesta la contradicción entre una política pública de vivienda social y su fundamentación en el beneficio privado, que, obviamente, excluía de los eventuales beneficiarios a quienes no alcanzaran determinados mínimos de solvencia" en BETRÁN ABADÍA, Ramón. "De aquellos barros, estos lodos. La política de vivienda en la España franquista y postfranquista", *Acciones e investigaciones sociales*, núm. 16, diciembre 2002, p. 40

tros industriales, el desarrollo de las zonas litorales –como enclave turístico o segunda residencia– y la demanda efectiva de familias que poseían ahora un mayor nivel de renta.[542]

La respuesta, según Celine Vaz, fue mejor en relación a los planes anteriores por cómo se "enfoca de manera global la construcción de viviendas incluyendo la construcción protegida y libre".[543] No obstante, esta medida provocará el mencionado *décalage* entre la aportación pública y la privada, siendo mucho menor la primera. A esta insuficiencia, cabe sumarle la acción interesada de los organismos oficiales –propietarios del suelo–, urbanizando el mismo y definiendo el trazado para luego traspasar la construcción de las viviendas a manos privadas. En esta etapa centra del régimen, la producción de suelo urbanizable adquiere un papel protagónico utilizándose dos tipos de intervenciones: directa e indirecta. La primera implementó políticas directas sobre el suelo mediante agencias como el *Instituto Nacional de Urbanización* (INUR) para luego levantar los polígonos oficiales; por otro lado, la indirecta se encargaba de impulsar la actuación privada.[544]

Por su parte los constructores, deseosos de obtener rápidos beneficios, no sólo disfrutaron de importantes créditos blandos, sino que forzaron una nueva mentalidad al imponer la venta de la vivienda como única forma de acceso a la misma. El mantra de la "España de propietarios" que Arrese había propagado a finales de los cincuenta tuvo su traducción legislativa con la Ley de Propiedad Horizontal del 21 de julio de 1960. A lo largo de la década se fue reforzando el arrinconamiento progresivo del alquiler, y, la construcción de casas con este tipo de tenencia, decreció de manera notable. Llegando incluso a no ser necesario acceder a un hogar de nueva planta para ser dueño de él. Esta sociedad de propietarios que el franquismo promovía, ya podía adquirir las viviendas que llevaba alquilando durante años merced a la ley de Propiedad Horizontal;[545] a través de ella, los propietarios de inmuebles con antigüedad podían ahora vender por separado a sus inquilinos:

> […] este es el caso de las cajas de ahorro barcelonesas y de muchos propietarios privados de casas de renta en áreas de edificación antigua y alquileres congelados que vendieron a los inquilinos las viviendas en alquiler, en el momento en que éstas por su antigüedad

[542] JORDÁN, M. J.; FUENTES, V.: "Política de Vivienda", GÁMIR, L. (coord.): *Política económica de España*, Madrid: Alianza Editorial, 1986, pp. 403-425 en FERNÁNDEZ CARBAJAL, Alfonso. "La política de vivienda en España durante el franquismo", *Ciudad y Territorio*, XXXV, núm. 138, 2003, p. 646

[543] VAZ, Celine: "Una década de planes: planificación y programación de la vivienda en los años cincuenta" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, 2009, p. 164

[544] GAJA, Fernando: "Políticas de Vivienda, Suelo y Urbanismo en la España del siglo XX" en *Op. Cit.*, pp. 11-12

[545] "La relación estrecha de la propiedad horizontal con el problema de la vivienda explica su importancia práctica; este sistema de propiedad facilitó y agilizó la posibilidad de acceder a la propiedad de la vivienda por una amplia capa de la población urbana, desplazando al sistema de alquileres imperante en otros tiempos e implicando un fuerte crecimiento en altura y magnitud de la edificación residencial urbana, con el consiguiente cambio de aspecto de las ciudades españolas; asimismo, la puesta a disposición de estratos poco pudientes de la vivienda en propiedad estuvo en la base del enorme crecimiento de las ciudades desde mediados de siglo XX y de la creación y el mantenimiento de un fuerte sector de la construcción." en BETRÁN ABADÍA, Ramón: "De aquellos barros, estos lodos. La política de vivienda en la España franquista y postfranquista", *Op. Cit.*, p. 32

> empiezan a presentar problemas de mantenimiento y mejora, consiguiendo, mediante este proceso, obtener las últimas rentas de una propiedad ya amortizada.[546]

De esta manera, poco a poco España se poblaba de propietarios y semi-propietarios de rentas antiguas mientras su suelo caía en manos de agentes privados. Así se consiguió instaurar el concepto que la propiedad de la vivienda era una inversión, sin olvidar que en 1950 solo el 6% de los edificios de viviendas se había construido después de la guerra y el 74% databa del siglo XIX.[547] Con muchos edificios todavía en estado ruinoso por la guerra; hecho que Arrese supo usar a su favor en sus discursos populistas para culpar a los gobiernos republicanos de veinte años atrás de la situación.[548] La necesidad de bloques nuevos requirió una "industrialización" de la construcción que permitiera levantar muchos edificios de forma veloz, económica, mecanizada y sistemática.[549] Los inmuebles debían levantarse de forma barata y con dimensiones entre los 59 y 72 m^2. Si bien es cierto que se construyó mucho y de forma veloz, el problema radicaba en la falta de poder adquisitivo de aquellos españoles que no pudieron subirse al carro de la prosperidad desarrollista derivando en las conocidas acciones ilegales o paralegales del chabolismo y el realquilo, bolsas de pobreza que el franquismo fue incapaz de erradicar del todo.[550]

Mientras tanto, la nueva clase media del periodo 1960-1975 duplicó su renta per cápita y se montó en el ascensor social con la compra de un piso. Todo ocurrió muy rápido y de las cartillas de racionamiento los españoles pasaron a la posesión de un coche, un seguro privado de vida u hogar y hasta contar con un televisor en sus casas. El éxito fue rotundo puesto que en 1975 esa generalización de la propiedad entre los españoles se elevó al 68 % –muy distinto al 20% de los cincuenta–, y sociológicamente colocó la semilla de una

> [...] poderosa base para el acuerdo social. La prosperidad, la generalización de la educación, la movilidad social ascendente, la ampliación del Estado del bienestar, el acceso paulatino al consumo de masas; el desarrollismo franquista dejo todo eso *in nuce* como una de sus mejores herencias.[551]

Al término de su aplicación en 1976, el III Plan Nacional de la Vivienda, representaba una expansión cuantitativa de pisos sin precedentes en la historia de España producto del cambio en la

---

[546] TATJER, Mercè: "La vivienda obrera en España de los siglos XIX y XX: de la promoción privada a la promoción pública (1853-1975)", *Scripta Nova*, Universitat de Barcelona, Vol. IX, núm. 194 (023), 1 de agosto de 2005
[547] CAZORLA, Antonio. *Op. cit.*, 2010, p. 205
[548] Ibíd., p. 206
[549] DE LA HOZ, Rafael: "Plan de Industrialización de construcción de viviendas", *Arquitectura*, Año 2, núm. 18, junio 1960, pp. 2-8
[550] CAZORLA, Antonio: *Op. cit.*, 2010, p. 207
[551] RODRÍGUEZ LÓPEZ, Emanuel: *Por qué fracasó la democracia en España. La transición y el régimen del '78*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2015, p. 74

concepción político-económica del Estado. No obstante, esa abundancia de casas atiende a una serie de motivos que Fernández Carbajal indica así:

> […] el elevado número de viviendas construidas durante todo este período va a permitir reducir de manera notable el déficit global existente en esta materia desde el punto de vista *cuantitativo*, pero no así desde el *cualitativo*, debido sobre todo al bajo grado de cumplimiento de los objetivos en materia de vivienda de promoción oficial, que contrasta con la amplísima superación de las previsiones en el caso de las viviendas libres.[552]

En el tardofranquismo, el PNV se ayudó de la creación de suelo urbanizado por parte de la Gerencia de Urbanización y el INV. Estas políticas cristalizaron en julio de 1970 con las ACTUR (Actuaciones Urbanísticas Urgentes); operaciones de gran envergadura que proveyeran de vivienda en propiedad y a precio razonable a la población urbana. Quería dotarse de forma masiva a muchas familias con un procedimiento ágil de creación de suelo residencial al margen de aquellos adscritos a la ley del suelo. La nueva norma, gestada por Vicente Mortes del Ministerio de la Vivienda y José Manuel Romay de la Dirección General de Urbanismo, incurrió en una duplicación de las competencias urbanísticas y fracasó en su intento de rebajar el precio de la vivienda aumentado todavía más su tasación.[553]

Paralelamente, conllevó un cambio de aspecto en el urbanismo y el *skyline* de muchísimas ciudades medianas y grandes, si bien la celeridad de este cambio hizo que buena parte de los edificios presentaran problemas de calidad en sus materiales.

4.2. Mirando hacia arriba: el "barraquismo vertical" o la nueva tipología de polígonos de viviendas de los sesenta y setenta

Los polígonos de viviendas eran la solución habitacional más usada por el franquismo y venía utilizándose desde la primera posguerra. Sin embargo, el signo de los tiempos había cambiado y ahora, la moderna promoción inmobiliaria privada de los sesenta y el tardofranquismo iba a encargarse de los cinturones metropolitanos erigiéndolos según su conveniencia. Ese acercamiento entre lo público y lo privado producido a lo largo de veinte años pasando - de ajenos en los cuarenta, a colaboradores en los cincuenta - dio un vuelco definitivo en torno al alojamiento social durante el desarrollismo.

---

[552] FERNÁNDEZ CARBAJAL, Alfonso: "La política de vivienda en España durante el franquismo", *Ciudad y Territorio*, XXXV, núm. 138, 2003, p. 648

[553] BETRÁN ABADÍA, Ramón: *Op. Cit.*, pp. 41-42

Si en los cincuenta se popularizó el modelo de los bloques de doble crujía y fachada de ladrillo con un máximo de cinco plantas (permitido sin ascensor) en los que cada piso tenía una media de 50m^2; en cuanto a los equipamientos solemos encontrar tiendas, iglesia o colegios y una zona "verde" que, en el caso español, y más en concreto el madrileño se reduce a un secarral con árboles dispersos. Este dibujo de los polígonos de promoción gubernamental en su mayoría, cambiará su aspecto a principios del decenio de los sesenta gracias a las obras de las promotoras privadas, y lo hará sobre todo en un llamativo aumento de las alturas de los bloques. Pensamos en el caso del barrio de la Concepción de Banús y Moratalaz de Urbis en Madrid a principios de los sesenta.



Anuncios de la inmobiliaria URBIS aparecidos en el periódico *¡Arriba!* (29 y 30 de mayo de 1963)

Ambas inmobiliarias trabajaron a gran escala en los lindes de la ciudad y se acogieron a beneficios del PUS (caso de Urbis con Moratalaz) mientras cifraban sus pisos entre 90.000 y 100.000 pesetas, prueba de un negocio en plena expansión.[554] Por ello la modalidad adoptada por la construcción de viviendas de carácter privado se caracterizaba por una apuesta clara hacia la mayor densidad posible, con edificios más altos y una tipología de bloques más compacta en torres de varios estilos donde reinaba el conocido como bloque en H.[555]

[554] ROCH, Fernando: "El sector privado y la construcción de viviendas sociales" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, Tomo II, 2009, p. 171
[555] LÓPEZ DE LUCIO, Ramón: "De la manzana cerrada al bloque abierto" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, Tomo II, 2009, p. 154

La especulación actuaba allí donde disponía de suelo, al margen de cualquier planeamiento, algo que también rebajó la reflexión sobre la vivienda que había tenido lugar en la década anterior –aquella de arquitectos como Coderch, de la Sota, Romany, Carvajal o Sáenz de Oiza–. Estos cambios aluden a un tipo de actuación donde los pisos se contaban por miles y el terreno por hectáreas. Eso permitió realizar "supermanzanas" o bloques autónomos sin preocupar la urbanización adyacente debido a una permisividad mayor en torno a las cuestiones urbanísticas que significó en palabras del arquitecto-urbanista Ramón López de Lucio:

> […] pasar de unas reglas severas a un simple coeficiente de edificabilidad que permite distribuir y componer volumetrías atendiendo tan sólo a unas simples normas de separación entre edificios.[556]

El gusto por los ensayos volumétricos, el uso del módulo en la composición, así como tener en cuenta la orientación para dar con un mejor encaramiento del sol, eran las bases de aquellos proyectos (a menudo mal utilizados),[557] que permitieron abordar problemas de distinto orden. Un caso representativo es el bloque de viviendas aislado como uno de los adalides del momento. Con tal de optimizar la planta y la distribución del hogar a la par que se minimizaba la superficie y se mantenían similares condiciones de ventilación, luz y servicios; este patrón estandarizó la fabricación de viviendas llegando a hacerse de manera tan homogénea que los polígonos más significativos de los sesenta en Barcelona muestran el mismo modelo.

> […] pisos d'uns 60m^2, amb cuina, sala d'estar, tres dormitoris i bany, i amb una mateixa disposició en planta. Era com si els usuaris haguessin de respondre a requeriments i necessitats totalment uniformes.[558]

Mal enclavados, más allá del casco urbano histórico, ubicados en las afueras, con escasez de equipamientos y vegetación, y sin luz, escuelas, servicios sanitarios o transporte público al alcance. Graves problemas de sostenibilidad aquejaron a las nuevas ciudades dormitorio que se iban propagando en las zonas más alejadas de la capital (actual M-40 en Madrid).[559]

En Barcelona, ante el desborde de inmigrantes, el INV recibe el encargo de llevar a cabo 12.000 viviendas de tipo social extras a construir en 5 años. El conocido como el Plan de la Comisión de Urbanismo de Barcelona (1961). En él, la OSH aprobó solo tres polígonos para desarrollar

---

[556] Ibíd., pp. 163-164

[557] FERRER, Amador: "Barraques i polígons d'habitatges en la Barcelona del segle XX" en TATJER, Mercè; LARREA, Cristina (eds.): *Op. cit.*, p. 76

[558] Ibíd.: *Op. cit.*, p. 75

[559] Conviene recordar que en 1963 se aprueba el Plan General de Ordenación del Área Metropolitana de Madrid y se crea la Comisión de Planeamiento y Coordinación del Área Metropolitana de Madrid (COPLACO), el cual anexionará a 23 municipios en aras de frenar la subida demográfica de la capital (BLOS, Dorotea: *Op. Cit.*, p. 10)

estas UVA (*Unidades Vecinales de Absorción*):[560] Canyelles, Valldaura y Badalona. El objetivo del Plan era erradicar el barraquismo.[561] Semejante decisión atiende a que las 12.000 de "tipo superior" no fueron destinadas a realojar barraquistas, sino que contentaron a otro sector de la población; de nuevo esto prueba el dudoso éxito del PUS que necesitó el rescate del segundo plan.[562] Aunque su aplicación no fue inmediata y la construcción no empezaría hasta la segunda mitad de los años sesenta y en algunos casos hasta los setenta. El periodo comprendido entre 1965 y 1972 vio la construcción de polígonos muy significativos y destinados a las capas de población más desfavorecidas como San Ildefonso, Bellvitge, Gornal, la Mina y Badia del Vallès.

Tal profusión de edificios en tan corto espacio de tiempo pronto fue tildada de "barraquismo vertical" porque no cubría debidamente las necesidades de los chabolistas.

> A mitjan dècada dels anys seixanta, neixen els primers polígons, majoritàriament fets a corre-cuita, en llocs apartats dels nuclis urbans, i sense les infraestructures necessàries per afrontar els reallotjaments previstos. Els antics barraquistes es van veure obligats a continuar lluitant per aconseguir la plena dignificació dels seus barris. Del barraquisme horitzontal al barraquisme vertical.[563]

Seis años antes, Oriol Bohigas criticó estos pisos hechos a toda prisa en su artículo *Elogio de la barraca* publicado en *Solidaridad Nacional* (1957).[564] La suya es una encarnizada defensa de la labor social de la barraca pidiendo "no las destruyamos, por favor, si no es para superarlas".[565] La realidad es que la periferia de Barcelona cambió su perfil urbano y arquitectónico de manera notable. La densidad de población que habitaba aquellas colmenas produjo un cambio en el tejido urbano, pero también en la concepción metropolitana de Barcelona. La ciudad ya no se ceñía puramente a los márgenes marcados por los ríos Besòs y Llobregat ni por la montaña del Tibidabo y la de Montjuïc; ahora rebasaba esos límites orográficos y se expandía más allá de ellos en una corona

---

[560] La construcción de las UVA tenía carácter prioritario puesto que su finalidad era la de absorber el barraquismo y dar cobijo a la población afectada por catástrofes. Algunas de las UVA del área metropolitana de Barcelona durante el desarrollismo y los setenta fueron: Sant Cosme en El Prat de Llobregat (1965-1968), Pomar en Badalona (1966) y Cinc Roses –actual Camps Blancs– en Sant Boi de Llobregat (1968).

[561] FERRER, Amador. "Barraques i polígons d'habitatges en la Barcelona del segle XX" en TATJER, Mercè; LARREA, Cristina (eds.): *Op. cit.*, pp. 66-67

[562] Ibíd., p. 69

[563] Historiografía y expertos no coinciden a la hora de definir los bloques de viviendas con este término de "barraquismo vertical". Si bien Laura de Andrés lo usa (p. 15), para Joan Roca esta metáfora puede resultar muy eficaz mediáticamente, pero puede inducir a una confusión conceptual (ROCA i ALBERT, Joan: "La ciutat informal" en TATJER, Mercè; LARREA, Cristina (eds.): *Op. cit.*, p. 12; En cambio en la misma publicación Jaume Camallonga considera esta expresión "molt encertada". (TATJER, Mercè; LARREA, Cristina (eds.): *Op. cit.*, p. 160)

[564] Lo cierto es que el arquitecto catalán ha ido cambiando su parecer en torno a las actuaciones en el tejido urbano a lo largo de su carrera. Sin ir más lejos, este artículo de defensa contrasta con lo que él mismo realizará en la Vila Olímpica en la previa de los Juegos Olímpicos de Barcelona '92 llevándose por delante todo un tejido de barrio.

[565] BOHIGAS, Oriol. "Elogio de la barraca", *Solidaridad Nacional,* 1957 citado en DE ANDRÉS, Laura: *Op. cit.,* p. 155

metropolitana aún por definir.[566] En 1963 Bohigas alertaba del nuevo monstruo que acababa de nacer: el barraquismo con firma de arquitecto;[567] declaración que ayuda a granjear el exitoso término de barraquismo vertical.



Porcioles visita las obras del Polígono Montbau (Pérez de Rozas, 1964)

Los Planes de Desarrollo y los Planes Nacionales de Vivienda de los opusdeístas de los sesenta se vendían a la población como soluciones sociales, pero según Josep Maria Monferrer eran "simplement una pura especulació del sòl i consistien en crear sense gaire qualitat i poca planificació urbanística".[568] Empresas amigas de los altos estratos sociales como los Figueres o Sanahuja pudieron hacer suculentos negocios al comprar el suelo muy barato y construir gracias a los créditos del también opusdeísta Banco Atlántico. Como le ocurrió a Bellvitge, la Mina también se ca-

[566] La aprobación del Plan de accesos y la Red Arterial de Carreteras de 1963 empezará a conectar las nuevas zonas periféricas de Barcelona con la ciudad.
[567] BOHIGAS, Oriol: *Op. cit.*, 1963, p. 151
[568] MONTFERRER i CELADES, Josep Maria: *Història del barri de la mina. 1969-2000*, Volum 2, Barcelona: Octaedro, 2014, p. 20

racterizó por un uso de materiales que facilitaran un levantamiento exprés de sus bloques y conseguir de esta manera que, a los 238 días de empezar la obra, 168 fueran habitados:

> Es va utilitzar el sistema de prefabricació a basa dels anomenats encofrats túnel. Es tractava de túnels formats per encofrats d'acer, col·locats un al costat de l'altre, amb una distancia estipulada per poder introduir-hi el formigó i fer les parets i els sostres del pisos, tot a l'hora. Aquests encofrats d'acer permetien cert moviment per poder-los extreure per mitjà d'una grua i anar apilonant els pisos en cada bloc.[569]

Era este un tipo de vivienda homogénea que cercenaba de raíz la hasta ese momento cambiante y heterogénea fórmula de hogares que caracterizó la conurbación barcelonesa. La entrada de los rígidos bloques de las promociones inmobiliarias o del PUS transformó ciudades como Sabadell y Terrassa en "les dues ciutats suburbials més lletges del món i més bàrbarament inhumanes".[570] En la línea que luego desarrollará una voz tan autorizada como Francesc Candel, Bohigas quería que la vivienda fuera un vehículo integrador de los recién llegados que les quitara una preocupación para así imbuirse en la sociedad catalana.

> [...] no hem comprès pas ben bé què volia dir exactament construir cases per a aquesta gent que les necessita amb urgència dramàtica, si no tenim en compte que necessita també, amb el mateix dramatisme, integrar-se vàlidament a una societat, després del daltabaix d'una emigració. De poca cosa ha de servir construir aquests grups mastodòntics, aquestes "macrobarraques" amb tot de pisos encaixonats, amb llurs instal·lacions rudimentàries [...] si aquella pobra dona de les *Viviendas del Gobernador* encara ha de baixar al carrer a encendre el fogonet perquè no pot resistir el pes de les quatre parets ofegadores. De poca cosa han de servir aquests barris [...] si no els integrem en uns apassionaments col·lectius, si no els fem viure com a cosa pròpia la nostra cultura, la nostra llengua.[571]

No obstante, esas aglomeraciones pronto harán que Francesc Candel hable del amazacotamiento de estos edificios desde las páginas de *Cuadernos de Arquitectura*. Para Candel las características principales de estos nuevos polígonos eran "el abigarramiento" para las promociones privadas de clases medias y altas y "el amazacotamiento" cuando se trataba de las periferias suburbiales más pauperizadas.

> De todos modos, y en el extrarradio, lo primero que notas en las construcciones de nueva clase es el abigarramiento. El abigarramiento y el amazacotamiento. En las zonas residenciales, y que por este motivo y a pesar de ser extremas nadie llama suburbiales, esto

[569] Ibíd., p. 31
[570] Ibíd.
[571] BOHIGAS, Oriol: *Op. cit.*, 1963, pp. 153-154

> no se da. Máxime se puede dar el abigarramiento, pero el amazacotamiento me parece que no. Todos son pisos lujosos, de la más moderna planta, con grandes ventanales, mucha luz, mucho cristal, amplias terrazas, porterías con jardinillos, parterres en sus aceras… Aunque haya mezcolanza de estilos a veces muy mal combinados, existe un esplendor que atempera y palía el posible abigarramiento. Además, la urbanización viene en seguida, o llegó antes, y surgen inmediatamente amplias calles asfaltadas, cuidados jardines, parques infantiles, abundante iluminación, el monumento. Aunque aquello no sea la ciudad en sí, da lo mismo, pues es su superación. En las zonas estrictamente suburbiales el amazacotamiento está a la orden del día. Los bloques de viviendas crecen donde pueden, anárquicamente, en el rincón más inverosímil y que parecía menos aprovechable. Así ves edificios de pisos encima mismo de una vía de tren; otros ahogando antiguas edificaciones cochambrosas; pegados a las fábricas; en las marismas, etcétera. Pero siempre tan juntos unos de otros que la mayoría de veces no guardan esas mínimas distancias que supongo tendrían que exigir unas leyes de urbanización.[572]

Además, a la solución habitacional dada a los barraquistas debemos sumarle los recibos de alquiler, agua o luz que antes no pagaban en la mayoría de los casos. Pisos minúsculos entregados al grito de "ganga"[573] que poco o nada mejoraban la situación anterior. Otro de los rasgos típicos de la época en torno a los nuevos barrios de viviendas, y sobre todo en aquellos habitados por gentes de una misma región, fue la identidad de barrio por su pertinencia.

> En las nuevas áreas de residencia se formó una nueva identidad: la del barrio. Solo conociendo el barrio de residencia de una persona era posible saber, o al menos suponer, si sus padres eran emigrantes, la calidad de su vivienda, y hasta su nivel educativo, y de renta. Al declararse una persona de uno u otro barrio subyacía un elemento de orgullo, en algunas ocasiones como de sustitutivo de, o superpuesto a, la localidad original de dónde provenía la familia. […] El encuentro entre dos grupos distintos, los nativos y los recién llegados, ayudó a la construcción de nuevas identidades colectivas entre los inmigrantes. […] Así, los emigrantes, por ejemplo, comenzaron a identificarse y a ser identificados como andaluces en Cataluña o gallegos en el País Vasco, esto es, no ya como gentes que venían de una región muy amplia y que no se conocían hasta entonces entre sí sino como miembros de un grupo más o menos compacto con características similares, pero diferentes de las de los miembros de las comunidades nativas. Estas, por su parte, sentían que ciertos grupos "tomaban" ciudades enteras y creaban enclaves distintos y exclusivos. Así ocurrió a lo largo del cinturón industrial de Barcelona en ciudades como Terrassa, com-

[572] CANDEL, Francesc. *Op. Cit.*, 1965, p. 5
[573] CANDEL, Francesc: *Op. cit.*, 1999 (1964), p. 227

puesta en 1965 por un 49% de no nativos, en Sabadell por un 43% en 1967 o en L'Hospitalet de Llobregat por un 56% en 1970.[574]

El sentimiento de barrio y pertinencia era necesario en lugares con grandes problemas para desarrollar una vida sin cortapisas. Altamente masificadas, con edificios pegados entre sí que daban respuesta al problema de techo, pero no al de una vivienda digna. No dejaban de ser zonas, en su mayoría, marginalizadas donde sus habitantes eran segregados del conjunto urbano con poder adquisitivo bajo, hacinados en pisos pequeños a veces con exceso de ocupantes.

4.3. Autoconstrucción, represión y miseria: el chabolismo como solución extrema (1958-1974)

Si hubo una modalidad de vivienda que constatara como ninguna otra el acuciante problema de la vivienda durante el franquismo fue la del chabolismo. La pobreza y falta de poder adquisitivo empujó a un buen número de familias a levantar su propia casucha en lugares inhóspitos y mal comunicados como valles, playas o zonas montañosas de difícil acceso. Perseguidos por las autoridades, la gente optó por esta fórmula ilegal, o paralegal.[575] Sin embargo, desde su exordio las autoridades siempre asociaron el barraquismo a una suerte de "lacra social" que había que erradicar cuanto antes mejor. Recordemos que el 26 de abril de 1957 entraba en vigor el decreto por el que se aprueba el reglamento de la Ley de Expropiación forzosa, redactada en 1954.[576]

El principal problema del barraquismo durante el franquismo radica en la naturaleza de alteridad de difícil absorción que le condenó a una persecución continuada; ya fuera mediante la represión o a través de ser impelido hacia los márgenes de la urbe en barrios levantados *ex profeso*. Su no asimilación social, urbana y política condenó a estos mal vistos chamizos a una dicotomía sojuzgados hasta bien entrada la democracia entre su expulsión o su integración.

La primera etapa, aquella que comprende de 1939 a 1957, coincide con el período más represivo contra los asentamientos autoconstruidos mientras que, tras la creación del Ministerio de la Vivienda,[577] entramos en una segunda fase de 1958 a 1974 caracterizada por su reubicación

[574] CAZORLA, Antonio: *Op. cit.*, 2010, p. 183
[575] Ibíd., p. 207
[576] *Boletín Oficial del Estado,* núm. 160, 20 de junio de 1957, pp. 443-450
[577] Anteriormente, un Decreto-Ley del Ministerio de Trabajo de 1955 había puesto en marcha el primer Plan Nacional de la Vivienda, con el objetivo de construir 550.000 viviendas distribuidas en las áreas de mayor densidad entre 1956 y 1960. en DE TERÁN, Fernando: *Planteamiento urbano en la España contemporánea (1900/1980)*, Madrid: Alianza Editorial, 1982, p. 317

en los grandes polígonos de viviendas. No obstante, ambas son fórmulas de contrariedad para con los barraquistas que se canalizan por su repatriación en el primer momento y una segunda de mayor cosmética con la creencia que las nuevas colmenas de pisos como remedio del problema de la vivienda. Ambas fórmulas, *grosso modo*, entrañan un repudio que desaparece en tiempos de la transición (1975-1990) donde sí habrá una voluntad meridiana de integración social.[578]

Levantados principalmente de noche, día tras día surgían calles enteras con chamizos en todas las ciudades españolas a pesar de la represión que sobre ellas se realizaba. Lo cierto es que las grandes ciudades españolas vivían a diario con esta mancha de aceite y, por ejemplo, en 1965 se contabilizan más de 18.000 familias habitando chabolas en Madrid y en algunos casos la situación era de pobreza extrema con mortalidad infantil y no escolarización.[579] Lugares como Palomeras, el Cerro del Tío Pío o el Pozo del Tío Raimundo eran una muestra de esta desolación en Madrid; Somorrostro, Carmel o campo de la Bota en Barcelona; y Ocharcoaga en Bilbao.

Aunque aquí nos centremos en las ciudades industriales, el fenómeno afectó a muchas otras poblaciones de tamaño menor como Granollers o Girona en el caso catalán. La autoconstrucción se asentó como solución habitacional a lo largo de la década de los cincuenta como vimos en el capítulo anterior. Estos simulacros de hogar ilegales, situados en parcelaciones de suelo rústico, llegaron a ser grandes barriadas al inicio de la década de los sesenta.[580]

Sobrevivían en una lucha constante contra las autoridades que podía sortearse construyendo la morada en un tiempo récord (de noche o en festivo) y ocupándola antes de que llegara cualquier control policial que desalojara, multara y demoliera el hogar.[581] Tras una visita del ministro de la vivienda José María Sánchez-Arjona a las barracas barcelonesas declaraba: "Es un problema urgente, pero no me preocupa demasiado porque lo vamos a atacar rápidamente y con energía".[582] Desde las altas instancias franquistas hasta los periódicos, se declaró una guerra sin tregua al chabolismo. Más allá de la represión, otra de sus caras fue desalentar la llegada de inmigrantes a las grandes ciudades con artículos que disiparan las intenciones de trasladarse a grandes núcleos de población:

---

[578] Estas tres etapas: primera (1939-1957); segunda (1958-1974) y tercera (1975-1990) son propuestas en el capítulo: CAMINO, Xavier; DÍAZ, Pilar: "El pas de les barraques als habitatges socials, 1940-1990" en TATJER, Mercè; LARREA, Cristina (eds.): *Barraques. La Barcelona informal del segle xx*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2010, pp. 129-156

[579] "[…] en algunos barrios más de 30 por cada 1.000 niños morían antes de cumplir un año. Y luego estaba el desastre educativo. Todavía en 1965, casi el 17% - esa era la cifra oficial, pues la real era muchísimo más alta- de los hijos de familias obreras abandonaba la escuela antes de cumplir trece años." En CAZORLA, Antonio. *Op. cit.*, 2010, p. 209

[580] LÓPEZ SIMÓN, Íñigo. "El chabolismo vertical. Los movimientos migratorios y la política de vivienda franquista [1955-1975]", *Huarte de San Juan. Geografía e Historia*, núm. 25, 2018, pp. 176-178

[581] CAZORLA, Antonio. *Op. cit.*, 2010, p. 208

[582] "El problema del barraquismo barcelonés está localizado y se resolverá rápidamente", *La Vanguardia Española*, 20 de junio de 1961, p. 25

> Se comprende que el provinciano que llega por vez primera a Madrid o Barcelona quede prendido por la variedad de perspectivas y las cantidades de gentes que pululan. Este espectáculo, al cabo de veinte años, produce en el espíritu una permanente fatiga, y el mismo provinciano que regresa a su pueblo para pasar unas vacaciones, al cabo de aquella larga ausencia, vuelve a sentir prendido su espíritu por el buen orden y sosiego.[583]

En una línea parecida, el arquitecto Manuel Ribas i Piera afirmaba de los "otros catalanes" que venían empujados "pels mals de la regió d'origen; atreta per la lluentor d'una ciutat que passaran a posseir només de nom".[584]

Las chabolas se construían con todo tipo de modelos constructivos. Las había sólidas y resistentes, fruto de la experiencia como obreros de la construcción de muchos de sus moradores, hasta aquellas más precarias levantadas con cartón o madera. Manuel Valenzuela presenta la siguiente descripción tipo:

> […] alrededor de 18 m^2; altura inferior a 2,2 m; una planta; como servicio solo dispone de electricidad, que les es suministrada por empresas privadas; número de personas por vivienda, de 1 a 4; superficie habitable por persona, 5 m^2; los muros se reducen a medio pie de ladrillo, tabicón o tabla; el tejado es de rollizo.[585]

A medio camino entre las promociones de viviendas (ya sean públicas, privadas o mixtas) y el chabolismo, encontramos otra forma de vivienda no reconocida llamada "coreas". Estos barrios son según Amador Ferrer "edificacions de totxana i materials aleatoris autoconstruïdes sobre parcel·les adquirides o amb opció de compra, o fins i tot llogades al seu propietari, tot i estar fora de la legalitat urbanística".[586] Estas "coreas" –término que se asocia a la guerra contra el comunismo emprendida por los EEUU en la época–, eran urbanizaciones marginales que arraigaron en los arrabales de las ciudades de provincias de los cincuenta. Lugares como León, Toledo, A Coruña, Palma de Mallorca, Gandía o Palencia tienen barrios llamados de esta manera;[587] de la misma manera que en Barcelona enclaves del tipo Torre Baró, Vallbona, Singuerlín, Roquetes, Trinitat, Vallvidrera o Les Planes coinciden de alguna manera con estas colonias. La particularidad de tales espacios era que se asentaban sobre zonas de terreno adquiridas previamente; singularidad que les

[583] PREGO, Adolfo: "Elogio de la ciudad razonable", *ABC*, 29 de septiembre de 1957, p. 3
[584] Citado en CANDEL, Francesc: *Inmigrantes y trabajadores*, Barcelona: Plaza & Janes, 1976, p. 50
[585] VALENZUELA RUBIO, Manuel: *La pervivencia del chabolismo en Madrid*, Madrid: UAM, 1975, p. 36 citado en LÓPEZ SIMÓN, Íñigo. *Op. Cit.*, 2018, p. 177
[586] FERRER, Amador: "Barraques i polígons d'habitatges en la Barcelona del segle XX" en TATJER, Mercè; LARREA, Cristina (eds.): *Op. cit.*, p. 74
[587] ZABALBEASCOA, Anatxu: "¿Cuántas Coreas hay en el mundo?", *El País*, 11 de julio de 2017 [Recurso electrónico] [consulta: 15 de febrero de 2018]. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2017/07/10/del_tirador_a_la_ciudad/1499703860_241439.html

permitió vivir en un limbo administrativo y a pesar de su ilegalidad urbanística, fueron afianzándose como barrios ganando poco a poco licencias municipales y servicios de agua y electricidad.[588] Tildados por Oriol Bohigas como suburbios de la "disbauxa"; este desmadre atiende a la cantidad de intereses cruzados y fraudes que llegaban a cometerse en las zonas de coreas con los terrenos, las casas levantadas por los chabolistas…

> En el suburbi de la disbauxa les coses comencen, com sempre, amb una simple especulació. Apareix sovint una estranya immobiliària, a vegades hipòcritament benèfica, que ven terrenys a pagues. La família que ha superat la fase purament barraquista dedica nits i diumenges a fer la pròpia casa amb elements de veres: amb totxos, amb ciment, amb teules. Una casa! […] A última hora, la família adelerada, haurà de buscar un arquitecte perquè li "firmi" –quin verb més enutjós per a l'ofici d'arquitecte!– uns plans qualssevol per a poder d'obtenir la "cèdula d'habitabilitat" i aconseguir les preses de corrent d'aigua o d'electricitat. Tant se val; en aquestes altures, ja no ve d'un explotador més: el que convé és tenir la casa llesta. I la casa, un cop acabada, serà ben poc diferent de l'antiga barraca incontrolada […] Però, de segur, serà encara més trista, posada enmig d'una acumulació més incòmoda, més bruta i més lletja.[589]

El chabolismo nunca llegó a desaparecer del todo durante el franquismo y, de hecho, en Barcelona suele marcarse la fecha del 7 de noviembre de 1990 como el día en que se derribó la última barraca de Barcelona durante la alcaldía de Pasqual Maragall.[590] Una jornada simbólica que ponía fin a un siglo de chabolismo que empezó hacia finales del siglo XIX y marcó de manera clara el desarrollo urbano de Barcelona y muchas otras ciudades españolas hasta bien entrada la democracia. Aún durante la dictadura, la reasignación en viviendas sociales fueron las iniciativas más significativas para ir cerrando el capítulo del chabolismo. Las ciudades dormitorio de grandes dimensiones sustituyeron a los barrios de chabolas.[591] Una solución fácil a base de compactos y apretados bloques que obviaron la urbanización paralela y engendraron problemas que estallarían a finales de los setenta que iban de la falta de aparcamiento, tiendas de barrio, educación, transporte público y una creciente inseguridad.

Los suburbios albergaron entre sus vecinos graves problemas de alcoholismo, violencia, absentismo escolar y delincuencia. Las propuestas que dieron un giro al urbanismo llegarían en

---

[588] FERRER, Amador. "Barraques i polígons d'habitatges en la Barcelona del segle XX" en TATJER, Mercè; LARREA, Cristina (eds.): *Op. cit.*, p. 74

[589] BOHIGAS, Oriol: *Barcelona entre el pla Cerdà i el barraquisme,* Barcelona: Edicions 62, 1963, pp. 150-151

[590] Fecha totalmente simbólica porque los asentamientos chabolistas en Barcelona siguieron existiendo hasta 2004 y a día de hoy (2019) encontramos un rebrote junto a la Plaza de las Glòries.

[591] BLOS, Dorotea: *Los polígonos de vivienda social: Perspectivas hacia su recuperación en España, Francia y Brasil*. Vol. II. Director: Amador Ferrer i Aixalà. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, E.T.S. d'Arquitectura de Barcelona, 1999, p. 14

democracia con el "Programa de barrios" de Madrid buscando recuperar calles y avenidas bien definidas conectadas con un urbanismo clásico que hacía falta recuperar y que encontraron en el Plan General de 1985 su cristalización.[592] Estas medidas están en buena parte motivadas por la relación que se establece entre la política urbanística del desarrollismo franquistas con la delincuencia juvenil de los llamados quinquis durante el tardofranquismo y la transición.[593]

4.3.1. ¡A Kansas!: Barcelona y la llegada masiva de inmigrantes (1940-1967)

En Barcelona, a los primeros núcleos marginales de barracas de principios de siglo, se le irían sumando muchos más repartidos entre Montjuïc, los montes de El Carmel y la Rovira, la playa del Somorrostro, el Clot y la parte alta de la Diagonal, entre otras zonas. A la población existente en estas zonas de autoconstrucción se le sumarán muchas más procedentes en su mayoría del campo andaluz. Bien pronto, para muchos de esos inmigrantes tanto Madrid como Barcelona eran sinónimo de luz, progreso… una suerte de sueño americano aupado por los sectores de la construcción y la industria que vació las regiones de Andalucía, Extremadura, Galicia, Murcia, Aragón… destino Euskadi, Madrid y Barcelona.

Para Candel, recordando la cinta protagonizada por John Wayne *Mando siniestro* (Dark Command; Raoul Walsh, 1940), muchas de esas gentes cambiaron el grito de "¡A Kansas!" por el de "¡A Catalunya!".[594] A diferencia de los años veinte, esta segunda oleada fue liderada por la inmigración andaluza y murciana que superó a la valenciana y aragonesa de décadas anteriores.[595] Además, su distribución alrededor del área metropolitana cambió por completo si la comparamos con la de los años cuarenta donde Amador Ferrer cifraba el peso de la población de Barcelona en un 83% del total metropolitano en 1940 por un 64% en 1970.[596] El famoso artículo de Candel publicado en *La jirafa*, titulado "Los otros catalanes" y que daría pie al famoso libro de 1964, ya hablaba de esta expansión por todo el territorio.[597] Con su estilo seco, Candel ya muestra su aprecio por estas gentes llegadas de todas partes de España a Catalunya.

---

[592] LÓPEZ DE LUCIO, Ramón: "De la manzana cerrada al bloque abierto" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, Tomo II, 2009, p. 165

[593] Acerca de esta relación consultar la tesis: LÓPEZ SIMÓN, Íñigo: *Los olvidados. Marginalidad urbana y delincuencia juvenil en los extrarradios de las ciudades industriales: Otxarkoaga y San Blas [1959-1986]*. Directores: Luis Castells Arteche y José Antonio Pérez. Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Departamento de Historia Contemporánea, marzo de 2018

[594] CANDEL, Francesc. *Op. cit.*, 1999 (1964), p. 132

[595] Ibíd.

[596] FERRER, Amador: "Barraques i polígons d'habitatges en la Barcelona del segle XX" en TATJER, Mercè; LARREA, Cristina (eds.): *Op. cit.*, p. 76

[597] Candel recordaba "Barcelona és Catalunya, no havíem quedat així? I observeu que Manlleu, Terrassa, Sabadell, tots els nuclis fabrils, comencen a estar coberts de veritables colònies d'aquesta bona gent. On hi ha feina, hi són ells;

> En aquest immens afluir de gent de tota Espanya a Barcelona, i, per tant, a Catalunya, a buscar el seu modus vivendi, són aquesta gent humil, "els altres catalans", els qui mereixen més respecte. No li lleven res, a Catalunya, la reguen amb la seva suor. Això és engrandir-la. La terra és per a llaurar-la, per a construir-hi, per a edificar-hi. Ells ho fan. Les feines més dures són per a ells. No vénen a buscar cap ganga. No ocupen càrrecs, ni representacions, ni gerències. Són peons, no alfils. No s'"enxufen".[598]

Borja Iglesias y José Luis Oyón destacan la importancia de los andaluces migrados que se pueden encontrar cotejando los datos de mediados de siglo.

> El 1950 les barraques del Gas reflectien millor que cap altre assentament el protagonisme de la nova immigració andalusa: el 83,6% dels 300 caps de llar eren originaris d'Andalusia, amb el 60% procedent de les províncies de Còrdova (el 6% del total de llars de les barraques procedien de Baena) i Granada (23% d'Albuñol i La Rápita, dues localitats ja presents al padró de 1930, especialment a la Barceloneta).[599]

Por su parte, Laura de Andrés habla de millón y medio de recién llegados a Barcelona y su área metropolitana entre 1940 y principios de los setenta. A la barcelonesa estación de Francia llegaban tres trenes cargados de migrantes: El *Sevillano* (procedente de Sevilla), *el Botejara* (procedente de Badajoz) y *el Shanghái* que tenía su estación término en la del Norte (cubría el trayecto norte desde A Coruña).[600] Al final del trasiego de horas en el tren les esperaba una nueva vida y en algunos de los casos, un familiar. Pero la gran diferencia con los años veinte es que ahora se huía del hambre mientras que años atrás esperaba la exposición o la construcción del metro. En el caso de Barcelona, entre 1941 y 1945, su población aumenta en 111.567 habitantes, récord que contravenía las intenciones del régimen que estaba en clara oposición a este éxodo en términos ideológicos –el campo se asociaba a un lugar puro y no contaminado por el vicio de la ciudad–, y políticos, porque permitía controlar a aquellos a quien represaliar.

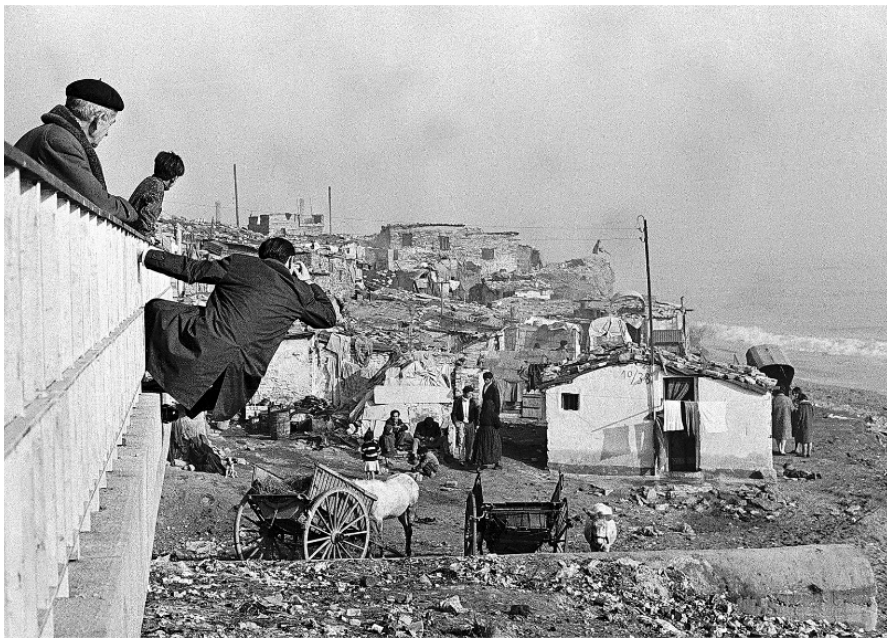
---

rebentant la mà d'obra, de vegades. […] A la terra dels seus pares no hi ha feina; a la terra dels seus pares es moren de gana." En CANDEL, Francesc: "Los otros catalanes", *La jirafa*, año III, núms. 13-14, 1958 recogido en CANDEL, Francesc: *Els altres catalans*, Barcelona: Columna Proa, 1999, p. 17

[598] CANDEL, Francesc: "Los otros catalanes", *La jirafa*, año III, núms. 13-14, 1958 recogido en CANDEL, Francesc: *Op.cit.*, 1999 (1964), pp. 19-20

[599] OYÓN, José Luis; IGLESIAS, Borja. "Les barraques i l'infrahabitatge en la construcción de Barcelona, 1914-1950" en TATJER, Mercè; LARREA, Cristina (eds.): *Op.cit.*, p. 33

[600] DE ANDRÉS, Laura. *Barraques. La lluita dels invisibles*, Badalona: Ara Llibres, 2011, p. 24



Joan Colom fotografiando el Somorrostro (Ignasi Marroyo, 1964)

La década de la autarquía fue un momento de considerable aumento del barraquismo; si en 1940 las chabolas representaban el 0,31% de los hogares barceloneses, en 1950 esta cifra aumentaba al 2,82%. Algunos distritos como el segundo sufrieron un aumento alarmante pasando de 1,71% (1940) a 10,49% tan solo diez años después.[601] La posguerra trajo consigo pobreza, hambre y, como no, un déficit de vivienda que superó a la crisis de los años veinte y las Barracòpolis de Mira. La indisociable relación entre inmigración y barraquismo era tan manifiesta que las voces contrarias a la llegada de trabajadores procedentes de todas partes de España no tardaron en manifestar su disconformidad. Destaca el artículo publicado el 23 de octubre de 1949 en el *Diario de Barcelona* el cual pedía el cierre de la inmigración; algo por otro lado muy conectado al sentir de las altas instancias del régimen:

> Una de las causas fundamentales del problema que representa la escasez de viviendas, la traen a Barcelona de su mano los que a ella llegan procedentes de otras regiones españolas. Se ha dicho esto muchas veces; pero ahora son voces autorizadas las que demandan del Ayuntamiento el que se corte radicalmente la inmigración ilegal. Los arquitectos premiados en el concurso de proyectos, organizado por el Colegio de esos profesionales, para resolver el asunto de la vivienda, estiman que la entrada en la capital debe prohibirse a quienes vienen aquí a probar fortuna, como antaño iban a América nuestros antepasados, si es que de verdad quiere afrontarse el problema de la vivienda. El cierre de la inmigración es, pues, la premisa obligada para solucionarlo, y solamente así, con un ritmo

[601] OYÓN, José Luis; IGLESIAS, Borja. "Les barraques i l'infrahabitatge en la construcción de Barcelona, 1914-1950" en TATJER, Mercè; LARREA, Cristina (eds.): *Op.cit.*, pp. 31-32

> acelerado de construcciones por añadidura, podremos llegar dentro de unos diez años a la saturación de viviendas y, por tanto, al exterminio de las barracas, en las que, como es sabido, se hacinan unas cuarenta mil personas, o sea más que las que habitan muchas capitales de provincia de tercera categoría.[602]

Agravado todo ello con malas políticas dentro de un sistema económico condenado al fracaso, bien pronto la normativa municipal se recrudeció contra el levantamiento de barracas. El año 1949 un bando municipal alertaba de la creación del Servicio de represión de las barracas.[603] Su función era la de vigilar las existentes, prohibir la construcción de nuevas y derrumbar las que quedaban vacías. La brigada contaba con varios inspectores, un administrativo y un conserje, así como dos *jeeps* de la Guardia Urbana y un equipo de derribos con un camión.[604]

En ese contexto llegó a aparecer la sombría figura de José Antonio Rivera López, conocido entre aquellos ambientes como El *Grabao*. Un agente de la Guardia Urbana de infausto recuerdo en los barrios de barracas por ser el brazo ejecutor de la represión y capaz de todo tipo de barbaridades contra los chabolistas.[605] Entremedias, la gobernación civil bajo el mando de Felipe Acedo Colunga (sustituto de Eduardo Baeza Alegría) se entestó en registrar las chabolas esparcidas por la ciudad puesto que en 1950 la falta de viviendas se cifraba en Barcelona en 65.000, 55.000 más que al término de la Guerra Civil.[606] Por su parte, el servicio de represión del barraquismo cuantificaba en 15.000 las chabolas barcelonesas. Sin olvidar las 5.000 personas que vivían en cuevas y los 200.000 realquilados. El bisturí administrativo debía sanear las zonas hacinadas y el hecho de que estas proliferaran sin control se asociaba a una inmigración descontrolada. En consecuencia, la circular de Acedo Colunga también tenía afectación sobre los recién llegados a la ciudad quienes, ante tal medida, debían mostrar a los agentes el contrato de trabajo y una vivienda autorizada para no ser "repatriados" inmediatamente.

La incertidumbre, el miedo, la inseguridad vencidos por la esperanza de un futuro mejor como vemos en *Surcos* (1951)*, El momento de la verdad* (1963)*, La piel quemada* (1967) o *Largo viaje*

---

[602] "¡Que se cierre la inmigración!", *Diario de Barcelona,* 23 de octubre de 1949, p. 4 citado en DÍAZ MOLINARO, Maximiliano: "L'ocupació, la construcció i la vida a les barraques" en TATJER, Mercè; LARREA, Cristina (eds.): *Op.cit.*, p. 83

[603] Bando Municipal llamado "El fin de las barracas" de *Barcelona Informa. Suplemento de la Gaceta Municipal* citado en CAMINO, Xavier; DÍAZ, Pilar: "El pas de les barraques als habitatges socials, 1940-1990" en TATJER, Mercè; LARREA, Cristina (eds.): *Barraques. La Barcelona informal del segle xx*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2010, p. 132

[604] CAMALLONGA, Jaume. "La intervenció de l'Administració en el barraquisme" en TATJER, Mercè; LARREA, Cristina (eds.): *Op.cit.*, p. 159

[605] Sobre esta turbia figura véase: DE ANDRÉS, Laura: "Fugir del *Grabao*", *Barraques. La lluita dels invisibles*, Badalona: Ara Llibres, 2011, pp. 65-73; En Madrid, la represión de los asentamientos de chabolas corría a cargo de la Comisaría de Ordenación Urbana. Con Julián Laguna a la cabeza, éste acababa de sustituir al arquitecto del Valle de los Caídos: Pedro Muguruza.

[606] DE ANDRÉS, Laura: *Op. cit*, p. 80

hacia la ira (1969) es parecido a los recuerdos de unos chabolistas que definen su viaje como un calvario que no terminaba en la estación de Francia. Asunción Claverías [pseudónimo] resume en su experiencia vital las peripecias que bien podrían ser las de los personajes de *Surcos*:

> Llegamos a Barcelona en noviembre del 47 y el viaje fue en el famoso *Sevillano*. Tres días de viaje, con todos los problemas que conlleva venir en un tren de madera, con máquina de carbón, lleno de gente con bultos – y es que todo el mundo se traía de su tierra lo que podía –. Después de ese viaje llegamos a Barcelona. Nos habían alquilado un piso esos amigos que teníamos aquí. Habían hecho un contrato de una vivienda y, cuando fuimos a ocupar esa vivienda, resulta que la habían alquilado a cuatro o cinco familias más. Entonces nos encontramos que no teníamos donde ir, y nos quedamos a vivir en casa de estos amigos, que no sabíamos que vivían en una barraca. Cuando llegamos a su casa, nos encontramos con que era una barraca de la zona de Ramón Casellas, uno de los núcleos de barracas que se empezaban a formar entonces.[607]

Ejemplo de la mala praxis también entre conocidos del lugar de origen. A veces, la opción de la barraca era incluso mejor que la de realquilar una habitación en un piso, pero la barraca estaba expuesta a otro tipo de inclemencias. Los temporales eran una amenaza doblemente peligrosa sobre la población que habitaba en las condiciones más precarias. Las trágicas inundaciones de la noche del 25 de diciembre de 1962 por ejemplo dejaron más de setecientos muertos oficiales y entre ellos, los siempre invisibles barraquistas; en este caso de poblaciones como Rubí, Terrassa, Sabadell, Montcada y Sant Adrià.[608]

La entrada en vigor de los PUS promovidos por el franquismo pronto se vio superada ante la nueva multitud de inmigrantes que desembocaría en las grandes ciudades. Entre 1961 y 1965, es una cifra cercana a los 800.000 inmigrantes la que llega a Barcelona; tal muchedumbre desembocó en más casos de barraquismo. En concreto, eran 9.919 las cifradas entre Barcelona y sus cercanías. Iniciativas como el *Plan de la Ribera* (Antoni Bonet i Castellana, 1965) o el Plan Especial de Ordenación de la zona suroeste de Montjuïc (Antoni Bonet i Castellana, Oriol Bohigas y Josep Maria Martorell, 1964)[609] fueron de las más destacadas en la Barcelona desarrollista. El segundo de estos planes tenía como finalidad convertir la vertiente mar de la montaña en una zona residencial y de ocio de alto *standing* aprovechando las vistas al mediterráneo. Una diferencia notable con

---

[607] Testimonio de Asunción, natural de Granada recogido en DÍAZ MOLINARO, Maximiliano. "L'ocupació, la construcció i la vida a les barraques" en TATJER, Mercè; LARREA, Cristina (eds.): *Op.cit.*, p. 88

[608] Acerca del drama de esas inundaciones y su afectación en los chabolistas véase el capítulo: DE ANDRÉS, Laura: "La nit que vam sortir a comptar morts", *Op. cit.*, pp. 141-147

[609] En 1965 la revista *Cuadernos de Arquitectura* publicó un artículo con texto de Marcial Echenique sobre este Plan escasamente conocido. El mismo Echenique presentaba su tesis *El barraquismo en Montjuich* ese mismo año bajo dirección del arquitecto Josep Maria Subías.

las barracas de Maricel (trasladados a la Mina), que abandonaron la zona cuando empezó la construcción del Parque de atracciones (1966) y la ampliación del Puerto (1968). Los sesenta fueron la época de la iniciativa privada, de los nuevos agentes inmobiliarios y de los potentes capitales dispuestos a convertir Barcelona en una ciudad completamente distinta; la ciudad del porciolismo.



Inundaciones en el Campo de la Bota (Carlos Pérez de Rozas, 1962)

4.3.2. Otros chabolismos: realquilados, pisos subdivididos, pasillos y corralas

La caída ostensible del barraquismo durante la república no erradicó las formas de vivienda precaria, dado que en esta etapa previa al estallido de la guerra el foco recae en los pisos hacinados con familias realquiladas y otra modalidad muy común: el pasillo.[610] El problema que entraña el estudio de los realquilados es la escasez de datos que de esta actividad se tiene. A diferencia de los chabolistas, los realquilados no estaban a la vista de todo el mundo.[611] No entorpecían la

[610] Sobre pasillos en el entorno de Barcelona y su área metropolitana véanse los artículos: FERNÁNDEZ DE RETANA, Juan. "Els passadissos de Collblanc 1900-29. L'essència d'un barri dormitori", *Revista Catalana de Geografia,* núm. 17, Vol. VI, febrero 1992, pp. 51-60 y TATJER, Mercè. "La vivienda popular en el Ensanche de Barcelona", *Scripta Nova*, núm. 146, Vol. VII, agost 2003 [Recurso electrónico] [consulta: 9 de febrero de 2018]. Disponible en: http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-146(021).htm

[611] Estos "olvidados", no lo fueron tanto cuando en el *Boletín Oficial de la Provincia* publicado por Acedo Colunga se instaba a ayuntamientos y órganos franquistas a aumentar el control policial sobre la inmigración ilegal que, según el gobernador civil, estaba ligada a las barracas y a los pisos de realquilados en DÍAZ MOLINARO, Maximiliamo. "L'ocupació, la construcció i la vida a les barraques" en TATJER, Mercè; LARREA, Cristina (eds.): *Op. Cit.*, p. 84

celebración de actos en las ciudades y su devenir discurría en toda suerte de casas tanto en los años del franquismo como anteriormente.

Considerado un mal menor, eso no quita que cuatro de cada diez familias obreras vivieran en forma de subarriendo y hospedaje durante los años de la república; tal y como afirma Manel Aisa "el régimen predominante de ocupación de las viviendas en plena revolución industrial fue siempre el alquiler, y después el realquiler y el hospedaje, sobre todo protagonizados por inmigrantes".[612] La perversa particularidad del realquilo radica en que todo espacio era susceptible para ser habitado como, por ejemplo, los tejados de los barrios más hacinados del centro de Barcelona:

> […] en las azoteas del Distrito V (hoy, Raval), Santa María del Mar o el Barrio Gótico […] y, por descontado, los habitáculos del centro de la ciudad pasaron a ser, por lo general, "zona de realquilados", es decir, que en cada habitación había una familia. Buena parte de estas situaciones de realquilados se prolongaron hasta principios de los años 70, es decir que, en parte, durante la dictadura franquista continúo la precariedad en la vivienda.[613]

Esta aseveración dilucida en qué medida la forma de habitar en la España franquista no surgió de manera espontánea, sino que responde a patrones que tienen su génesis años antes del alzamiento; acontecimiento que solo agravaría la situación. Asimismo, se calcula que en 1930 había tantos pasillos como barracas en la ciudad condal: 1.600.[614] Los pasillos, también llamados conventillos, solían ser viviendas alrededor de los 30m^2parcelados en patios interiores de manzana y, a diferencias de las barracas, no estaban a la vista (algo que permitía hacer la vista gorda a las autoridades). Con un coste entre las 15 y las 60 pesetas, esta modalidad arraigó con más fuerza en municipios metropolitanos como L'Hospitalet de Llobregat, Badalona, Santa Coloma, o en otras ciudades industriales como Sabadell, donde eran llamados *estades*.[615]

De materiales sencillos (ladrillo simple, tejado de uralita, cerramientos precarios) y alineados a cada lado solían tener dos metros de ancho y los encontrábamos tras cruzar el vestíbulo de los bloques con patio. Con agua corriente, los pasillos tenían algo más de condiciones de habitabilidad ya que contaban con alcantarillado y algunos servicios básicos.[616] Los habitantes de estos

---

[612] AISA, Manel. Op. cit., p. 21
[613] Ibíd., p. 34
[614] OYÓN, José Luis; IGLESIAS, Borja. "Les barraques i l'infrahabitatge en la construcción de Barcelona, 1914-1950" en TATJER, Mercè; LARREA, Cristina (eds.): *Op.Cit.*, p. 27
[615] "En Hospitalet, los pasillos constituyeron una forma de vivienda popular ampliamente extendida en muchos de sus barrios, pero en especial en el núcleo de La Torrassa y Collblanc; una parte de ellos fueron proyectados por el que fue arquitecto municipal desde 1913, Ramón Puig Gairalt" en TATJER, Mercè. "La vivienda popular en el ensanche de Barcelona", *Scripta Nova*, Universitat de Barcelona, Vol. VII, núm. 146 (021), 1 de agosto de 2003
[616] TATJER, Mercè. "Barraques i projectes de remodelació urbana a Barcelona, de l'Eixample al litoral (1922-1966)" en TATJER, Mercè; LARREA, Cristina (eds.): *Op.cit.*, p. 45

pasillos los ocupaban en régimen de alquiler y su morfología entronca con un tipo de vivienda popular y obrera desarrollado en ciudades españolas e iberoamericanas en los siglos XIX y XX.[617] La más famosa de todas fue la llamada corrala o casa de corredor, tan característica del modo residencial madrileño. Superior en términos de higiene al fenómeno chabolista, pero absolutamente decisivo en las relaciones vecinales que marcaron la convivencia bulliciosa de sus habitantes como reflejan las películas del periodo o anteriormente novelas como *La busca* (Pío Baroja, 1904).

> Es cierto que las condiciones sanitarias dejan mucho que desear, pero hubieran podido mejorarse. Al fin y al cabo, el que hubiera una fuente en el centro del patio no era mala solución para la comunidad; y el chabolismo ni ha gozado de esta ventaja ni del alcantarillado para los servicios comunes. Lo que sí era difícil de conseguir para estas viviendas de corredor y sus consecuencias ultramarinas era la intimidad de la vida familiar privada. La vida rebasaba de las pequeñas e insignificantes células y se vertía en los corredores y patios, convirtiéndose en algarabía colectiva. Es indiscutible que sin las casas de corredor, las que ya se llamaban en tiempos de Mesonero Romanos casas de "tócame Roque", no existiría el sainete madrileño donde no brillaban, ni mucho menos, la intimidad de la vida familiar y sí la estrepitosa comadrería de una pequeña sociedad que vive en común entre pasiones, altercados, dimes y diretes. […] La ropa sucia no se lavaba en casa sino a la vista de todos y se colgaba en unas cuerdas o alambres que cruzaban el patio.[618]

La mayoría de ellas se construyeron en la segunda mitad del XIX en periodos de extrema pobreza y su concepción parte de la casa patio romana y el adarve musulmán que daba la espalda a la vía pública.[619] Su ajetreada y hacinada vida comunal, fruto de la propia arquitectura de la corrala, tiene a su vez conexión directa con los patios de comedia. Esta "teatralización" de la vida que en ellos se desarrolla al exponerse un patio a la mirada de todas las crujías facilitará que su entorno alimente muchas ficciones como asevera Carlos Flores en su estudio sobre la arquitectura popular española:

> Parece algo fuera de discusión que entre el espacio interior-privado del patio daimieleño […], el espacio interior-público del Corral de Comedias de Almagro y el espacio exterior-público representado por la Plaza Mayor de Tembleque, […] existen unos aspectos

---

[617] "Entre ellas podemos citar los *chiqueros* murcianos, las *casas corredor* o las *corralas* madrileñas y sevillanas, los *patios* y *ciudadelas* de muchas ciudades asturianas, las *ciudadelas* o *portones* canarios, o los denominados *cuarteles* de las regiones mineras leonesas y asturianas; esta tipología se trasladó a algunas ciudades iberoamericanas apareciendo allí las llamadas las *casas chorizo* platenses, o los numerosos *conventillos* de Buenos Aires, construidos entre los años de cambio del siglo XIX al XX con la llegada masiva de inmigrantes." En TATJER, Mercè. "La vivienda popular en el ensanche de Barcelona", *Scripta Nova*, Universitat de Barcelona, Vol. VII, núm. 146 (021), 1 de agosto de 2003

[618] CHUECA GOITIA, Fernando. *Breve historia del urbanismo*, Madrid: Alianza Editorial, 1968, pp. 200-201

[619] Acerca de la historia cultural y constructiva de este tipo de vivienda véase la tesis: SANTA CRUZ ASTORQUI, Jaime: *Estudio tipológico, constructivo y estructural de las casas de corredor en Madrid.* Directora: Mercedes del Río Merino. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, Departamento de Construcciones Arquitectónicas y su Control, 2012

> comunes o de parentesco claramente perceptibles. Pueden cambiar, y de hecho cambian, el uso, la función, la escala y el carácter urbanístico y sociológico de los mismos, pero al propio tiempo es evidente que entre unos y otros recintos existen unos vínculos y afinidades de una absoluta realidad. Podría ser difícil precisar si la plaza no es más que un patio que se ha hecho ambiente externo o si el patio es solo una plaza *interiorizada*. Lo que parece innegable es la apreciación de estas estrechas relaciones existentes entre uno y otro elemento y al propio tiempo comprobar relaciones existentes entre uno y otro elemento y al propio tiempo comprobar cómo por un descenso o un ascenso sobre una escala planteada en términos de *capacidad* la convertibilidad de la plaza en patio o del patio en plaza se nos presenta como un hecho que resulta no solamente posible, sino más bien inevitable.[620]

También en estas casas de corredor la costumbre de hospedar y realquilar creció exponencialmente en la década de los treinta con pocas variaciones en el siguiente decenio salvo el crecimiento de mujeres al frente de la familia - producto de las viudas resultantes de la contienda bélica -.[621] Realquilar u hospedar era una solución práctica en hogares sin ingresos, pero además en algunos casos se sumaba a familias ya extensas *per se*. Eso relegará las familias nucleares más propias del tardofranquismo y la democracia a un segundo plano y es que en palabras de Iglesias y Oyón "el més típic sense cap mena de dubte a la Barcelona de 1950 era compartir casa i, en canvi, el més excepcional era viure en una família nuclear".[622] Conviene remarcar que el realquilo era

> […] tota una institució de la ciutat espanyola i catalana de la postguerra, que consistia en una família que llogava una habitació amb dret a cuina a un altra família, o simplement rellogava una habitació a una persona sola que venia a treballar, el que densificava els habitatges i augmentava la situació de malviure, per raons sociològiques i de molts altres tipus.[623]

---

[620] FLORES, Carlos. *Arquitectura popular española*, Vol. III, Madrid: Aguilar, 1973, p. 425; sin embargo, aunque fuera Madrid el lugar donde se popularizó más esta fórmula habitacional, su impacto no sólo se circunscribe a la capital española sino que arraigó en otras zonas: "Este tipo de solución, que alcanzará su mayor difusión en ciertas zonas de Andalucía y que pasa a la arquitectura profesional en los *corrales* sevillanos y las *corralas* madrileñas, se da así mismo, aunque con menos frecuencia, en la casa manchega" (p. 423)

[621] Según las marginales anotaciones de agentes censales que recogen Iglesias y Oyón: "Si comptabilitzem les dades de 1940 per famílies en comptes de fer-ho per llars, com és lògic per copsar realment quanta gent patia la cohabitació, comprovem que en districte 1r el 17,6% de totes les famílies cohabitaven amb famílies amb les quals establien vincles de parentesc en primer grau, i en el cas de les famílies que coresidien sense tenir cap vincle de parentesc s'assolia la xifra del 22%. Déu anys més tard, aquests percentatges havien ascendit al 23,3% i al 27% respectivament, és a dir, si sumem tots dos conceptes, la meitat de les famílies analitzades cohabitaven. En el districte 2n […] el 55,2% de famílies." En OYÓN, José Luis; IGLESIAS, Borja. "Les barraques i l'infrahabitatge en la construcción de Barcelona, 1914-1950" en TATJER, Mercè; LARREA, Cristina (eds.): *Op.cit.*, p. 34

[622] OYÓN, José Luis; IGLESIAS, Borja. "Les barraques i l'infrahabitatge en la construcción de Barcelona, 1914-1950" en TATJER, Mercè; LARREA, Cristina (eds.): *Op.cit.*, p. 34

[623] TATJER, Mercè: "Polítiques d'habitatge social durant el franquisme" en VILANOVA, Josep M.; CASALS, Vicenç (eds.): *Habitatge i societat a la Catalunya del segle XXI*, Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, p. 17

Aquello que tan bien caricaturizaron de forma cáustica Azcona y Ferreri en *El* pisito era el pan de cada día. Por lo común, el huésped era admitido en una propiedad de una familia de bajos ingresos que utilizaba esa fórmula para hacer incrementar la economía familiar. Su acceso hasta el hogar se producía por medio del apartado de anuncios de alquileres que copaban las páginas de los periódicos ya en los cuarenta donde encontramos mensajes como el siguiente: "MATRIMONIO desea pisito o realquilados con Sra. Sola, Melchor de Palau, 121 Sans".[624] Eso en el caso de requerir cuatro paredes para una buena temporada porque en la misma página pero en la sección de "Huéspedes", la ciudadanía ofrecía y/o pedía domicilios para pernoctar.[625] Contrariamente a lo que pueda pensarse, al cabo de veinte años este tipo de anuncios seguían vigentes en los periódicos pudiéndose leer: "HABITACIÓN AMUEBLADA DESEA CABALLERO SIN FAMILIA. No importa sea realquilada. Pagará hasta 2.000 pesetas mensuales. Llamar al teléfono 245-58-00 (Señorita Inmaculada)".[626] Este submundo de los pensionistas quedará bien reflejado en el cine español del periodo desde los años de la posguerra en película como *El hombre que se quiso matar* (1942), *Angustia* (1947), *Barrio* (1948), *La calle sin sol* (1948), *Ha entrado un ladrón* (1949), *una mujer cualquiera* (1949), etc.



Hombre en el balcón de la "Pensión La Favorita", calle Arc de Sant Pau (Xavier Miserachs, 1962)

[624] Anuncios de *La Vanguardia Española*, 16 de marzo de 1945, p. 15
[625] "MATRIMONIO ofrezco en casa particular habitación sólo dormir. R. 79715"; "SRTA solicita hab. derecho cocina o pens. compl. cerca apeadero tren Sarriá. Escr. al número 4023 Vergara, 11" en *La Vanguardia Española*, 16 de marzo de 1945, p. 15
[626] *La Vanguardia Española*, 22 de octubre de 1963, p. 40

Poco cambió la situación cuando Paco Candel, ya en los años sesenta seguía advirtiendo del pavoroso estado de los hogares superpoblados. Se calculaba en ese entonces que, de las 250.000 familias obreras, 50.000 vivían realquiladas y se esparcían por todas las modalidades: realquilados en barracas, en refugios, en pisos de protección oficial o privados. Con su particular estilo, Candel muestra todo tipo de situaciones que permiten esclarecer las tipologías que vemos en películas como *Camarote de lujo* (Rafael Gil, 1957). Filme donde Antonio Casal representa aquel hombre al que realquilar una habitación –bajo la coartada de pensión–, porque según Candel era "más cómodo que tener una familia con derecho a cocina".[627] Es un tipo de realquilado disperso que apenas pasa por casa tan solo para dormir y ellos definen su estancia como "estar a patrona"; carecen de cargas físicas como muebles y los acompaña su valija; ergo, se les puede echar a la calle de forma más sencilla. No obstante, el mundo del realquilado individual estaba sujeto a normas, censuras, suspicacias… estos mismos hombres tenían problemas para traer a sus esposas del pueblo por el riesgo a que quisieran permanecer. Mucho peor era si este realquilado era mujer. Así lo demuestra una secuencia de *Apartado de Correos 1001* (J. Salvador, 1950) cuando el personaje de Elena Espejo es interrogada por los policías en la habitación que alquila en una pensión; allí la dueña le advierte que por el buen decoro de la casa no puede estar con dos hombres en su habitación.

Muchas familias encontraron en realquilar un auténtico filón. Les proporcionaba unos ingresos extras que redondeaban las arcas familiares. Paco Candel observó cómo se solicitaban más pisos de propiedad y se hacía compartir a dos personas desconocidas la misma cama (mejor un policía a un obrero); 400 ó 600 pesetas/mes era lo mínimo con sólo derecho a dormir y lavar una muda. Derribar tabiques permitía unir comedores y así albergar a dos familias en un mismo espacio. Pero a medida que crecía la demanda ya podían pedirse 800 pesetas por una habitación pequeña y 1.200 por una grande –sin contar los 5 duros extras por lavar la ropa–.[628] En el acervo popular empezaron a usarse expresiones burlonas sobre la estrechez de las habitaciones alquiladas tildándolas de "checas".

Candel llega a afirmar que "viure rellogats és pitjor que viure en barraques, perquè a la *teva* fas el que vols, i quan ets un rellogat no".[629] Al final, las preocupaciones de Candel acaban convergiendo con las posturas católicas puesto que, para él, el hacinamiento, afecta a la raíz de la

[627] CANDEL, Francesc: *Op. cit.*, 1999 (1964), p. 263
[628] Ibíd., pp. 262-263
[629] Ibíd., p. 265

base de la sociedad: la familia.[630] Algo que ni a Modrego Casaus se le escapó en su discurso de clausura de la *Semana del suburbio* de 1957.

> Aunque la Semana ha sido preferentemente destinada a estudiar los problemas de los suburbios, no quiere decir eso que hayamos de olvidar el tremendo problema de los realquilados, que tanto abundan en determinadas zonas de la ciudad, y que presentan perspectivas, en algunas de ellas, más obscuras que las de los mismos suburbios; sobre ellos también quiero llamaros la atención; ¡Es su alma la que está en peligro! Repasad sus condiciones de vida y cotejadlas con la responsabilidad que toca a los que pueden, al menos en parte, remediarlas.[631]

La historia de las llamadas "otras formas de barraquismo" no desapareció de la noche a la mañana y se prolongó durante la década de los sesenta y los setenta. El constante flujo migratorio hacia las grandes ciudades enquistó el uso de las pensiones y los pisos realquilados a resultas de una política nada emancipadora en materia de vivienda. El productivismo que dotó de innumerables bloques de pisos las ciudades españolas fue en muchos casos, cuantitativo, pero no la solución a un acceso digno a un hogar. Es por ello que, si bien la propiedad era el objetivo de la mayoría de españoles en los años de la incipiente sociedad de consumo, muchos tuvieron que conformarse con sucedáneos para dar con un techo.

---

[630] Este agobio generaba a ojos del sociólogo el nacimiento de un nuevo hogar paralelo para el cabeza de familia: el bar. En palabras de Candel: "Un dels fenòmens alarmants de l'home del suburbi és que, totes les estones vagaroses que té fora de la feina, les passa a la taverna o al bar. Encara que no begui. Hi va i es passa les hores davant el televisor del bar, o jugant a cartes amb els amics, que també viuen com ell, o veient com juguen, o discutint sobre el tema que actualment es discuteix sempre a Espanya: el futbol. Per a aquest home, el bar és la llar. Hi troba tot allò que li manca: lloc espaiós, escalfor a l'hivern, temperatura agradable a l'estiu, distracció… No ha de suportar les enrabiades de la dona amb els fills, pot seure còmodament, fullejar el diari del local. Si enraones amb ells, de vegades aconsegueixes de veure la veritat d'aquesta tirada a les tavernes: els fa aversió el lloc on viuen perquè els manca això tan elemental que desitgen tots els homes: el racó agradable per a veure passar les hores, la plàcida vida familiar. No t'ho expliquen així, amb aquestes paraules, sinó d'una altra manera. La gràfica expressió que *la casa els cau al damunt*, més o menys, vol dir això. Tampoc no ens ha d'estranyar massa que aquest home que viu amuntegat amb els fills i la dona, que ha de reprimir constantment les seves apetències sexuals normals, moltes vegades perquè la mateixa dona li recorda la situació que els envolta […] acabi anant-se'n a corrér-la amb qualsevol bagassa, o emborratxant-se" en CANDEL, Francesc: *Op. cit.*, 1999 (1964), pp. 266-267

[631] MODREGO CASAUS, Gregorio: "El problema de los suburbios está en toda conciencia católica barcelonesa", *Cristiandad*, núm. 321 y 322, año XIV, 1 y 15 de agosto de 1957, pp. 220-221

PARTE 2. LA VISIÓN OFICIALISTA DEL PROBLEMA DE LA VIVIENDA EN NO-DO (1943-1976)

Capítulo 5. NO-DO: Antecedentes, gestación y creación

Los *Noticiarios y Documentales Cinematográficos* (NO-DO), creados por la Vicesecretaría de Educación Popular el 29 de septiembre de 1942,[632] ostentaron en exclusiva la producción y exhibición de noticiarios en las salas de cine del territorio español hasta el 22 de agosto de 1975, día en que el Ministerio de Información y Turismo suspendió su obligatoriedad.[633] Sin rival alguno puesto que no se podía editar en España otro noticiero; el NO-DO estaba adscrito a la *International Newsreel Association* desde 1957. Con los años, acabó produciendo documentales[634] monográficos en su sección *Imágenes* y a partir de 1968 contará con una producción en color relacionada principalmente con el turismo para terminar mutando en la llamada *Revista Cinematográfica* de 1977, hasta su desaparición total en 1981.[635]

Sin embargo, su aparición no hacía más que seguir un género muy en boga ya durante la Guerra Civil: el de los noticiarios.[636] Muy común en la sociedad de la época puesto que el suyo, era un género establecido en las sesiones cinematográficas y el compañero ineludible de la propaganda generada por ambos bandos durante la contienda bélica. En el ámbito de la propaganda, tanto los sublevados como los republicanos empleaban la radio, carteles, periódicos, campañas… y, como no, el cine. Lo llamativo de aquel periodo es que el bando sublevado –del que acabará emanando el NO-DO–, no tenía los recursos humanos y técnicos del bando republicano y, para llevar a cabo esa tarea, se abasteció de dos equipos sorprendidos en pleno rodaje en el bando nacional.[637] Se trata de las cintas *El genio alegre* en Córdoba y *Asilo naval* en Cádiz.[638]

---

[632] Publicado en el número 356 del BOE el 22 de diciembre de 1942.

[633] TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid: Cátedra / Filmoteca Española, 2005, p. 15

[634] Acerca de la esencia de estos documentales véase MATUD, Álvaro: "El cine documental franquista: Introducción a la producción de documentales NO-DO" en CAMARERO, Gloria (ed.*): I Congreso Internacional de Historia y Cine (1, 2007, Getafe)*, Getafe: Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología, 2008, pp. 516-527

[635] ABELLA, Rafael; CARDONA, Gabriel: *Los años del Nodo. El mundo entero al alcance de todos los españoles*, Barcelona: Destino, 2008, pp. 9-10

[636] Una de las obras marco sobre noticiarios y producciones durante la contienda bélica española es: DEL AMO, Alfonso (ed.): *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*, Madrid: Cátedra / Filmoteca Española, 1996

[637] "En la zona sublevada apenas se contaba con medios técnicos y humanos. Los estudios y los laboratorios, radicados en Madrid y en Barcelona, habían quedado en manos republicanas; por lo que era muy difícil plantear una actividad sistemática y organizada sin contar con una infraestructura mínima" en TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Op. Cit.*, p. 24

[638] *El genio alegre* (Fernando Delgado, 1939) era una producción CIFESA y *Asilo naval* (terminará inacabada) una producción de CEA y dirigida por Miguel Pereyra. De esta última, el bando nacional requisó los equipos de iluminación quedando custodiados en la Comandancia Militar de Jerez, mientras el resto del equipo técnico con el operador Ricardo Torres a la cabeza pasaban a disposición de Falange. En TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *NO-DO. Op. Cit.*, p. 26

Asimismo, cuando la falta de contenidos para desarrollar un noticiario propio de garantías sobrevenía, ese vacío se cubría con los internacionales. De gran relevancia fue el papel de los noticieros documentales alemanes, italianos, británicos y estadounidenses en las pantallas de los cines españoles monopolizando e influyendo en la opinión pública durante la contienda bélica.[639] Al finalizar ésta, y hasta 1943, la *Fox Movietone News*, Actualidades *UFA*, y Revista *LUCE*[640] hicieron gala de sus poderío tecnológico y financiero para seguir copando las pantallas y defender los intereses de sus países de producción.[641] Paradójicamente, no existió en ese ínterin una visión propia de España y todo aquello que se proyectaba sobre política, economía, sociedad, cultura y deporte tenía el filtro extranjero.[642] La americana *Movietonews Inc.* contaba con una extensa red de noticieros en muchos países y en España recaló con una edición muda entre 1919 y 1927. A partir del año 1927 empezó a proyectarse con sonido y su temática se centraba en hechos acaecidos lejos de las fronteras españolas. No será hasta 1933 cuando inauguren un noticiario semanal con mayor presencia de la actualidad española. El *Noticiario Fox Movietone* tenía su versión en castellano y durante los primeros compases de la guerra se editaba en suelo republicano, pero a partir de agosto de 1937 el material rodado acabó en la edición alemana –la *Fox Tönende Wochenschau*– no volviendo a la española hasta enero de 1939. Al comienzo de la guerra, *Fox*, junto con los documentales alemán y francés defendió los intereses del bando sublevado dando una imagen positiva de la nueva España que Franco quería forjar. Esta parcialidad le permitió seguir rodando en España sin cortapisas hasta la creación del NO-DO.[643]

La alemana UFA[644] tuvo su versión española desde inicios de 1938 –distribuida en la zona nacional por la Alianza Cinematográfica Española (ACE)– y se mantuvo hasta noviembre de 1942 abasteciéndose principalmente de los reportajes proporcionados por la *Deutsche Wochenschau*, siendo las noticias propias tan solo una o dos por noticiario. La UFA llevaba dos décadas acumulando

---

[639] HERNÁNDEZ ROBLEDO, Miguel Ángel: *Estado e información. El NO-DO al servicio del Estado Unitario (1943-1945)*, Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia, 2003, p. 71

[640] El *Giornale Luce* (durante el periodo mudo), posteriormente llamado *Notiziario Nuova Luce* y finalmente *Cinegiornale Luce* dedicó 131 noticias a la Guerra Civil citadas en DEL AMO, Alfonso (ed.): *Op. Cit.*, pp. 228-247; a su vez se realizaron una gran variedad de producciones rastreables en el mismo catálogo en las voces número: 4, 47, 84, 168, 258, 482, 483, 579, 602, 606, 616, 662, 784 y 868.

[641] Sobre la andadura de los noticiarios internacionales en España durante la guerra véase: TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *NO-DO.* Vicente: *Op. Cit.*, 2005, pp. 29-32

[642] HERNÁNDEZ ROBLEDO, Miguel Ángel: *Op. Cit.*, p. 73

[643] Otros noticieros internacionales informaron sobre la Guerra Civil como *British Movietone News* y la *British Paramount News*. Encontramos una relación de todas sus noticias sobre el conflicto en DEL AMO, Alfonso (ed.): *Op. Cit.*, pp. 176-207; lo mismo ocurre con el también anglófono *Pathé Gazette* (pp. 721-730) y los franceses *Actualités Movietone Fox* (pp. 123-125) y *Pathé Journal* (730-759). Sobre el papel de los noticiarios durante la contienda véase: SCICOLONE, Anna: *Historias en la historia. La Guerra Civil vista por los noticiarios cinematográficos franceses, españoles e italianos,* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2015

[644] El primer noticiario llamado *Ufa-Wochenschau* fue lanzado en septiembre de 1925. Durante la década de los treinta y con periodicidad semanal, la *Ufa-Ton-woche* publicó 510 ediciones; consultables sus entradas en DEL AMO, Alfonso (ed.): *Op. Cit.*, pp. 854-858

poder en Alemania como empresa de producción y distribución sujeta al gobierno desde 1917. Una de sus principales misiones era la de difundir una imagen exterior amable en torno a la política interior, exterior, cultural y económica del país germano.[645] Asimismo, durante la guerra su visionado era posible en la zona nacional, pero tras la derrota del bando republicano se extendió a todo el territorio. Esta opinión favorable al gobierno de Hitler en la ya *per se* germanófila Falange se acentuó durante la segunda Guerra Mundial cuando se emitían noticias acerca de las pretensiones bélicas nazis coordinadas por el mismo Goebbels y su Ministerio de Propaganda.[646] En 1940 y hasta 1942, la misma UFA instaló una sucursal en España dirigida por Joaquín Reig[647], dotada de un completo equipo técnico y humano que realizaba noticias para la edición española.

Por último, el parte italiano lo ponía el *Noticiario LUCE*. Ya en enero de 1937 el *Istituto Luce* (*L'Unione Cinematografica Educativa*) situó una oficina en Salamanca con el objetivo de "dar a conocer en la zona nacional la ideología fascista, organizar actividades propagandísticas y, al tiempo, enviar noticias e imágenes a Italia de la participación de sus fuerzas en la Guerra Civil".[648]

No obstante, para Tranche y Sánchez-Biosca "la pretensión falangista (la corriente más próxima a estas ideologías) de construir un discurso audiovisual afín, chocó inmediatamente con las limitaciones técnicas y económicas";[649] a fin de cuentas sus modelos italiano y alemán tuvieron mucha más eficacia. Por otro lado, la cada vez más segura victoria de los aliados en la gran guerra, generaba un malestar en el régimen franquista ante el uso contrario de las noticias que se proyectaban por el mundo de España. Esa inquietud pedía la presencia de una información cinematográfica puramente nacional.

Hasta no cristalizar, el NO-DO tuvo varios conatos en el seno de la Secretaría General del Movimiento, departamento donde en 1941 se aglutinaban las responsabilidades de prensa y propaganda. Dirigida precisamente por José Luis de Arrese, quien en 1957 ostentará la primera cartera del MdlV como vimos anteriormente, de allí se desprendían varias delegaciones nacionales

---

[645] HERNÁNDEZ ROBLEDO, Miguel Ángel: *Op. Cit.*, p. 79

[646] Ibíd., p. 80

[647] Joaquín Reig fue delegado de Falange en Berlín y trató de buscar apoyos en pos de desarrollar una propaganda cinematográfica falangista durante la guerra civil mientras trabajaba en documentales de agitación como *España heroica* (Fritz C. Mauch y Joaquín Reig Gozalbes, 1938), *Die Geissel der Welt* (Carl Junghans, 1937) o *¡Arriba España!* (Otto Lins-Morstadt, 1938).

[648] TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Op. cit.*, 2005, p. 31; existe cierta controversia acerca de la presencia de los camarógrafos italianos de *Luce* al mismo tiempo que estallaba la guerra. Daniela Aronica resume la controversia historiográfica en su libro aseverando que Oms y Argentieri posponen su llegada al verano de 1937; mientras que, Carlos Fernández Cuenca y Román Gubern les sitúan incluso antes que los combatientes italianos. Para más detalle véase el capítulo: ARONICA, Daniela: "La organización de la propaganda cinematográfica ante la guerra civil española", *La Guerra Civil Española en la propaganda fascista. Noticiarios y documentales italianos (1936-1943)*, Santander: Shangrila, 2017, pp. 43-78

[649] TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Op. cit.*, 2005, p. 18

entre las que estaba la de Cinematógrafo y Teatro. Esta rama vivía una "lenta agonía" provocada por la falta de personal y medios. Observan Tranche y Sánchez-Biosca:[650]

> Por lo que respecta a los servicios cinematográficos, durante los primeros meses de actividad de la Vicesecretaría se produce una situación de «impasse» (agravada por la desaparición del *Noticiario Español*) Arias Salgado dispone en una orden interior la transformación del Departamento Nacional de Cinematografía, al convertirlo en Sección de Cinematografía y dotarlo con un denominado «Negociado de producción» dentro de propaganda.

Con el *Noticiario Español* apenas produciendo un número mensual y casi desaparecido en 1941,[651] el negociado de Arias Salgado produce un documental al mes y cubre algunos eventos especiales,[652] pero estas tareas resultaban insuficientes ante la necesidad de un instrumento de difusión a la altura de la Nueva España y por ello llegó a proponerse la creación de un noticiario oficial meses antes de la fecha definitiva, el 24 de abril de 1942.

Muchas fueron las cuitas internas entre estamentos oficiales que querían apuntarse el tanto de producir un noticiario nacional.[653] Debate en el que "varias personas aprovecharon para incluir el cine documental en la reorganización del cine informativo que se reclamaba a las autoridades franquistas."[654] Al final, las rivalidades terminaron el 29 de septiembre de 1942, momento en el que la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las JONS estableció el acuerdo de creación del que será el noticiero con mayor monopolio sobre el sector cinematográfico. Producido "siguiendo las consignas de Falange Española Tradicionalista de las JONS";[655] las decisiones estaban en manos de Gabriel Arias Salgado, Manuel Torres López y Joaquín Soriano, éste último primer director de los noticiarios españoles.[656] De todas maneras, aunque en estos primeros compases la ayuda alemana fuera importantísima gracias a la filial española de la UFA,[657] el objetivo final de los responsables de NO-DO no era otro que erigirse en el único vehículo de propaganda a proyectar en cines. Así se lo hizo saber Manuel Torres López a los responsables del noticiero alemán el 5 de

---

[650] Idíb., p. 42
[651] MATUD, Álvaro: "El cine documental franquista: Introducción a la producción de documentales NO-DO" en CAMARERO, Gloria (ed.*): Op. Cit.*, 2008, p. 517
[652] En el *Catálogo del cine de la Guerra Civil* podemos consultar un pormenorizado índice con todas las noticias del *Noticiario* Español en DEL AMO, Alfonso (ed.): *Op. Cit.*, pp. 651-690
[653] TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Op. cit.*, 2005, p. 44
[654] MATUD, Álvaro: "El cine documental franquista: Introducción a la producción de documentales NO-DO" en CAMARERO, Gloria (ed.*): Op. Cit.*, 2008, p. 519
[655] *Reglamento para la organización y funcionamiento de la entidad productora, editora y distribuidora cinematográfica de carácter oficial «NO-DO»*, Madrid, 29 de septiembre de 1942, AGA, Ministerio de Cultura, caja 113, p. 2 citado en TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Op. cit.*, 2005, p. 47
[656] Para consultar la primera plantilla que confeccionó NO-DO véase el epígrafe "El personal del NO-DO" en HERNÁNDEZ ROBLEDO, Miguel Ángel: *Op. Cit.*, pp. 115-120
[657] TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Op. cit.*, 2005, p. 49

octubre de 1942, a los norteamericanos en fecha 7 de octubre y a los italianos el 23 del mismo mes, a la par que pedía precio por su material e infraestructuras a los dos primeros.[658] Tras dos meses de negociaciones, el 20 de noviembre se cerró un acuerdo de colaboración por un lustro entre NO-DO y el Noticiario Exterior UFA. Entre lo acordado estaba la entrega de material y personal por parte de los alemanes, así como película virgen a precio mínimo.[659]

Con todo dispuesto, el 4 enero de 1943 se proyectaba el primer NO-DO donde la familia, la religiosidad o el militarismo serán algunos de los estandartes a los que el Régimen daría cuerpo en esta primera fase de su noticiario. Económicamente, la entidad gozaba de buena salud merced de un sistema administrativo y jurídico propio. Subvenciones de la Vicesecretaría de Educación Popular o el pago obligatorio de los cines por cada número fueron la principal fuente de ingresos hasta que en 1945 se puso en marcha la revista *Imágenes* como tercera vía, aunque el pago y exhibición de la misma no fuera obligatorio para los empresarios.[660]

Partes indispensables de la doctrina oficial aparecían regularmente en los números de NO-DO en forma de desfiles, discursos, inauguraciones, viajes y visitas oficiales. *Primer Plano no* tardó en expresar las esperanzas depositadas en este modelo de producción de noticias que debía erigirse como un patrón de la sociedad de su tiempo:

> Nuestro cine actual debe estar en juego con la formación de la conciencia nacional. Ha de recogerla en las manifestaciones – poderosas y vitales del Estado nuevo y en el exponente de todas sus actividades y, simultáneamente, debe informar esta conciencia llegando a todos los espectadores con la eficacia que tiene la pantalla, en el reflejo del mosaico de valores gráficos, espirituales y materiales que encierra España. Debe ser información y debe ser formación. Debe ser noticia y debe ser documento.[661]

La llamada "eficacia de la pantalla" que destaca *Primer plano* era una de las señas más admiradas por sus redactores. La variada planificación efectista y osada con planos amplios para captar las multitudes fue rápidamente halagada por Gómez Tello. Ante una concentración del Frente de

---

[658] En su carta al agregado de cultura de la Embajada alemana Torres López se expresaba de la siguiente manera: "[…] me dirijo a usted con el ruego de que me diera la contestación que considere más oportuna sobre si estaría dispuesta la empresa que edita hoy el Noticiario UFA de España a vender y en qué condiciones, al nuevo organismo creado, todo el material de que dispone en la península. Hago esta propuesta porque considero que habiendo de cesar necesariamente en sus actividades esa empresa al editarse nuestro noticiario, estimo lo más favorable para ella la cesión, cuyo trámite inicio con esta comunicación" en AGA, Cultura: Archivador 113 citado en HERNÁNDEZ ROBLEDO, Miguel Ángel: *Op. Cit.*, p. 89

[659] La desventaja en la negociación por parte de UFA fue aceptada por éstos para mantener su propaganda afín en un país aliado como España. En un momento en el que los aliados avanzaban con fuerza, tener noticias favorables en territorio amigo resultaba crucial. No ocurrió lo mismo con los americanos quienes solo cedieron a su personal español, pero no el material técnico, película o el intercambio de noticias. HERNÁNDEZ ROBLEDO, Miguel Ángel: *Op. Cit.*, pp. 92-93

[660] HERNÁNDEZ ROBLEDO, Miguel Ángel: *Op. Cit.*, pp. 126-127

[661] "NO-DO o el periodismo español en el celuloide" *Primer plano*, año IV, núm. 120, 31 enero 1943, pp. 2-3

Juventudes en la plaza de la Armería dijo [41A]: "El noticiario se apunta un brillante tanto al mostrarnos, desde los más sugestivos ángulos, las filas de los camaradas que desfilan ante Franco".[662]



Planos del desfile en el noticiario 41A (11 de octubre de 1943)

En sus tres primeros años de funcionamiento, NO-DO editó ochenta y cinco (1943), noventa (1944) y setenta y cinco noticiarios (1945). Desde su inicio, existió el tiraje en dos series –A y B–, y cada proyección contaba con una media entre trece y dieciséis noticias donde, curiosamente, prevalecía la actualidad internacional de Alemania, EE.UU., Gran Bretaña y Francia debido a la llegada de esas noticias por valija diplomática para aligerar su distribución. La elección de las noticias corría a cargo del director y el subdirector, Joaquín Soriano y Alberto Reig, quienes escogían el material a rodar tras la lectura de los periódicos, las órdenes de la Delegación Nacional de Propaganda y la comunicación con la delegación de Barcelona y otros corresponsales.[663] La vía más común para la solicitud de un rodaje era la escrita y los organismos que tenían mayor correspondencia con Soriano eran la propia Jefatura del Estado, Falange Española y Tradicionalista de las JONS[664] y otros organismos como los ministerios de Trabajo o Gobernación.[665]

[662] GÓMEZ TELLO, José Luis. "La actualidad nacional en No-Do", *Primer plano*, año IV, núm. 157, 17 octubre 1943, p. 29

[663] HERNÁNDEZ ROBLEDO, Miguel Ángel: *Op. Cit.*, pp. 137-138

[664] Desde el partido único, Miguel Ángel Hernández ha dejado constancia de todas aquellas ramas del Movimiento que se pusieron en contacto con la dirección de NO-DO solicitando el rodaje de sus actos con fines propagandísticos: *Secretaría General del Movimiento, Frente de Juventudes*, *Vieja Guardia*, *Sección femenina*, *Sindicato Español Universitario* y la *Delegación Nacional de Sindicatos*. (HERNÁNDEZ ROBLEDO, Miguel Ángel: *Op. Cit.*, pp. 141-143)

[665] A su vez, todo aquél que considerara noticiable cualquier acto en su zona podía pedir la presencia de las cámaras de NO-DO como hicieron la Dirección General de Turismo, El Ministerio de Educación Nacional, organismos oficiales provinciales, ayuntamientos o asociaciones federativas deportivas y culturales.

Las noticias se clasificaban según temáticas, pero nunca con un criterio concreto y reproducido en serie salvo en algunos casos concretos.[666] La mayoría de las veces era un título *ad hoc* para la noticia; Su encabezamiento podía ir desde *Viaje del Generalísimo* hasta *Destreza en el oficio* o ser reducido a una palabra tipo *Arte*, *Industria*, *Aviación*, etc. Esta fórmula servía para presentar una sola noticia. A continuación, estaba el paquete de noticias breves agrupadas en *Actualidad nacional*, *Noticias Españolas*, *Reflejos del Mundo*, *Deportes*, *Instantáneas mundiales*, etc. El interés nunca recae en el titular porque se trata de una batería despersonalizada de noticias. Ya en los sesenta aparecerán nuevos epígrafes tales como *Informaciones y reportajes*, *noticias breves* o directamente *Informaciones*.[667] De hecho, en su dilatado estudio Tranche y Sánchez-Biosca aseveran que nunca llegó a haber una jerarquía de las secciones; más bien un sentido oportunista donde la mixtura de eventos nunca respondió a una fórmula estable y se sostenía en criterios laxos tales como nacional/internacional.[668]

5.1. El NO-DO, heredero de una tradición

El noticiario se mostraba sobre todo como un "contenedor de géneros".[669] También había lugar para las noticias de marcado corte propagandístico que se fueron solapando con otras de cariz casticista.[670] Desde su exordio, en él aparecían todo tipo de noticias a caballo entre la información y una narrativa documentalista ficcionada con un abanico temático que priorizó los actos públicos y acontecimientos políticos y sociales. El estilo adoptado para su realización estaba ligado a las películas de noticias (*newsfilms*), los *documentary-film* y los *travelogues* y es que desde principios del siglo XX las grandes productoras Pathé, Fox, Universal, Metro y Hearst llevaban años desempeñando noticiarios.

Los *newsreel* eran un nuevo medio de comunicación agradable en su visionado y de fácil digestión, aunque no escapara su anverso de opiáceo informativo que adormecía a los espectadores. En Reino Unido por ejemplo, donde la Guerra Civil española tuvo un fuerte impacto en muchas

---

[666] Merced al trabajo de digitalización de Filmoteca Española es posible la consulta de todos los noticiarios de NO-DO, así como el resto de sus producciones, en el sitio web de RTVE en el siguiente link: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/

[667] El epígrafe "Encabezamiento de las noticias" desarrolla los entresijos de este apartado del NO-DO en TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Op.cit.*, 2005, pp. 102-107

[668] TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Op.cit.*, 2005, p. 108

[669] Ibid., p. 79

[670] "[…] encontramos atisbos de otra realidad: rostros asustados que disimulan gratitud al paso de las autoridades, paisajes desolados por la Victoria, niños que saludan con el brazo en alto… Y, junto a estos destellos, otros espacios donde la ideología, los símbolos del Régimen no son tan patentes." en Ibid., p. 19

capas de la sociedad británica, el novelista y poeta Cecil Day Lewis (1904-1972) parangona los cines al lugar donde la clase obrera deja sus preocupaciones fuera para entrar en "el hogar de los héroes", "la casa del ensueño".[671] Sus versos critican el papel de los noticieros documentales proyectados en las salas del país por la British Pathé por su ecléctica oferta así como por la frialdad en el trato de asuntos de extrema gravedad social como los conflictos bélicos que asolaban Europa.[672]

Hay en la supuesta inocencia del relato de los *newreels* algo que Tranche y Biosca han relacionado con el "cine de atracciones" tomado prestado de Tom Gunning.[673] El concepto, que a su vez proviene de las leyes del montaje prefiguradas por Eisenstein,[674] nos habla de un cine de raigambre popular creado para llamar la atención del espectador, incitar su curiosidad visual y brindarle un placer mediante un espectáculo emocionante ya sea ficticio o documental.[675] Esa fórmula que tanto éxito obtuvo en los primeros años de andadura del cine, sigue vigente para Gunning de los veinte y treinta en adelante.[676]

Eso acercaría el espectáculo del noticiario –del cual el NO-DO será heredero–, al primigenio cine de los hermanos Lumière. Su clara voluntad de epatar iba conectada a una taimada reconstrucción de unas noticias pasadas por el tamiz de la ficción. Y además ya desde su exordio

---

[671] *Enter the dream house, brothers and sisters, leaving Your debts asleep, your history at the door: This is the home for heroes, and this loving Darkness a fur you can afford.* C. Day-Lewis, *The Newsreel* (1938)

[672] "Los noticieros de British Pathé podían ofrecer imágenes comentadas de catastróficos episodios como el asedio nipón a Shanghai, los bombardeos del ejército sublevado sobre Madrid hasta los desfiles por las calles de Londres, durante los preparativos de la coronación del monarca George VI. En la gran pantalla, los saltos de lo internacional a lo doméstico, del desastre a la solidez de los valores británicos encarnados en sus más tradicionales instituciones eran un habitual recurso que interpelaba directamente a una audiencia cada vez más asidua. Las distantes imágenes de conflictos bélicos como el del asedio de Madrid por las tropas sublevadas eran tratadas con quirúrgica atención contemplativa y en ocasiones con extrema frivolidad" en LLACUNA HERNANDO, Adrià: *Historia cultural del comunismo británico: Revolución, democracia y nación en la lucha antifascista. (1928-1941)* Director: José Luis Martín Ramos. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Departament d'Història Moderna i Contemporània, septiembre de 2016, p. 3

[673] GUNNING, Tom: "The Cinema of Attraction. Early film, Its Spectator and the Avant-Garde", *Wide Angle*, nº 8, 1986, pp. 63-70 en TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Op. cit.*, 2005, p. 80

[674] "The term *attractions* comes, of course, from the young Sergei Mikhailovich Eisenstein and his attempt to find a new model and mode of analysis for the theater. In his search for the *unit of impression* of theatrical art, the foundation of an analysis which would undermine realistic representational theater, Eisenstein hit upon the term *attraction*.☐An attraction aggressively subjected the spectator to *sensual or psychological impact*. According to Eisenstein, theater should consist of a montage of such attractions, creating a relation to the spectator entirely different from his absorption in *illusory [depictions]*" *en* GUNNING, Tom: "The Cinema of Attraction. Early film, Its Spectator and the Avant-Garde" en STRAUVEN, Wanda (ed.): *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006, p. 384

[675] GUNNING, Tom: *Op. Cit.*, p. 384

[676] Aparte de los noticiarios documentales, Gunning sostiene que la combinación entre espectáculos y narración, donde las atracciones sobrevivirán, son la pornografía, el musical e incluso, de manera más general, el cine clásico en: TOMASOVIC, Dick: "The Hollywood Cobweb: New Laws of Attraction (The Spectacular Mechanics of Blockbusters)", en: STRAUVEN, Wanda (ed.): *Op. Cit.*, p. 311

> Fuera de estos ámbitos, cierto tipo de información relacionada con los conflictos sociales, las luchas obreras, las crisis políticas y económicas quedará silenciada o simplemente recogida como escenas de acción e impacto sin un texto que las contextualice.[677]

El uso de la recreación fue una constante –incluso mezclando imágenes tomadas in situ y otras que no–, y es que nos encontramos ante un "espectáculo informativo" y no ante "periodismo cinematográfico".[678] Aun así, el noticiario tendrá a bien dividir su oferta entre noticias blandas y duras.[679] Haciéndose omnipresentes las primeras con el paso del tiempo.

> […] una de las características de la estructura del noticiario será la mezcla indiscriminada de noticias duras y blandas, la subversión en definitiva de todo criterio jerárquico. Incluso tenderá a difuminarse (en ocasiones llenando sus contenidos únicamente con noticias blandas) como un signo de su evolución, disponiendo sus materiales con un sentido acumulativo y desordenado, a la manera de «atracciones» confeccionadas para captar, impactar al espectador y no para provocar su lectura crítica.[680]

Esa confusión temática altamente arbitraria no obviará la introducción de temas según el interés y la afectación que puedan tener sobre el espectador. De ahí que en los resultados obtenidos por Tranche y Biosca, del número de noticias aparecidas en NO-DO en 1955 se pueda pulsar la intención de las concesiones según su aspecto (entre paréntesis las nacionales primero y luego las internacionales): Agricultura (11/5), Arte y artesanía (12/2), Atracciones (13/10), Cinematografía (6/3), Culturales (13/2), Deportes (9/3) y Política y personalidades (10/50).[681] Esto son solo algunos ejemplos de aquél 1955 del cuál es sintomático el interés en las voces Catástrofes (0/16) y Guerra (0/30). En cambio, en Construcción y Reconstrucción (10/1) –sección en la que se circunscribe la vivienda–, hay un claro interés por priorizar lo nacional evidenciando la labor del Régimen en alzar casas para todos.

También de sus antecesores el NO-DO va a importar la *voice-over* del narrador que guía y tutela el visionado de las imágenes. Además, el noticiario fue el lugar idóneo para el desarrollo de

---

[677] TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Op. cit.*, 2005, p. 86
[678] Ibíd., p. 83
[679] Las blandas están relacionadas con la siguiente lista: artesanía, deportes, fiestas populares, deportes, modas, curiosidades, espectáculos, etc. Las duras en cambio son aquellas de corte político, económico, científico y de progreso tanto en el ámbito nacional como internacional. en TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Op. cit.*, 2005, p. 86
[680] TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Op. cit.*, 2005, pp. 87-88
[681] Ibid., p. 109

los resultados de los equipos de grabación sonora ya que una misma voz podía recorrer todo el noticiario, llegando a usar varias según el informativo.[682]

La España de Franco fue un escenario con crisis sociales e internas y, por tanto, en transformación. Estos cambios también aparecieron de soslayo en el noticiario al ritmo de los grandilocuentes compases de Manuel Parada (1911-1973).[683] Las noticias que ponían *El mundo entero al alcance de todos los españoles*, tuvieron diversas cabeceras durando la primera 27 segundos y 16 la segunda. Modificaciones sustanciales en las imágenes de fondo mutaron del águila sobre un globo terráqueo o las letras de NO-DO sobreimpresionado en el mismo junto con la bandera (1960-1963). Esta tipología se mantuvo hasta 1963. De ese año tan importante para la cinematografía española en adelante, García Viñolas, el nuevo director, encargó una que abandonaba los símbolos patrios para ofrecer un desfile de temáticas entre unas supuestas bandas de película que desfilan ante la cámara y el proyector. Como el gobierno, con el paso de los años el NO-DO también quiso alejarse de los emblemas ideológicos de los años azules y, a la par que los tecnócratas, lavar su imagen. Fue entre 1968 y 1972 cuando encontramos el cambio más notorio con la inclusión del concepto *Revista Cinematográfica Española* sobre tramas tipográficas y geométricas para las series A y B. No obstante, NO-DO cerrará su andadura sus últimos años hasta 1981 recuperando los casposos motivos cartográficos de sus inicios –sin águila en pleno vuelo esta vez–, apelando al imperio y al espíritu aventurero que remarca la rosa de los vientos.

---

[682] *Fox Movietone* y *Paramount News* utilizaban distintos locutores según la información proporcionada. en TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Op. cit.*, 2005, p. 89

[683] Autor de las bandas sonoras de *El escándalo* (1943) y *Los últimos de Filipinas* (1945) "[…] (Manuel Parada) desarrollará una intensa carrera como músico de cine. Esta sintonía permanecerá inalterable (aunque se grabaron varias versiones actualizando su orquestación) hasta el final, acompañando a las distintas cabeceras utilizadas por el Noticiario. Es más, con el paso del tiempo se convertirá en un tema recurrente. No se puede negar que en términos musicales tenía gancho: los acordes «trompeteros» con los que arrancaba, para ir creciendo rápidamente a modo de fanfarria hasta llegar a la apoteosis, daban un aire ampuloso y triunfal a las imágenes. […] Al tiempo, posee un aire de marcha militar con un cierto regusto a la evocación *kitsch* de lo medieval (uno de los referentes predilectos del Régimen). Eran sonidos idóneos para acompañar a esas imágenes de la cabecera, ensoñación de los tiempos imperiales." En TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Op.cit.*, 2005, p. 98

Capítulo 6. (Re)construcción de una Nueva España: las inauguraciones de vivienda en la primera etapa de NO-DO (1943-1949)

El carácter constructivo del franquismo fue una de sus señas de identidad de principio a fin. Este hecho, se agudiza en su primera etapa ante la necesidad de reconstruir financiera e industrialmente un país asolado por la guerra. Para hacerlo de una manera notoria, necesitaba del canal comunicativo de NO-DO para llegar a la mayor población posible. De poco importaba lo oportunos o beneficiosos de estos proyectos, o su sesgo de favoritismo hacia ciertos colectivos, si permitían ver una profusa lista de inauguraciones de obras hidráulicas, carreteras, líneas ferroviarias, gobiernos civiles, centros pedagógicos, ciudades escolares, sanatorios, universidades, casas de la Falange, restauraciones de antiguos palacios, fábricas o iglesias.[684]

Los (re)constructores de la Nueva España, vencedores de la Guerra Civil, se afanaban en levantar física y moralmente a un alicaído país y desde el noticiario eso se proclamaba a bombo y platillo, creando la recurrente imagen de la inauguración de pantanos que todavía permanece en el imaginario colectivo.[685] Ya al principio, el cometido reconstructivo ocupó un espacio preponderante en la narrativa de los noticiarios y en el primer NO-DO, lanzado el 4 de enero de 1943 [1], tras unas imágenes de la Guerra Civil y ver a Franco atareado con documentos en su despacho de El Pardo, se interpela al renacer de la patria mientras acompañan imágenes de obreros reconstruyendo un edificio; según nos advierte la *voice over:* "*Siguiendo el símbolo y ejemplo de nuestro Caudillo, la unidad de los españoles y su disciplina es base de nuestro renacimiento presente y futuro. Cada uno en su puesto, tiene el deber de aportar su esfuerzo personal para cumplir la consigna suprema de Franco: Unidad y trabajo*".

[684] RODRÍGUEZ, Saturnino: "El Generalísimo, caudillo *Por la gracia de Dios*" en *No-Do. Op. cit.*, 1999, pp. 227-229

[685] Después de la Guerra Civil, organismos como la *Dirección Generales de Obras Hidráulicas*, *Hidroeléctrica Española* y el *Instituto Nacional de Colonización* (INC) llevaron a cabo "la construcción de presas y embalses teniendo en cuenta planes específicos que se había establecido a principios de siglo, pero que quedaron paralizados con el conflicto bélico. Se establecieron también planes nuevos que establecían las necesidades de cada zona, como el Plan Badajoz o el Plan Cáceres, ambos de vital importancia para dotar de las infraestructuras necesarias. Toda esta inversión trajo consigo un aumento más que sustancial de infraestructuras hidráulicas, pues entre 1940 y 1970 se duplicó la capacidad de los embalses españoles." En el caso del INC, explica Noemí Rubio que si bien "No intervenía directamente sobre la construcción de nuevas viviendas, pero sí que debemos señalar su relevante papel como promotor de proyectos de construcción de viviendas de renta reducida, gracias subvenciones y ayudas de diversa índole, y ligada por tanto el régimen de Protección de la Vivienda de Renta Reducida." en RUBIO POZUELO, Noemí: "Arquitectura y paisaje: La identidad visual de presas y centrales hidroeléctricas en el NO-DO (1943-1975)" en CHICA PÉREZ, Arturo F.; MÉRIDA GARCÍA, Julieta (eds.): *Creando Redes Doctorales, Vol VI: La Generación del Conocimiento*, Córdoba: UCOPress. Editorial Universidad de Córdoba, 2018, pp. 69-72




Imágenes de obreros en el primer NO-DO proyectado en enero de 1943 [1]

Paralelamente al cometido de reconstrucción del espíritu nacional y esos valores que la Nueva España quería encarnar; el desgarro urbano y arquitectónico de edificios y hogares derruidos que la guerra dejó a su paso, urgían de una reconstrucción física. Una ruina, fruto de la destrucción de la contienda, sobre la que Martín Patino ironizó años más tarde en *Caudillo* (1975) con esta voz *over* sobre las imágenes de Belchite y Brunete desoladas:

> Hubo una vez, hace muchos años, en estas viejas tierras. Una cruzada dirigida y ganada por Franco. Quinientas mil casas destruidas, más de cien ciudades devastadas, dos millones de prisioneros, medio de exiliados, se dice, que uno de muertos.[686]

Pero esa destrucción, a principios de los cuarenta, ofrecía una gran cantidad de puestos de trabajo en el ámbito de la reconstrucción, gestando de esta manera otra de las consignas católicas establecidas por los ideólogos del Estado: la de "justicia social". Vicente J. Benet ha analizado de manera excelente este fragmento del que afirma:

> Esta primera aparición del trabajador en NO-DO resulta particularmente interesante por varios motivos. Obviamente, el primero corresponde a su ubicación en el propio discurso. Para comenzar, preside una idea de continuidad que se vertebra a partir de dos ideas: por un lado, una cadena de trabajo que comienza desde lo más alto (con el propio Caudillo leyendo informes y despachando con un asistente) y que llega hasta el obrero más humilde. Por otro, ese trabajo tiene una equivalencia con el orden militar, que se presenta como centro de la "energía" que sirve para construir y legitimar el Estado sobre la base de la victoria.[687]

[686] Extracto de la voz en *off* de *Caudillo* (Basilio Martín Patino, 1975)

[687] BENET, Vicente J.: "Franco, NO-DO y las consignas del trabajo" en SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (coord.): *Materiales para una iconografía de Francisco Franco*, Archivos de la Filmoteca, núms. 42-43, vol. 2, Valencia: Ediciones de la Filmoteca, oct 2002 - feb 2003, p. 39

Por otro lado, y en aras de calmar las aguas entre empresarios y obreros, NO-DO se encargó de remarcar cómo el gobierno abastecía a los trabajadores de ingresos dándoles ocupación para su manutención y, sobre todo, abasteciéndoles de vivienda.[688] A colación de otra noticia de vivienda, Benet cerrará su artículo en *Materiales para una iconografía de Franco* poniendo de manifiesto la importancia del hogar como meta de este trabajador:

> El trabajador-soldado, el aristócrata guerrero figurado en los regímenes totalitarios de los años treinta y que llegó también a impregnar la propaganda de choque franquista se convierte así, finalmente, en el padre de familia laborioso y abnegado de "clase media" que se esfuerza "día a día" por progresar en el ciclo de la supervivencia y en pagar la hipoteca de su piso. El espacio íntimo en el que se desarrollan las vidas de las familias, esa vivienda de protección oficial en el que acaba su recorrido el trabajador (como, por otra parte, ocurrirá en el resto de regímenes totalitarios de Europa bajo la influencia de la Unión Soviética y en los barrios periféricos de las democracias), será el último enclave imaginario sobre el que se apuntalará un régimen político del que NO-DO supo ser, con su aparato retórico de cartón-piedra, una crónica muy ajustada.[689]

Durante la década de los cuarenta, se recogen veintidós piezas informativas relacionadas con inauguraciones de viviendas de las cuáles seis se dan en Madrid y alrededores. Ese hecho no es casual, puesto que el aparato logístico de NO-DO tenía en la capital el mayor número de recursos y por ello Madrid fue el lugar donde se rodaron buena parte de las noticias durante la primera etapa del noticiario.[690] El resto de noticias sobre nuevas viviendas se rodaron en Barcelona, Cantabria y País Vasco (tres en cada región), dos en las Islas Baleares, Andalucía, Comunidad Valenciana y una en Las Palmas de Gran Canaria.

En NO-DO, "este privilegiado relator del Régimen, de sus representaciones públicas",[691] la reconstrucción habitacional llevada a cabo por la DGRD, el INV o la OSH, aparecen en más de veinte ocasiones y, mayoritariamente, en el momento de su bendición y entrega a los nuevos inquilinos por parte de las autoridades políticas y religiosas. De entre estas autoridades, en seis ocasiones será el mismo Franco quien, a veces aprovechando un viaje oficial, haga la entrega a sus nuevos propietarios. Sin olvidar que, en muchas de estas circunstancias, la presencia del Generalísimo sobrepasa el interés sobre el de las propias casas ante las cámaras.

---

[688] HERNÁNDEZ ROBLEDO, Miguel Ángel: *Op. Cit.*, p. 228

[689] BENET, Vicente J.: "Franco, NO-DO y las consignas del trabajo" en SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (coord.): *Op. Cit.*, oct 2002 - feb 2003, p. 51

[690] En el recuento cuantitativo de la primera andadura del noticiero se determina el rodaje de 362 noticias en Madrid y cercanías en 1945; mismo año en el que la delegación de Barcelona realizó 156 repartidas entre Barcelona (119), Valencia (25) y Baleares (12) en HERNÁNDEZ ROBLEDO, Miguel Ángel: *Op. Cit.*, pp. 145-147

[691] TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Op.cit.*, 2002, p. 109

6.1. La construcción de la imagen de Franco en NO-DO

Uno de los principales cometidos del franquismo fue cerrar filas en torno a la figura de su Caudillo; la exaltación de su victoria, las dotes de general y habilidades políticas le convirtieron en ejemplo de valores morales, religiosos y militares que la propaganda de NO-DO se encargó de enaltecer y propagar. En las apariciones de la primera andadura del noticiario, la *voice over* se refería al dictador con expresiones como "invicto Caudillo" [15], "invicto salvador de España" [17] o "invicto Generalísimo" [58B].[692] Sobreviene una semejanza con la construcción iconográfica de Hitler y Mussolini que la historiografía se ha encargado de refutar.

> Se adoptó un título equivalente al de *Führer* y *Duce* en la forma de Caudillo, palabra que también relacionaba a Franco con los jefes guerreros del pasado medieval de España.[693]

Pero antes de entrar en la construcción de la imagen de Franco en NO-DO, conviene situar quien, bajo la apreciación de José-Carlos Mainer, es otro de sus referentes estéticos: el Mariscal Philippe Pétain.[694] No es casualidad que las definiciones políticas de "État Français" y "Chef de l'État" fueran copiadas por el caudillo hispánico puesto que "uno y otro orillaban así la definición ideológica –República o Monarquía– que entendían insuficiente y exaltaban lo que su tarea tenía a la vez de continuidad y refundación".[695] La Nueva España que Franco quería edificar encuentra afinidad con esa iconografía del militar profesional que Pétain desarrollaba al norte de los Pirineos con su "France éternelle".[696] El franquismo no pretendía movilizar como los grandes totalitarismos de sus vecinos alemanes e italianos. Más bien todo lo contrario, por ello rara vez encontraremos a Franco pintado como un general valeroso de perfil hercúleo como Mussolini o llenando el primer plano con agresividad como el austríaco.[697]

La traducción en imágenes del Franco que quería mostrarse ante sus conciudadanos ya la encontramos en el germen del NO-DO, el llamado *Noticiario español*. En él hubo una clara volun-

---

[692] HERNÁNDEZ ROBLEDO, Miguel Ángel: *Op. Cit.*, p. 196

[693] PRESTON, Paul: *Franco "Caudillo de España",* Barcelona: Grijalbo, 1994, pág. 238

[694] Resulta curioso el hecho que en 1925 Pétain mandaba las tropas franco-españolas que combatían en el Rif marroquí; uno de sus subalternos españoles era Franco. Posteriormente, en 1939 el mismo fue embajador de Francia en España.

[695] MAINER, José-Carlos: "La construcción de Franco: primeros años" en SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (coord.): *Op. Cit.*, oct 2002 - feb 2003, p. 29

[696] "Con Franco se impuso también la imagen del militar profesional, sin ambiciones políticas explícitas, que había vindicado el honor nacional en los tiempos turbios de la guerra marroquí y que, en fechas más recientes, había mostrado mano de hierro en la represión de la huelga revolucionaria de Asturias" en MAINER, José-Carlos: "La construcción de Franco: primeros años" en SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (coord.): *Op. Cit.*, oct 2002 - feb 2003, p. 30

[697] "Ni las características que los psicólogos atribuyen a los caudillos totalitarios: extrovertidos, y él era introvertido; de mentalidad simple, y la suya era compleja; agresivos, y él era paciente; rígidos, y él era extraordinariamente flexible y apto para plegarse a las diversas circunstancias; abstractos, y su pensamiento era fundamentalmente concreto" en GARCÍA ESCUDERO, José Mª: "La imagen cinematográfica de Franco" en SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (coord.): *Op. Cit.*, oct 2002 - feb 2003, p. 167

tad de enaltecer de manera epopéyica la figura del Caudillo destacando sus cualidades de mando y maestrazgo militar y todas aquellas virtudes de caudillaje castrense que le convertían en el faro de España. Sin embargo, como apunta Tranche, estas glosas quedaban reducidas al ámbito de la banda de sonido, puesto que no existió una forma visual única de traducir semejante retrato.[698] Ya fuera la planificación, la composición, su indumentaria o la constancia de sus apariciones no tenían unas directrices claras. El escaso magnetismo del gallego tampoco ayudaba, así como su corta estatura y físico rechoncho.[699] Por ello, el departamento sugirió unas "consignas para el montaje" en sus producciones. Éstas se guiaban por el acopio y reiteración de imágenes con numerosos cortes, viendo distintas acciones del Generalísimo y rápidos flashes "predominando aquella que esté mejor".[700]

Pese a estas limitaciones físicas,[701] no escapa a nadie que el factor masivo del cine, descifrado por Walter Benjamin en su famosa obra *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, era una oportunidad de oro para que NO-DO explotara propagandísticamente la figura del General. El filósofo alemán ya advertía diez años antes de la creación del noticiario español de la perceptible modificación que traía consigo la técnica reproductiva en la política. La relación de la masa con el arte y, por ende, con el dispositivo cinematográfico, cobraba ahora un nuevo rumbo ante el ostensible flaquear de las democracias burguesas. De ahí que el hombre político ante las cámaras ganara miles de espectadores y se convirtiera, tras pasar por el filtro de la cámara, en un actor.

> La radio y el cine no sólo transforman la función del intérprete profesional, sino igualmente la función de aquel que, como lo hace el hombre político, se interpreta a sí mismo ante estos medios. El sentido de esta transformación es el mismo en el intérprete del cine

---

[698] TRANCHE, Rafael R.: "La imagen de Franco *Caudillo* en la primera propaganda cinematográfica del régimen" en SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (coord.): *Op. Cit.*, oct 2002 - feb 2003, p. 82

[699] Hasta el que fuera su operador de cámara, Ramón Sainz de la Hoya, llegó a decir: "¿Fotogénico? No tenía ningún ángulo bueno. Todos eran malos. No se le podía retratar nunca desde arriba, parecía una aceituna". Declaraciones en GÓMEZ MARDONES, Inmaculada: "NO-DO: el mundo entero (menos España) al alcance de todos los españoles" en *Tiempo de Historia* nº 66, Madrid, mayo 1980, pág. 46 citado en TRANCHE, Rafael R.: "La imagen de Franco *Caudillo* en la primera propaganda cinematográfica del régimen" en SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (coord.): *Op. Cit.*, oct 2002 - feb 2003, p. 83

[700] *Llegada de la Patria. Consignas para el montaje,* documento, s/f, AGA, Mº de Cultura, caja 1, pág. 1 citado en TRANCHE, Rafael R.: "La imagen de Franco *Caudillo* en la primera propaganda cinematográfica del régimen" en SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (coord.): *Op. Cit.*, oct 2002 - feb 2003, p. 83

[701] En los números que *Archivos de Filmoteca* dedicó a la figura del Caudillo, Alberto Reig describe de la siguiente manera la adaptación que sobrevenida del vencedor de la guerra: "Resulta que el general superlativo, el elegido de Dios, era en realidad el típico militar pequeño burgués, un hombre acomplejado por su baja estatura y su débil voz, circunstancias estas difíciles de sobrellevar estando sumido en un ambiente forzosamente viril como la milicia. Tenía una gran y legítima ambición profesional y, políticamente, era muy conservador y de tendencias ideológicas autocráticas. No estaba intelectualmente dotado para que en normales circunstancias de competitividad política pudiera haber llegado donde posteriormente llegó *manu militari*. [...] Sin embargo, la derrota de las potencias fascistas sin las cuales no hubiera podido alcanzar a ser el que fue, le forzó a un rápido acomodamiento pragmático para poder sobrevivir políticamente bajo el manto protector nacional-católico de la Iglesia y el apoyo de las capas pequeño burguesas a las que él mismo pertenecía." En REIG TAPIA, Alberto: "La autoimagen de Franco: la estética de la raza y el imperio" en SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (coord.): *Op. Cit.*, oct 2002 - feb 2003, p.101

> que en el político, más allá de la diferencia de sus tareas especiales: persigue la exhibición de determinados desempeños que ahora son comprobables e incluso asumibles, bajo ciertas condiciones sociales, como aquellos que el deporte promovió antes bajo ciertas condiciones naturales. De ello resulta una nueva clase de selección, una selección ante el aparato, de la que salen triunfadores el campeón, la estrella y el dictador.[702]

Franco era el galán de NO-DO, una suerte de Alfredo Mayo de los noticiaros. Eso sí, sin la planta del actor que había encarnado a su alter ego en *Raza* y con un hieratismo y una voz atiplada poco apropiada para la era de las masas.[703] Más allá del cariz cinematográfico del Franco que buscaba conectar con millones de españoles, en el NO-DO de la primera andadura se pertrecha con una representación estética de la vida política plagada de uniformes y desfiles militares deudores del fascismo italiano y es que en cada uno de los noticiarios, las producciones españolas trataban de (re)construir a España en ese galimatías de valores cristianos, militares, sociales y nacionalistas.[704]

Pero volvamos sobre su protagonista. Francisco Franco se dejó ver hasta en 1.157 ocasiones de las alrededor de 4.800 noticias de NO-DO, lo que supone un 31,9% del total convirtiéndole en protagonista de un tercio del total de las noticias.[705] En el noticiero se sentaron las bases de "un feliz maridaje entre su obra y la del Régimen, para situar su destino en el trayecto que conduce al origen del sistema: Franco."[706] Lo anterior no exime, como apuntábamos más arriba, que en las imágenes exista un rasgo común en la planificación ligado a normalizaciones o fórmulas fijas sobre su figura, si bien lo que siempre le acompañó fue una letanía en *off* reseñando sus bondades que bien podría intercambiarse entre noticias, o entre años.

El estudio de la imagen de Franco en NO-DO choca con la poca homogeneidad de sus cometidos. Gran acumulador de cargos (Jefe de Gobierno, Jefe del Estado, Generalísimo de los Ejércitos, Jefe Nacional de FET y de las JONS) y versátil en su carácter humano (amante del mar, cazador, abuelo entrañable o impulsor del desarrollismo); todos estos atributos tropezaban con

---

[702] BENJAMIN, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México DF: Ítaca, 2003, p. 107

[703] "La prestancia física del protagonista Alfredo Mayo, el galán de moda que él mismo eligió, era alto, de buen porte, voz viril, rubio, de ojos azules, simpático y extravertido, es decir, auténtico contramodelo suyo, bajo, regordete, con voz atiplada, aguda, de ojos negros, tímido e inseguro" en REIG TAPIA, Alberto: "La autoimagen de Franco: la estética de la raza y el imperio" en SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (coord.): *Op. Cit.*, oct 2002 - feb 2003, p. 106

[704] Algo que D'Annunzio expresa de la siguiente manera: "A la violación de las masas, a las que el fascismo rebaja en el culto a un caudillo, corresponde la violación de un sistema de aparatos que él pone al servicio de la producción de valores de culto" en BENJAMIN, Walter: *Op. Cit.*, p. 96

[705] Datos fruto del vaciado realizado por Pablo Pedrero, graduado de la Facultat Lletres de la Universitat Rovira i Virgili recogidos en CRUSELLS, Magí: "Franco, ¿protagonista del No-Do?" en CAPARRÓS LERA, Josep Maria; CRUSELLS, Magí; SÁNCHEZ BARBA, Francesc (eds.): *Memoria histórica y cine documental,* Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 2014, p. 92

[706] TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Op. cit.*, 2005, p. 196

sus evidentes limitaciones físicas.[707] Por esta razón, la forma en la que se mostrará a lo largo de los años adopta una gran permeabilidad al contexto histórico, eligiendo un atavío u otro según el espacio social o ideológico en el que se encuentre.

> […] la disolución temprana de una ideología fascistoide, unida a las deficiencias doctrinales del Caudillo, convirtieron la imagen del dictador en un mosaico icónico que se quería tan variado y lábil como distinto fuera el marco institucional en el que pretendiera influir.[708]

La aserción de Sánchez-Biosca deja claras las distintas máscaras que veremos a lo largo de más de treinta años. Atuendos que pasaron a formar parte de la memoria visual colectiva de los españoles y con las que el líder dictatorial se mostraba en sus apariciones ya fuera encarnando al militar (tres fuerzas), al político (falangista) o al estadista (civil). Todas ellas fórmulas –a las que posteriormente se sumará la de hogareño– que conformaron la escenografía del poder de este icono de la vida española. Por otra parte, su poca capacidad actoral obligó a los responsables de NO-DO a arroparlo constantemente en baños de masas y simbología nacional–católica que apuntalaran su exiguo carisma. Las ceremonias fueron una de las especialidades del noticiario: inauguraciones, festividades, visitas de estado, conmemoraciones donde en muchas de ellas la presencia de Franco era connatural:

> […] las frecuentes y consustanciales apariciones de Franco en el Noticiario revelan mucho más que un simple mecanismo acumulativo con el que hacerle omnipresente. También fueron utilizadas para mostrar las distintas facetas de su imagen pública […]: estadista internacional, jefe espiritual y político, caudillo militar, venerable abuelo, deportista, espectador ilustre… Sus distintos papeles se suceden: guía, conductor, patriarca, sancionador.[709]

La asiduidad de las apariciones de Franco fue muy habitual durante los años de posguerra en paralelo a las campañas oficiales que le llevaban a recorrer toda la geografía española con el fin de reafirmar la base popular de su poder. Así las cosas, y como hacen hincapié Sánchez-Biosca y Tranche.

> Tal vez el modelo que con más insistencia NO-DO implantó a lo largo de los años fue la cotidianeidad del régimen, en la medida en que el Franquismo era un movimiento autoritario marcado por un afán de populismo, una retórica ampulosa y la omnipresencia del

[707] SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (coord.): *Materiales para una iconografía de Francisco Franco*, Archivos de la Filmoteca, núms. 42-43, vol. 1, Valencia: Ediciones de la Filmoteca, oct 2002 - feb 2003, p 16
[708] SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (coord.): *Op. Cit.*, oct 2002 - feb 2003, p 15
[709] TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Op.cit.*, 2005, p. 110

> Jefe del Estado en acontecimientos que confundían a menudo lo industrial con lo folclórico.[710]

Lo indubitable es el efecto positivo que estos viajes oficiales tuvieron en la popularidad de Franco y el resultado de aquiescencia popular que le granjearon. Conviene remarcar que, afortunadamente para él, el fin de la Segunda Guerra Mundial y el consecuente *diminuendo* del ruido de sables político exterior le facultaron para abandonar la estética militar y dar paso a una nueva iconografía. A partir de los cincuenta, desde NO-DO se empieza a impulsar la imagen de Franco vestido de civil, inmerso en su faceta familiar, disfrutando de la compañía de sus nietos o en momentos de ocio. Ciertamente, este viraje se producirá de manera lenta a lo largo del transcurso del decenio y ello no conllevará el abandono de las glosas a su pasado marcial, su liderazgo en Falange, certero Jefe de Estado o piadoso católico. Si bien entrañó un retrato cinematográfico múltiple y cambiante.

> […] la imagen humana de Franco tuvo diversas vertientes que no conviene unificar apresuradamente, aunque a menudo estas aparecieran caprichosamente entrelazadas: abuelito hogareño, Jefe del Estado en vacaciones, deportista entregado con su camarilla a las prácticas cinegéticas y a las monterías, solitario pescador en parajes fluviales de belleza incomparable…, todo ello entreverado con alusiones a sus responsabilidades públicas. Además, la proporción entre estas distintas mudas humanas no es homogénea en el tiempo, sino que varía lenta pero decididamente a medida que avanzan los años sesenta y, sobre todo, a medida que se aproxima el declive físico del protagonista.[711]

Los cambios políticos acaecidos en una España que empezaba a deshacerse del racionamiento (1952), por fin conseguía su entrada en la ONU (1955) o recibía la visita del presidente Eisenhower (1959) permitieron un cierto relajo en la representación visual de Franco. El carácter apacible de abuelo era más adecuado ahora que la del bravo militar de los cuarenta, y congeniaba con una idea de país en crecimiento que gustaba de ver las actividades recreativas de su líder más allá del aspecto estatal.

El cambio de rumbo que experimenta el retrato de Franco en los cincuenta solo hará que reafirmarse en pleno desarrollismo. El milagro económico le permite ahora exhibirse como un "icono del bienestar" y compaginar su asistencia a los fastos del Movimiento con eventos ligados al

---

[710] TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: "Los años 50 en NO-DO, de la autarquía al desarrollismo" en YRAOLA, Aitor (comp.): *Historia contemporánea de España y Cine*, Madrid: Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, 1997, p. 121

[711] SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: "¡Qué descansada vida! La imagen de Franco, entre el ocio y la intimidad" en SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (coord.): *Op. Cit.*, oct 2002 - feb 2003, p. 144

progreso del Estado: inauguraciones de fábricas, pantanos, hospitales y bloques de viviendas a los que acude vestido de paisano como sus compatriotas.[712]

A lo largo de los sesenta, el NO-DO siguió la pauta marcada consistente en ofrecer una imagen cercana del dictador entregada a la intimidad hogareña o disfrutando de sus aficiones culturales y deportivas. Empero, esta etapa del desarrollismo coincide con un deterioro físico cada vez más visible hacia finales de la década que los reportajes del noticiario poco podrán camuflar. Para ocultarlo, los responsables del noticiario tomaron dos vías: "la omisión de planos cortos y la sustitución de estos por oportunas detenciones en los bellos parajes naturales por los que el homenajeado transita" y el reportaje retrospectivo.[713]

Hacia sus últimos años de vida sorprende su aparición en *Franco en el pazo de Meirás* (*Imágenes* nº 1131) puesto que el dictador no solía prodigarse mucho en la Revista *Imágenes.* Lo más significativo de este documental de 1966 son las imágenes filmadas, debido a su reutilización en futuras noticias de la década de los setenta donde su decadencia será tan palmaria como difícil de ocultar.[714] Así ocurrió en las noticias 1634A y 1650A fechadas en agosto de 1974 e incluso en aquél dedicado a su muerte, cuando salieron en tropel imágenes de toda una vida que NO-DO había captado desde 1943.

6.2. La presencia de Franco en los primeros actos de viviendas (1943-1946)

Más allá de la mención a la labor reconstructiva del primer NO-DO donde veíamos a los obreros en pleno trabajo, tan solo dos meses después se proyectaba la primera inauguración de hogares presidida por Franco. Desde el entorno comunicativo del Jefe del Estado, su gabinete hizo la petición a la Delegación de Propaganda para promocionar la imagen de Franco en una entrega de viviendas dejando constancia de la importancia del hogar en estos primeros compases:

> Pongo en tu conocimiento que el próximo día 27 a las once y media de la mañana tendrá lugar el acto inaugural de entrega de viviendas protegidas en la Colonia Moscardó, situada en esta Capital, entre el puente de la Princesa y el Puente de Toledo; a este acto asistirá S.E. el jefe del Estado. Por tanto, servirás tomar con la cámara cinematográfica para ese noticiario el acto mencionado.[715]

[712] Ibíd., pp. 147-148
[713] Ibíd., p. 156
[714] "Da la sensación de que los artífices del reportaje se hubieron de estrellar aquí contra el material de base, tanto como se habían estrellado antes con la inverosimilitud de una imagen heroica o política del dictador" en Ibíd, p. 155
[715] AGA, Cultura: Archivador 649 citado en HERNÁNDEZ ROBLEDO, Miguel Ángel: *Op. Cit.*, p. 141

El 8 de marzo de 1943 [10][716] se proyectaba la noticia de la inauguración de las viviendas de la Colonia bautizada con el nombre de General Moscardó.[717] Al acto asistió el Caudillo acompañado de los ministros de la Gobernación, Obras Públicas y Educación Nacional, así como del mismo General Moscardó (1878-1956). El célebre defensor del Alcázar de Toledo ante las fuerzas republicanas al que fusilaron uno de sus hijos por no ceder ante el asedio de sesenta días, formaba parte del imaginario heroico del régimen inmortalizado en *Sin novedad en el Alcázar* (L'assedio dell'Alcazar, Augusto Genina, 1940). Su presencia y el nombre del grupo de casas daban el empaque que merecía la primera inauguración de casas que verían los españoles que fueron al cine en 1943.

Ataviado con el uniforme de Falange y luciendo la Cruz Laureada en su uniforme,[718] Franco hace su incursión en el madrileño barrio de Usera junto con una pléyade de autoridades recogido en un leve picado por las cámaras. La noticia (de 55 segundos) se desarrolla en 23 planos de corta duración y todo tipo de ángulos donde prevalece el carácter institucional y el semblante jubiloso de Franco. El estreno de los 547 hogares era el marco idóneo para construir un relato propagandístico del Franco garante de hogares para las clases populares y así lo realza la voz en *off*:

> Cumpliendo la consigna del jefe del Estado Español Generalísimo Franco y las normas de su ley creadora del Instituto de la Vivienda para dotar de alberge sano y limpio a todos los españoles. Se ha inaugurado en el barrio de Usera de Madrid la colonia de casas baratas que lleva el nombre del glorioso General Moscardó. Consta la nueva colonia municipal de 547 viviendas y tiene dos plazas, doce calles y los más completos servicios de higiene y salubridad. El Caudillo de España, que en las horas de la guerra supo llevar nuestras tropas a la victoria. Es también el alma de esta labor reconstructora con la que España cicatriza sus heridas salvando todas las dificultades que oponen las actuales circunstancias del mundo.[719]

Recibido brazo en alto por las muchachas de Acción Católica, Franco ocupa el sillón presidencial mientras el obispo de Madrid-Alcalá procede a la bendición del grupo para, acto seguido, entrar a los nuevos edificios y contemplar las casas en su interior. Un análisis de los planos revela la preponderancia del dictador, tanto en plano general como en aquellos más cortos, por encima

[716] Noticia disponible en el siguiente enlace: http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-10/1467021/
[717] La inauguración tuvo lugar la mañana del sábado 27 de febrero de 1943 a las once y media de la mañana.
[718] La *Real y Militar Orden de San Fernando*, también llamada *Laureada de San Fernando* fue creada en 1811 en las Cortes de Cádiz y representa la máxima distinción española de carácter militar.
[719] Los comentarios de NO-DO fueron obra del poeta Alfredo Marqueríe (1907-1974) hasta 1962 cuando dejó el cargo. La presencia de una sola pluma hacía que éstos tuvieron una coherencia estilística cohesionada. Tal y como lo cuenta Alberto Reig en TORRES, Augusto M.: "Entrevista con Alberto Reig, director de NO-DO entre 1953 y 1962", *Archivos de la Filmoteca*, núm. 15, octubre de 1993, p. 58

de los propios hogares. Así pues, de los veintitrés planos, doce contienen a Franco en el encuadre mientras que siete son para la colonia de viviendas –solo dos de ellos en el interior– y cuatro para el resto del acto.



Serie de planos del acto de inauguración de la Colonia Gral. Moscardó, 8 de marzo de 1943 [10]



Seis de los doce planos de Franco en la inauguración de las viviendas, 8 de marzo de 1943 [10]

El peso protagónico de la noticia reside en el arquitecto de la Nueva España, y en el mismo acto Blas Pérez, ministro de la Gobernación, decía ante los asistentes: "Cumpliremos totalmente la consigna del Caudillo de que no haya un español sin hogar".[720] De igual forma, la pieza informativa viene anticipada de un cartel donde se lee: La obra de Franco. Una mirada más amplia de todo aquel número 10 como la que hallamos en *El tiempo y la memoria* subraya la colocación, a priori anticlimática, de la noticia de las viviendas señala en realidad "desde el punto de vista semántico, la fortuna española de vivir al margen de los campos de batalla".[721] La cartela de "La obra de Franco" aparece estratégicamente situada tras dos noticias bélicas: "La guerra en el mar" y "La lucha con el comunismo". Tales reportajes ofrecían las espectacularidades del frente de batalla

[720] "Franco inaugura el grupo de viviendas Moscardó", *Diario Español de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.*, núm. 1278, 28 de febrero de 1943, p. 1
[721] TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Op.cit.*, 2002, p. 406

y permitían acabar el noticiario en alto. Sin embargo, NO-DO optó casi siempre por terminar con el remanso de paz en el que Franco había convertido supuestamente al país.

> Esta suerte de "variedades" puede resultar algo monótona en relación con las brillantes filmaciones bélicas, pero es de agradecer por quienes guardan todavía frescas en la memoria las huellas de la contienda civil española.[722]

La misma hojita volandera repartida en cines donde aparecía el programa del noticiario decía al respecto del acto de Usera: *El jefe del Estado inaugura la Colonia de casas baratas "General Moscardó": Quinientas cuarenta y siete viviendas, limpias, sanas y alegres, para la población laboriosa*. Es revelador advertir como el primer franquismo todavía es deudor de los adjetivos utilizados en épocas de Primo de Rivera y la no tan lejana República para referirse a los hogares des del prisma de su higiene. Algo totalmente entroncado en la concepción del hogar obrero que se tenía en la época y compartido por la misma propaganda falangista durante la guerra.

En 1938, se lanzaron mediante cohetes y sobre frentes republicanos folletos y hojas volanderas desde cohetes con la siguiente inscripción: "No se trata de edificar casas ramplonas como en las que hasta ahora han vivido los obreros, sino de levantar hogares alegres, modernos e higiénicos".[723]

Tuvieron que pasar más de dos años para que las cámaras de NO-DO filmaran otra noticia de viviendas contando de nuevo con la presencia del Generalísimo y como la anterior, tenía lugar en la capital. Aunque conservada sin audio, la noticia del 30 de julio de 1945 [135B][724] documenta la inauguración de los bloques más certeros del periodo: la Colonia Virgen del Pilar, obra de Germán Álvarez de Sotomayor, Luis Gámir, Eduardo Olasagasti y Francisco de Asís Cabrero. Los bloques se construyeron en cuatro fases terminando en 1954 y son considerados

> [...] un primitivo campo de experimentación en la Posguerra para la resolución del problema de la vivienda social, dándose cita en él por un lado las tesis próximas a los técnicos con responsabilidades políticas, especialmente José Fonseca, que hicieron suyas las teorías funcionalistas holandesas y alemanas de las dos décadas anteriores, aún limitados por las carencias, las decisiones de la alta jerarquía estatal o las corrientes estilísticas imperantes, megalómanas o academicistas, pero aquí más desornamentadas, y por otro las

[722] Ibíd.
[723] LÓPEZ GALLEGOS, M.S: "Aproximación al estudio de las publicaciones sindicales españolas desarrolladas durante el franquismo (1936-1975)", *Historia y Comunicación Social*, núm. 8, 2003, pp. 159-185. [en núm. 7 remite a Archivo de la Fundación Pablo Iglesias, AASM-LXIX-11: Propaganda lanzada en cohetes, 1938.] citado en SAMBRICIO, Carlos.: "Política de vivienda en el primer franquismo: 1936-1949", *TEMPORÁNEA. Revista de Historia de la Arquitectura*, núm.1, 2020, p. 67
[724] Noticia disponible en el siguiente enlace: http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-135/1465274/

innovadoras y originales propuestas racionalistas de uno de los mejores arquitectos de aquel período, Francisco de Asís Cabrero.[725]

Del último arquitecto, se afirma que hizo "una de las mejores realizaciones del momento"[726] por la "decisiva ruptura con la arquitectura de la España de la posguerra y en su opción por la modernidad y el racionalismo".[727] Además, a diferencia de las anteriores barriadas suburbanas, ésta planteaba un sector urbano más allá del ensanche de Salamanca con un buen futuro para su revalorización.

La inauguración del grupo se produjo en plena celebración del 18 de julio de 1945, conmemoración del alzamiento y el acto formaba parte de la Fiesta de la Exaltación del trabajo.[728] Eran las once de aquella calurosa mañana cuando Franco apareció en un barrio repleto de autoridades y acicalado para la ocasión acompañado del ministro secretario del movimiento Arrese, del capitán general de la Región, teniente General Muñoz Grandes y del jefe de su Casa Militar, el General Moscardó. Dos años habían pasado de la apertura de las casas de Usera bautizadas con el nombre del último y, como en aquella ocasión, la indumentaria del Caudillo fue la castrense del uniforme de Capitán General con la insignia de la Laureada de San Fernando.[729] Cuentan las crónicas de la época cómo pasó revista a las fuerzas que le rindieron honores y fue vitoreado "delirantemente por el vecindario".[730] Acto seguido, subió a la tribuna para presenciar la bendición de las casas por parte del Obispo de Madrid-Alcalá y luego visitar algunos de los hogares en compañía del director del INV, Federico Mayo. Por último, hizo entrega de las viviendas y las llaves a los beneficiarios estrechando la mano de cada uno de ellos.

---

[725] LASSO DE LA VEGA, Miguel: "Algunas notas sobre la participación de la Obra Sindical del Hogar de Madrid en la política de vivienda durante el período 1939-1959" en VV.AA.: *Los años 50: la arquitectura española y su compromiso con la historia*, Pamplona: T6 Ediciones, 2000, p. 161

[726] "Las cotas de calidad técnica y arquitectónica, mezclando artesanía, tradición y diseño (los materiales y estructuras aparecen ante el espectador sin recurrir al revoco) no impiden ver que la solución de Cabrero se acerca más a los ideales del Régimen que a una solución realista (por el guiño a la tradición artesana en un momento álgido del período autárquico, alejándose de las soluciones estandarizadas basadas en la industria). Se convierte en un diseño aislado que no repetirá más la OSH" en LÓPEZ, Jesús. "Vivienda social y Falange: ideario y construcciones en la década de los 40", *Art. Cit.* 1 de agosto de 2003

[727] LASSO DE LA VEGA ZAMORA, Miguel: "El Grupo de Viviendas Protegidas Virgen del Pilar", en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, 2003, p. 295

[728] En el noticiario adjunto, el 135A, se hacía hincapié en la recesión del paro obrero, la creación de una prestación por desempleo y la restauración de las instituciones tradicionales de España cristalizadas en el Fuero de los Españoles, declaración de derechos fundamentales capaces de "servir de maquillaje democratizador al régimen" en TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Op.cit.*, 2002, p. 336

[729] "Entre las entusiásticas aclamaciones de la multitud el Caudillo hizo entrega a los beneficiarios de las llaves de quinientas casas en el grupo de viviendas protegidas *Virgen del Pilar*, *ABC*, 19 de julio de 1945, p. 1

[730] "El Caudillo inauguró en Madrid, un grupo de 500 viviendas protegidas y las entregó a los productores beneficiarios", *La Vanguardia Española,* 19 de julio de 1945, p. 1

En las pantallas, la noticia es la más larga en duración de todas las editadas por NO-DO; un minuto y trece segundos. En diecinueve planos,[731] el montaje altera el curso natural narrado por los periódicos e incluye, como veremos en una noticia de Málaga, una apertura con tres planos de viviendas humildes siendo derribadas.



Fotogramas de apertura de la noticia de la Colonia Virgen del Pilar (Madrid), 30 de julio de 1945 [135B]



Llegada de Franco y entrega, 30 de julio de 1945 [135B]

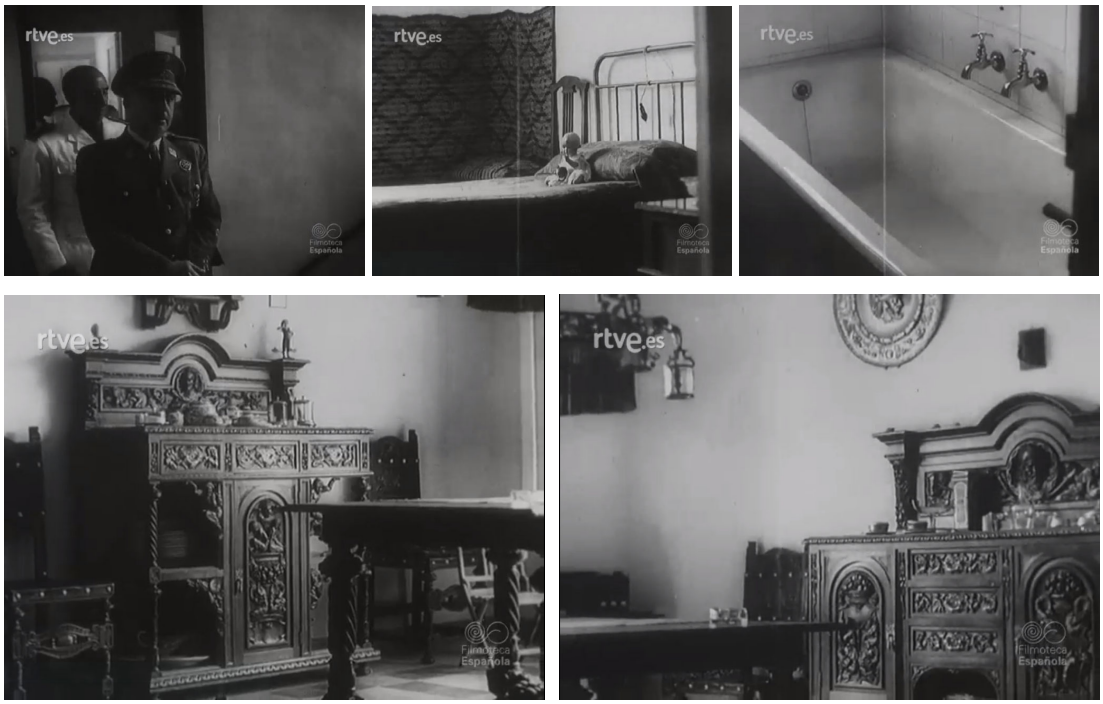
Esta serie de tres contrasta con el corte a la aparición triunfal de Franco al recinto recibido con un mar de brazos en alto. De nuevo, la llegada de los nuevos bloques ahoga un pasado turbio que ahora recibe su solución en cada llave que Franco entrega. Hasta cuatro son los planos, desde distintos ángulos, donde vemos la entrega de llaves. La experiencia que los operadores y montadores de NO-DO habían adquirido a lo largo de esos dos años y medio de rodajes se hace patente en esta pieza informativa acumulándose las experiencias previas de Usera, Valencia, Aravaca, Santander y Málaga con un nuevo añadido para la ocasión: el interior de las viviendas.

El detalle en que la cámara reposa sobre la cama, la bañera y los recios muebles de la casa llama poderosamente la atención como se sorprende el mismo dictador al mirar directamente a cámara al entrar en la habitación.[732] La estampa confiere una serie de elementos de confort del

[731] El desgranado de los diecinueve planos montados da el siguiente resultado: tres planos de la demolición de viviendas humildes; dos planos para la llegada de Franco; cuatro planos en la entrega de llaves; un plano de los asistentes; cuatro planos de la entrada a los bloques; cuatro planos del interior de una vivienda y un plano general final del grupo Virgen del Pilar.

[732] La aparición de enseres personales en la visita de Franco bien hace intuir que la ceremonia de entrega se realizara a posteriori, cuando sus moradores ya habitaban esos hogares. Algo nada novedoso si observamos una noticia anterior en Mejorada del Campo en la entrega del grupo Ramiro de Ledesma donde "Observamos que no es una entrega de llaves, o entrega de escrituras; las casas ya están habitadas, la inauguración se ha celebrado con posterioridad, pues se aprecian rasgos que nos hablan de ello como diferentes enseres expuestos en el exterior en RUBIO POZUELO,

hogar, e incluso un mobiliario alejado de las posibilidades de las familias humildes de la época. El intento, algo burdo, de mostrar vida infantil en el interior de la casa con la muñeca sobre la cama redondea la promesa de un hogar sólido y perenne.



Entrada de Franco a una de las viviendas e imágenes de su interior, 30 de julio de 1945 [135B]

Los 500 pisos de *Nuestra Señora del Pilar* se ordenaban por un sistema de patios-jardín constando de cuatro dormitorios, comedor, cocina, cuarto de baño[733] y ducha. Sus cuotas de amortización mensual oscilaban entre 75 y 140 pesetas, según la categoría de la vivienda. Destinadas en su mayoría a empleados de la *Compañía Telefónica Nacional de España*, al cabo de unos años las 1.220 viviendas de Virgen del Pilar constituían casi el 50% de toda la obra llevada a cabo por la OSH en Madrid entre 1939 y 1954.[734]

Hemos ido apreciando lo multitudinario de las apariciones de Franco y, en ocasiones, librar hogares era un punto más en la agenda del dictador en una jornada festiva como ocurriría el 18 de julio de 1946. En esa fecha, Franco vuelve a las pantallas del NO-DO para presidir la siguiente noticia: "S.E. el jefe del Estado preside la entrega del nuevo pueblo de Brunete reconstruido por Regiones Devastadas, Solemne conmemoración del X Aniversario del Alzamiento"

Noemí: "Arquitectura y poder: el discurso visual del NO-DO y la arquitectura del franquismo (1943-1975)", *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte,* núm. 5, 2016, p. 144

[733] Los baños contaban con calefacción y gas.

[734] LASSO DE LA VEGA ZAMORA, Miguel: *Op. Cit.*, 2003, p. 294

[186A].[735] Hemos ido observando cómo tan destacada fecha no deja de ser lo que Tranche y Sánchez-Biosca determinan como "un lugar de la memoria":

> La Guerra Civil es, directa o indirectamente, omnipresente en NO-DO, al igual que lo será en la vida española de posguerra. Fue tratado ya a propósito de las fechas ceremoniales y podría reconocerse, de modo subliminal, con motivo de cualquier viaje de Franco por la geografía nacional, en la más insignificante entrega de condecoraciones, en la más convencional de las inauguraciones o en el más popular de los festejos.[736]

Ya en sus orígenes, el franquismo desarrolló un gusto por las demostraciones de músculo político, religioso y militar en grandes ceremoniales que agolpaban a multitudes. Las cuatro fechas de la taumaturgia franquista pasaron a ser: 1 de abril o *Día de la Victoria*, 18 de julio o *Día del Glorioso Alzamiento*, 1 de octubre o *Día del Caudillo* y el 20 de noviembre o *Día de Luto Nacional por la muerte de José Antonio*.[737] Para cotejar la importancia de este tipo de actos, Rafael R. Tranche aquilata el valor del Desfile de la Victoria como algo donde "puede afirmarse que el Noticiario siempre fue más allá del ámbito informativo."[738] El potencial simbólico y fundacional que la fecha otorgaba al Movimiento fue en aquellos primeros años un marco idóneo para ensalzar las tareas reconstructivas y, aunque poco a poco la puesta en valor de la cruzada del 36 iría perdiendo fuelle, en el décimo aniversario de la efeméride aún guardaba relumbrón para celebrarlo en un espacio de pasado bélico como Brunete.[739]

El empeño que cristalizaba ese 18 de julio de 1946 empezó nada más terminar la guerra, cuando en las páginas de una temprana edición de *Reconstrucción* se mostraron las primeras imágenes de viviendas edificadas por la DGRD en el asolado Brunete.[740] La primera piedra de las casas para jornaleros y labradores fue colocada el 18 de mayo de 1940 y significaba un jalón en la tarea reconstructiva del nuevo estado. Cabe recalcar que Brunete y Belchite contaron con un presu-

---

[735] https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-186/1487535/

[736] TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Op.cit.*, 2002, p. 453

[737] Conviene resaltar la existencia del librito de MORET-MESSERLI, Francisco: *Conmemoraciones y fechas de la España nacionaldindicalista*, Madrid: Vicesecretaría de Educación Popular, 1942; en él, se determinan las ocho fechadas marcadas en rojo en el calendario falangista: 1 de abril (Fiesta de Victoria), 19 de abril (Día de la Unificación), 2 de mayo (Día de la Independencia), 18 de julio (Día del Glorioso Alzamiento y Fiesta de la Exaltación del Trabajo), 1 de octubre (Día del Caudillo), 12 de octubre (Fiesta de la Hispanidad), 29 de octubre (Fiesta Fundacional de la Falange y De los Caídos) y el 20 de noviembre (Día de Luto Nacional por la muerte de José Antonio).

[738] TRANCHE, Rafael R.: "La imagen de Franco *Caudillo* en la primera propaganda cinematográfica del régimen" en SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (coord.): *Op. Cit.*, oct 2002 - feb 2003, p. 94

[739] "[…] pueblo cargado de historia por haber sido escenario de la cruenta batalla surgida de una de las más impetuosas ofensivas republicanas. Su construcción, emprendida por Regiones Devastadas y llevada a buen puerto, aboca en la entrega oficial del pueblo a sus habitantes bajo la presidencia de Franco." En Íbid., p. 337

[740] *Reconstrucción*, núm. 5, octubre de 1940, p. 17

puesto similar al que recibió todo el País Vasco para su reconstrucción.[741] De manera que Brunete, así como otros pueblos afines, dio el pistoletazo de salida a la construcción de viviendas rurales emprendidas por el régimen que afianzaba la idea de hogar católico a recuperar. La Nueva España veía en la casa el epítome de los valores cristianos y decorosos que habían saltado por la ventana en épocas de rojo marxismo. Así en el artículo "Brunete: Reconstrucción del hogar",[742] se atiende a esa doble vía de reconstrucción arquitectónica, pero también al moldeado de unos valores cristianos que la vivienda deberá contener y promocionar.

Volviendo a la noticia que se proyectaría el 29 de julio de 1946, la voz *over* destaca las "250 viviendas individuales de nueva planta y tipos variados de unos y dos pisos con las necesarias instalaciones adicionales", a lo que cabe sumar la puesta a punto de la Plaza Mayor de tipo tradicional, hecha con "materiales nobles como la piedra de granito y el hierro" y la ampliación de la iglesia parroquial.



Vista aérea de las viviendas y llegada de Franco a Brunete [186A], 29 de julio de 1946

El interés por las viviendas queda licuado dentro de los dos minutos de noticia que aglutina un sinfín de actividades conmemorativas ocurridas durante esa jornada. Una pieza que significa un antes y un después en las celebraciones del 18 de julio representadas en NO-DO. Un cambio que se explica al dejar de poner el foco en la guerra para empezar a aquilatar los logros alcanzados tras diez años de gobierno; sírvanos este fragmento de *El tiempo y la memoria* para comprender la importancia de esta noticia y su enfoque para las futuras celebraciones del día del Alzamiento.

> La autosatisfacción con que se enumeran a renglón seguido las nuevas instalaciones de las que está dotado el pueblo demuestran que el interés se ha desplazado a los esfuerzos y, sobre todo, los logros de la posguerra. […] En suma, cualquiera que sea la bravura con la que se agiten en la memoria las hazañas bélicas, nada como la paz permite el orgullo; la

[741] MUÑOZ FERNÁNDEZ, Fco. Javier: "Reconstrucción y vivienda. La arquitectura de los años de postguerra en el País Vasco 1937-1950", San Sebastián: Ondare, núm. 25, 2006, p. 37
[742] "Brunete: Reconstrucción del hogar", *Reconstrucción*, núm. 13, junio de 1941, pp. 12-21

> paz y el progreso de una reconstrucción que lleva impreso a fuego el nombre de Franco. Decididamente, el protagonismo ha sido transferido, a juzgar por lo que nos relata el noticiario, del partido al ejército, del programa a las labores de rehabilitación, de la guerra a la paz.[743]

6.2.1. El hábitat de los derrotados: Grupo *26 de enero* en la Barceloneta (1946)

El franquismo se apropió del calendario para crear una lista de efemérides capaces de recordar en todo momento no sólo quién había ganado la guerra, sino también cuando. En numerosos casos, la fecha elegida para su festejo no era otra que la de la ocupación de una ciudad o, en terminología del régimen, liberación de la misma.[744] Tranche y Sánchez-Biosca señalan cómo estas conmemoraciones en pueblos y urbes forman parte de "un sistema híbrido espaciotemporal, en el que cobran igual relevancia el lugar y la fecha del calendario. Son, por así decir, réplicas a escala local y reducida del colosal desfile de la victoria celebrado en Madrid el 19 de mayo de 1939".[745]

La fecha iba asociada a la caída de la población donde se realizaba la rememoración de la gesta y solía acompañarla una inauguración en clave reconstructiva. En algunas ocasiones, el nombre otorgado a los bloques de viviendas construidos durante el periodo era el de una de estas fechas y eso le ocurrió al conjunto para productores del Mercado Central del Borne en Barcelona, bautizado como "26 de enero".[746]

El edificio es una muestra de las obras que muchas cajas privadas lideraron con la ayuda de la OSH para dotar de pisos a sus empleados. En la calle Meer, en pleno barrio de la Barceloneta,[747] se agolparon los beneficiarios y las jerarquías encabezadas por Carlos Pinilla, subsecretario del ministerio de trabajo entre 1945 y 1951, y el gobernador Civil Bartolomé Barba para proceder con la ceremonia de entrega. *La Vanguardia* subrayó el regocijo que experimentaba la mano derecha del ministro Girón, el subsecretario Pinilla, cuando "Glosó la labor social del Régimen de Franco, que es profundamente efectiva y que llega a los obreros como hombres y como españoles

---

[743] TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: "Legitimación y ruptura: el 18 de julio", *Op.cit.*, 2002, p. 337

[744] Durante la Guerra Civil un gran número de poblaciones con asedios, batallas o sitios fueron posteriormente erigidos en míticos para el bando nacional: "Toda la toponimia española se hizo historia de recuerdos mágicos: Teruel, Guadarrama, Alto de los Leones, Cerro de Garabitas, Sigüenza, Santa María de la Cabeza, Aragón, Simancas, Badajoz, Guadalajara… en Belchite, de estremecedores recuerdos, se llegó a luchar con un viejo cañón del siglo XIX procedente de un museo" dirá un pasaje de la narración de *Caudillo* (Basilio Martín Patino, 1975)

[745] TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: "NO-DO y los lugares de la memoria", *Op.cit.*, 2002, p. 458; Con todo, este tipo de actos fueron decreciendo a partir de 1946.

[746] Barcelona había acogido un acto fastuoso de desfiles militares el 26 de enero de 1944, al quinto año de la liberación, registrado por NO-DO en el número 58A.

[747] Actualmente los edificios ocupan la totalidad de las aceras de la calle Almirall Churruca entre la de Pepe Rubianes y Sant Carles.

para quienes el Estado desea una vida mejor, que es lo que persigue la Revolución española, completamente constructiva".[748]

La noticia adjunta al acto que NO-DO [206A][749] realizó es algo más escueta, medio minuto con siete planos donde el interés recae en la figura del subsecretario, máximo representante gubernamental asistente al acto. Persona a quien recae la noble tarea de entregar los títulos a los obreros y enaltecer la labor constructiva de Franco.



El subsecretario Pinilla en la entrega del Bloque 26 de enero [206A], 16 de diciembre de 1946

6.2.2. Más allá de Madrid: entrega de viviendas en los viajes de Franco (1947-1949)

Hacia finales de los cuarenta, algunos elementos empezaron a perder protagonismo en el universo audiovisual franquista y las inauguraciones de viviendas fueron una de las perjudicadas. Por el contrario, en dos de las cuatro noticias sobre entregas que quedaban por proyectar (una de 1947 y otras tres en 1949), la asistencia de Franco dio relumbrón a los citados actos. Cuando hacía ya dos años de su última aparición ante las cámaras en la Colonia Virgen del Pilar de Madrid.

La querencia del Franquismo por realizar viajes triunfales por toda la geografía, organizando ceremoniales conmemorativos vistosos y congregando a fervorosas masas era vertebral para apuntalar la retórica del plebiscito, una palabra "perversa" como la tildan Tranche y Sánchez-Biosca,[750] usada ladinamente por el aparato oficial en aquellos años. Los viajes se hilvanan con una necesidad propagandística plagada de arengas y lisonjas por parte de las autoridades civiles, militares, eclesiásticas y periodísticas. "Adhesión inquebrantable", "gratitud y entusiasmo populares" o

[748] "Inauguración del primer bloque de viviendas del grupo *26 de enero* para productores del Borne", *La Vanguardia Española*, 12 de noviembre de 1946, p. 7
[749] Lanzada a los cines el 16 de diciembre de 1946. https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-206/1487633/
[750] TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: "El día de la victoria y sus representaciones", *Op.cit.*, 2002, p. 311

"la ingente labor social del Régimen" son solo algunas de las letanías que acompañaban esa "simbiosis indivisible"[751] que eran Franco y las inauguraciones.

El fragor festivo, describe Rodríguez Mateos,[752] era gestado por la delegación provincial del Movimiento congregando a los habitantes en los lugares por donde pasaría la comitiva y preparaba la escenografía y episodios de la jornada para que luego los responsables del noticiario condensaran la jornada en un relato vibrante. Entonces tenía lugar la que califica como "escena de balcón", aquella tan bien parodiada en *¡Bienvenido Mr. Marshall!* que

> "[…] estereotipa la voluntad populista de Franco durante estos años. Apostada cerca del general en el balcón de turno, una cámara filma su arenga con planos medios y medios cortos que, después, se alternan en el montaje con planos generales y panorámicas de la masa.[753]

Y para baño de masas, el que recibió Franco en Mallorca.[754]

> […] porque la merecía por derecho propio, ha saciado su legítima ambición logrando vivir una jornada de emoción con un fervor y un entusiasmo patriótico tan grande. Que han sido muestra exacta de que los mallorquines necesitaban exteriorizar su más vibrante adhesión al primer soldado español, forjador de la victoria.[755]

La visita a Baleares se produjo en mayo de 1947 y NO-DO la recoge en su número 229B.[756] Un extenso reportaje llamado "Franco y España" reserva buena parte de su metraje –tres minutos y medio de los casi once totales– a la visita de la isla por parte del dictador y el minuto restante para su recibimiento en Barcelona. En ella, nos interesa el episodio de la entrega de treinta y una casas para obreros en Inca donde sobresale el jolgorio y alegría generalizadas entre los presentes. Así lo recogían los periódicos de la época:

> Minutos antes de las seis, llegó a Inca la comitiva, procediendo el Caudillo a la entrega de las viviendas y departiendo cariñosamente con cada uno de los beneficiarios, a los que estrechaba efusivamente la mano. La ciudad le hizo objeto de un recibimiento emocionan-

---

[751] RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Saturnino: *No-Do. Catecismo social de una época*, Madrid: Editorial Complutense, 1999, p. 223

[752] RODRÍGUEZ MATEOS, Araceli: "Franco visto por NO-DO: la forja de un caudillo carismático", en CAMARERO, Gloria (ed.): *I Congreso Internacional de Historia y Cine (1, 2007, Getafe)*, Getafe: Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología, 2008, pp. 500-515

[753] Ibíd., p. 506

[754] Entre las distintas tareas de la agenda de aquella visita destacan la visita a la base de hidroaviones de Pollensa y la inauguración del monumento de *Sa Feixina* del arquitecto Francesc Roca en honor a los muertos del crucero *Baleares* durante la Guerra Civil.

[755] "El Caudillo, en Palma de Mallorca", *La Vanguardia Española*, 16 de mayo de 1947, p. 1

[756] https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-229/1467348/

te. El frenesí popular puso lágrimas en todos los ojos y los grupos de obreros le vitoreaban con entusiasmo hondamente sentido.[757]



Franco en su multitudinaria visita a Mallorca [229B], 26 de mayo de 1947



Entrega de viviendas en Inca [229B], 26 de mayo de 1947

Vemos un jubiloso Franco librando los documentos acreditativos de vivienda a una joven que se retira con sonrisa nerviosa con el preciado papel en sus manos y a otro joven al que estrecha la mano con firmeza. Al finalizar, "un grupo de jóvenes ataviadas a la antigua usanza mallorquina, ofrendó al Caudillo productos de la industria y del campo" en palabras de la crónica de *ABC*.[758] Las chicas eran utilizadas para reafirmar la admiración hacia Franco y los operadores las filmaban "para captar la emoción de mujeres jóvenes, visiblemente atractivas [...] y cabe suponer

[757] "El Caudillo, en Palma de Mallorca", *La Vanguardia Española*, 16 de mayo de 1947, p. 1
[758] "Palma de Mallorca ha recibido con entusiasmo fervoroso al Generalísimo Franco", *ABC*, 16 de mayo de 1947, p. 8

que enfatizan su efusividad ante la cámara."[759] Considerando que así fuere, Araceli Rodríguez Mateos se cuestiona acerca de tales actos de entronización:

> "¿Crea el noticiario una realidad falsa? Probablemente no, sólo acentúa el clamor de los convencidos, a veces aprovechando reacciones apasionadas, [...] Tengamos en cuenta que en los años cuarenta la calle es de los vencedores, que muestran abiertamente su alegría y corren para recibir al Caudillo. Los derrotados que no han huido ni están en la cárcel se protegen evitando gestos hostiles. Otra cosa es que algunas concentraciones no sean tan espontáneas como presume el locutor –lo que acabaría siendo un chascarrillo parodiado-, sino organizadas con antelación como corresponde a cualquier visita oficial. Y si algunos no actuaran en conciencia, a efectos propagandísticos lo importante es que en la pantalla no se nota."[760]

En el episodio balear es el primero donde podemos ver a Franco hacer entrega de casas lejos de Madrid y alrededores[761]; aunque breve, concentra todo su interés en la conexión entre Franco y quienes le jalean en un buen ejercicio cobista como tantos acaecidos a la largo y ancho de la geografía y que las cámaras de NO-DO se encargaban de reproducir a su particular manera:

> Las insistentes perspectivas grandiosas de las obras públicas o las reiteradas panorámicas sobre multitudes enfervorizadas que aclamaban a Franco no eran más que variantes de un mismo recurso dirigido a producir un hondo impacto en el espectador y persuadirle del omnímodo poder del régimen. En cuanto al texto que las acompañaba, si se trataba de obras sociales -hospitales, escuelas, viviendas u hogares para huérfanos- el texto contagiaba al Gobierno que las promovía de un tono caritativo y benefactor de claros tintes religiosos.[762]

Tras el éxito del viaje a Mallorca, la década de los cuarenta finaliza con otra noticia de vivienda de gran calado: la visita de Franco a Eibar. El marco de la ceremonia y la recepción de masas de la "industriosa villa guipuzcoana" contenían todos los ingredientes de Mallorca y allí apareció Franco para librar los doscientos pisos y dirigir estas palabras a los congregados:

> El Movimiento Nacional no estará satisfecho mientras todos los españoles trabajadores, todo el que ansíe una vivienda, no la tenga. Y esto lo haremos con el esfuerzo unido de

---

759 RODRÍGUEZ MATEOS, Araceli: "Franco visto por NO-DO: la forja de un caudillo carismático", en *Op. Cit.*, 2008, p. 507

760 Ibíd.

761 Anteriormente había aparecido entregando viviendas en Madrid por partida doble (colonias Moscardó y Virgen del Pilar los años 1943 y 1945) y Brunete en julio de 1946.

762 GARCÍA GONZÁLEZ, Gloria: "Y Castilla se hizo España… Nacionalización y Representación cinematográfica de Castilla en el NO-DO, 1943-1956", *Stud. hist. H.ª cont.*, Ediciones Universidad de Salamanca, núm. 33, 2015, p. 269

todos, en un solo movimiento nacional, pensando en Dios y arrimando todos el hombro en el trabajo."[763]

La puesta en escena de NO-DO esboza las trazas de las inauguraciones que tendrán lugar a partir de los cincuenta. Para empezar, el Caudillo luce por vez primera un traje de civil y abandona los atavíos castrenses de las entregas precedentes. Un gesto que empieza a labrar el Franco estadista, un civil cercano que abandona los hábitos militares para otro tipo de ceremonias.



Uniformes utilizados en las entregas de viviendas de General Moscardó y Virgen de Pilar (Madrid), Brunete e Inca. Correspondientes a los noticiarios [10, 1943], [135B, 1945], [186A. 1946] y [229B, 1947].

Las cuatro fotografías anteriores nos muestran al dictador Franco con la ropa de Falange en 1943 para luego dar paso al uniforme de General de los Ejércitos que reutilizará en las tres entregas posteriores. Este cambio de camisa se dio en agosto de 1949 durante la ceremonia inaugural del grupo de viviendas "Carlos Larrañaga"[764] en el centro urbano de Eibar [346A], última noticia de los años cuarenta.[765] Un gesto semiótico que, sin ser definitivo, permite atisbar un cam-

[763] "Información Nacional y Extranjera" en *Revista de estudios de la administración local y autonómica*, núm. 46, julio-agosto 1949 p. 596

[764] El nombre del grupo (sustituido a día de hoy) nada tiene que ver con el famoso actor, sino con el industrial carlista de idéntico nombre asesinado en Eibar durante la revolución de octubre de 1934 cuando los obreros huelguistas trataron de hacerse con el control de la ciudad. Los nombres que recibieron los grupos de viviendas franquistas en Guipúzcoa "se identificaban con los nombres de santos venerados en la zona, o con los de personalidades o sucesos relevantes para la dictadura; de ahí los nombres de Carlos Larrañaga, General Mola, Columna Sagardia, Tercio Oriamendi o Garicano Goñi." En AZCONA URIBE, Leire: *Aspectos tipológicos de la vivienda protegida de posguerra (1939-1959). Ejemplificación en el territorio guipuzcoano*. Director: Lauren Etxepare Igiñiz. Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Departamento de Arquitectura, diciembre de 2015, p. 159

[765] https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-346/1468745/; también es posible ver la sola noticia de las viviendas en el siguiente enlace de *Youtube*: https://www.youtube.com/watch?v=2fUXpP1Jm9s

bio de tendencia en el acercamiento a las masas que el general utilizará sobre todo en los cincuenta y, de forma definitiva, en los sesenta.

Entre otras como Irún, Durango o Guernika, Eibar había sido de las ciudades más perjudicadas por los bombardeos y de las que experimentó mayor crecimiento de población a resultas de inmigrantes castellanoleoneses durante la década de los cuarenta. Afortunadamente, la pujante industria guipuzcoana permitió el desarrollo de estas poblaciones, pero trajo consigo el hacinamiento de la clase obrera que se repartiría entre casas de familiares, en caseríos en ruinas o realquilados a patrona.[766] Así, en 1940 contaba con 11.772 habitantes que aumentaron a 16.318 en 1950.[767]

Existió empero un prolijo espíritu paternalista del Caudillo hacia aquella zona como demuestra la adopción de Eibar, Elgeta e Irún en 1940 y la pronta inauguración de un grupo de viviendas en 1942 en la misma ciudad. Enclave urbano que por otra parte mostraba complicaciones técnicas como la misma DGRD asumía: "la disposición actual del pueblo de Eibar, situado en un valle de 150 metros de anchura, es, con toda seguridad, de las que más desfavorables condiciones presentan en toda España para la instalación de viviendas higiénicas."[768]

De nuevo en la noticia, tres líneas copan las imágenes del noticiero que se proyectó el 22 de agosto; una centrada en las gentes sonrientes de Eibar con los lemas y guirlandas preparadas para la ocasión, los imponentes bloques de pisos de la OSH, y, otra que sigue los movimientos del jefe del Estado. En total, veinticuatro planos en un minuto y cuatro segundos repartidos equitativamente entre Franco y los habitantes, nueve para ambas partes, y seis para los relucientes bloques de pisos.

Un líder que, previo a su llegada al escenario improvisado para la entrega, es agasajado en su recorrido por las calles y flanqueado por las autoridades locales. Aplausos, apretones de manos, sonrisas nerviosas en estos dieciocho planos que conforman el diálogo establecido entre los eibarreses aplaudiendo y vitoreando a Franco. El montaje se combina con imágenes de él, una vez subido al entarimado, recortado en plano medio ligeramente contrapicado para remarcar su magnanimidad mientras aplaca el jolgorio levantando la mano ante los asistentes. Ésta vez no se trata de izar la mano para realizar el saludo falangista, en claro declive en los albores de los cincuenta.

[766] AZCONA URIBE, Leire: *Op. Cit*, diciembre de 2015, p. 28
[767] Un número que seguirá *in crescendo* hasta los 31.725 de 1960 como cuenta la tesis doctoral de AZCONA URIBE, Leire: *Op. Cit.*, diciembre de 2015, p. 14
[768] DOMÍNGUEZ, Joaquín; PONTE, José Antonio. "Nuevas viviendas en Eibar, Guipúzcoa", *Reconstrucción*, núm. 20, febrero de 1942, p. 71



Planos de la noticia del grupo Carlos Larrañaga en Eibar, 346A (1949)

6.3. Entrega de llaves y títulos en mano: la forja de una liturgia

La primera andadura de los reportajes en referencia a la vivienda, pocas veces tuvieron un encabezamiento estándar para su presentación; igual podía aparecer el prolegómeno *Reconstrucción* como un viaje oficial de Franco donde iba a inaugurarlas. No será hasta al cabo de unos años cuando empieza a anunciarse con la cartela: *Nuevas viviendas* o *Nuevas construcciones*.



Cabeceras a las noticias de viviendas en los noticiarios 10, 16, 229B y 346A.

Las primeras dos entregas de viviendas en las pantallas cinematográficas, tras aquella de Franco en el barrio de Usera, aparecieron en abril y mayo de 1943. El primer caso se trataba del pueblo madrileño de Las Rozas y la localidad barcelonesa de Torelló; en el primer ejemplo quien oficiaba era el ministro de la Gobernación entre 1942 y 1957, Blas Pérez. Precisamente, el ministro fue la autoridad que más actos de vivienda solemnizó con su presencia después de Franco durante la primera etapa de NO-DO.

Los ministros de la gobernación jugaban un papel clave en tanto que altavoz del régimen y, si echamos la vista atrás, su anterior homólogo de cartera, Ramón Serrano Suñer (entre 1938 y 1940) también habló del que luego se institucionalizaría como el "problema de la vivienda".

Lo que por primera vez veían los españoles en las pantallas no era nada más que aquello gestado tras el fin de la guerra. Durante años las autoridades franquistas discutieron sobre el problema de la habitación obrera y así lo demuestra el tercer número publicado por la revista *Reconstrucción*. Allí, con motivo de la *Exposición de la Reconstrucción de España* inaugurada el 14 de junio de 1940, se recogen las palabras del discurso inaugural donde se hacía especial hincapié en las viviendas devastadas y las paupérrimas condiciones de las mismas durante la etapa republicana según la visión del bando sublevado:

> [...] Más de ochocientos mil españoles están esperando las viviendas que la Dirección General de Regiones Devastadas les prepara. [...] Esta tercera fase en que nos encontramos en el momento de inaugurar esta Exposición se caracteriza por estas dos directrices: Primera. La reconstrucción no aspira a dejar los pueblos de España sobre los que opera en el estado que ayer tuvieron. Aspira a mejorarlos, llevando a ellos el aliento de la Revolución Nacional, puesto que, –no nos asusta proclamar esta triste verdad– en muchos las condiciones de la vivienda eran en ocasiones incompatibles con la dignidad humana. Aspiramos a que aquellas casas cumplan las exigencias de los hogares higiénicos y alegres, para que los hijos de los que se sacrificaron aprecien el fruto de tanto esfuerzo.[769]

Tres años más tarde, éstos "hijos de los que se sacrificaron" recibían en los actos de Las Rozas, Brunete y Boadilla del Monte el resultado físico de aquella promesa de un hogar digno para aquellos que estuvieron en el bando azul de la contienda. El nuevo ministro de la Gobernación recalcó la misión que le había traído allí:

> "No vinimos" –dijo– "los ministros de la Gobernación, como en otras ocasiones, a colocar primeras piedras; hemos venido a realizar el hecho cierto, evidente y preciso de daros una vivienda como consecuencia de la preocupación constante y permanente que el Caudillo siente por los trabajadores de España, preocupación que comparte el Gobierno que no ceja en realizar lo imaginable para que constituyáis la familia cristiana sin la cual es imposible hacer una nueva España, como lo justifica el dogma nacionalsindicalista. Y lo mismo que os da pan y trabajo, os da vivienda cómoda en la que alojaros. Por todo esto os pido que gritéis conmigo ¡Viva Franco! ¡Arriba España!" Terminado el acto el ministro visitó las viviendas y recorrió las obras que se realizan.770

Por su parte, El noticiario del 19 de abril de 1943 [16][771] abre con este episodio y su planificación sigue claramente un "patrón" que pudo verse en la primera noticia oficiada por Franco en la Colonia Moscardó. Esta vez se añadirá un nuevo elemento que ya no se abandona hasta el final del NO-DO: la entrega de los títulos (o llaves según el caso) de las viviendas a sus beneficiarios. Un gesto que acerca todavía más a los mandatarios franquistas al pueblo llano que recibe esa bendición en forma de hogar donde asentar la familia católica. Algo que sin embargo no era nada nuevo dentro de la liturgia franquista, en realidad esta gestualidad, tan cristiana por otra parte, de

[769] SERRANO SÚÑER, Ramón. "Discurso del Ministro", *Reconstrucción*, núm. 3, julio 1940, p. 6
[770] "El ministro de la Gobernación entrega treinta y una viviendas para labradores", *La Vanguardia Española,* 1 de abril de 1943, p. 11
[771] Noticia disponible en el siguiente enlace: http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-16/1487659/

proveer y dar al necesitado llevaba tiempo practicándose como nos demuestran diversas fotografías en publicaciones de la época.



La Falange entregó el domingo los títulos de propiedad a los cabezas de familia que ocupan los 700 albergues de Comillas

"Hoy viene la Falange de Madrid, camaradas, a estos arrabales madrileños, escenarios de la guerra, no con la ceremonia de una primera piedra, sino con la realidad de una tarea cumplida"

Misa de campaña, bendición del campamento, inauguración de la guardería infantil y desfile

DIARIO ILUSTRADO DE INFORMACION GENERAL. 25 CENTIMOS

ABC

FUNDADO EN 1903 POR D. TORCUATO LUCA DE TENA

LA OBRA SOCIAL DEL CAUDILLO

Portadas de *¡Arriba!* núm. 285 (27 de febrero de 1940) y *ABC* (19 de julio de 1945)



Fotografía en la portada de *La Vanguardia Española* (4 de octubre de 1946)

El acto del NO-DO núm.16 vuelve a mostrarnos los dispositivos recurrentes que estructurarán esta categoría de eventos en los cuarenta. Se inicia con el recibimiento a las autoridades a brazo alzado, acto seguido, éstos suelen situarse en un palco para los miembros políticos y continúa con la bendición del agua por parte de las autoridades eclesiásticas del lugar y finaliza con la posterior visita a las casas. Todo bien sazonado con un desfile militar, banderas con el águila de San Juan y consignas a favor de Franco repartidas en los estandartes del barrio o población.

En el caso de la noticia de Las Rozas, la presencia de las fuerzas del orden fue destinada al cuerpo de la Guardia Civil. La entrega, algo menos ambiciosa que la de la Colonia Moscardó, era de treinta y tres hogares para labradores, dieciséis para la localidad de Las Rozas. No obstante, el

montaje coincide plenamente con la noticia de Madrid y vuelve a usar veintitrés planos de los cuáles diez son para el máximo dirigente asistente: Blas Pérez, y solo cuatro para los nuevos hogares.

Como en Usera, el obispo auxiliar de Madrid-Alcalá, Casimiro Morcillo (1904-1971), procede a bendecir las casas, así como la iglesia y la casa-cuartel de la Guardia Civil reconstruidas para la ocasión. La voz en *off* remarca esa "política de realidades de nuestro Caudillo y de sus eficaces colaboradores" haciendo gala de una gestión contra la falta de habitáculo que no se sostiene ante un escrutinio detallado. Siendo a todas luces eventos en localidades afines al bando nacional, enclaves que fueron botín de guerra o pueblos adoptados por el Caudillo.[772] Todo ello vestido con gran pomposidad, bien podía parecer que Franco realmente estaba dando "un hogar a cada español".



Serie de tres planos donde Blas Pérez entrega los títulos de las viviendas, 19 de abril de 1943 [16]

Si nos fijamos de nuevo en la representación audiovisual, los tres planos de arriba son el embrión de un gesto que nos permite estipular el "patrón de Las Rozas". Un modelo audiovisual que contiene, en los fugaces trazos característicos de NO-DO, los ingredientes esenciales de toda

Así lo plantea la noticia a renglón seguido en el mencionado noticiario 16 de una entrega de viviendas –la primera fuera de Madrid–, en Torelló.[773] En este caso quienes recibieron techo fueron aquellos que las habían perdido tres años antes en las inundaciones del Ter. Las inundaciones de 1940 dejaron tras de sí 88 fallecidos y la destrucción de 179 viviendas de las cuáles ahora se

[772] En el anteriormente referido discurso de Serrano Súñer en la inauguración de la Exposición de Proyectos de la DGRD no se ocultaba la prioridad que recibieron los arbitrarios *pueblos adoptados*: "La reconstrucción de la totalidad del territorio nacional nos ponía en la posesión de nuevas provincias, pero también de nuevas ruinas; a la vez, la terminación de la guerra permitió que equipos de ex combatientes y ex cautivos poblaron los abandonados gabinetes de trabajo, laboratorios, talleres y fábricas. Contando con valiosas y nuevas aportaciones, de una parte, y ante la visión de tanto daño, de otra (pueblos y aun ciudades enteras yacían en imponente ruina), pensamos en un sistema de reconstrucción orgánica. Así surgieron los *pueblos adoptados por el Jefe del Estado*, que son mandatos de fundación que recuerdan las cartas pueblas de nuestra Edad Media y las gestas heroicas de nuestros conquistadores de Indias." n SERRANO SÚÑER, Ramón. *Op. Cit.*, p. 6

[773] "El 25 de març de 1943 s'entregaven els primers 41 habitatges protegits: final del carrer Nou, carrer Manlleu i carrer Sant Roc. L'obligatorietat de penjar banderes i retrats del dictador a les façanes i als aparadors, així com la d'escombrar les voreres eren les directrius dictades per l'autoritat municipal a través, d'un ban." en el catálogo de la exposición comisionada por la ADET (*Associació d'Estudis Torellonencs*) *L'aiguat de 1940. 75 anys*, Torelló: Ajuntament de Torelló, 2015

inauguraban 45 y no las trescientas que se cuentan en la voz en *off*. Pero nadie quería perderse tan señalado acto y, como si del recibimiento a los americanos de *Bienvenido Míster Marshall* de nuevo se tratara, la localidad barcelonesa se emperifolló para la ocasión:

> La población de Torelló se vistió de fiesta presentando animadísimo aspecto, pues salió a recibir a dichas autoridades y personalidades y sumarse a los citados actos puede decirse que la totalidad del vecindario. […] Casi todas las casas del pueblo ostentaban colgaduras y banderas nacionales y en la entrada del mismo se levantaba un arco de triunfo con la inscripción: *Torelló reconocida al Caudillo* y *Franco, Franco, Franco*.[774]

A las doce del mediodía empezó una fiesta que contó con la presencia del Gobernador Civil y jefe Provincial del Movimiento, Antonio Correa Veglinson, el futuro alcalde de Barcelona Antonio Mª Simarro, en aquel momento presidente de la Diputación de Barcelona, el representante del General Moscardó, General Joaquín Coll y Fuster, el obispo de Vic Joan Perelló y al arquitecto del INV José Fonseca – camisa vieja de prestigio entre el gremio–, entre otros.[775]

La noticia transcurre en tan solo once planos de los cuáles tres muestran las nuevas viviendas de marcado estilo tradicionalista, aquél más pintoresco que Fonseca desarrolló en los años posteriores a la finalización de la Guerra Civil. Las casas, obra de Antonio Pineda Gualba, arquitecto de la Delegación Comarcal de Barcelona, Tarragona y Girona para la DGRD, se enmarcan en la extensa labor en viviendas del organismo combinado con las arquitecturas de tipo industrial como hicieron en Lleida (66A, 1944).

> En cuanto a composición arquitectónica se observa un carente uso del ornamento; son viviendas austeras y unifamiliares de doble planta, donde se incluye un pequeño balcón en la segunda planta, y que reflejan todavía esquemas anclados en la tradición aunque de líneas sencillas y austeras. [776]

De hecho, en el periodo bajo análisis, las viviendas que se vieron en las pantallas de cine se adscribían al corriente principal de la historia arquitectónica española del momento, aquel más ruralista que reivindica el carácter nacional entendido desde el prisma de los vencedores.[777] Esta tipología conjuga una división social gestada por la dictadura que, en aras de garantizar una justicia

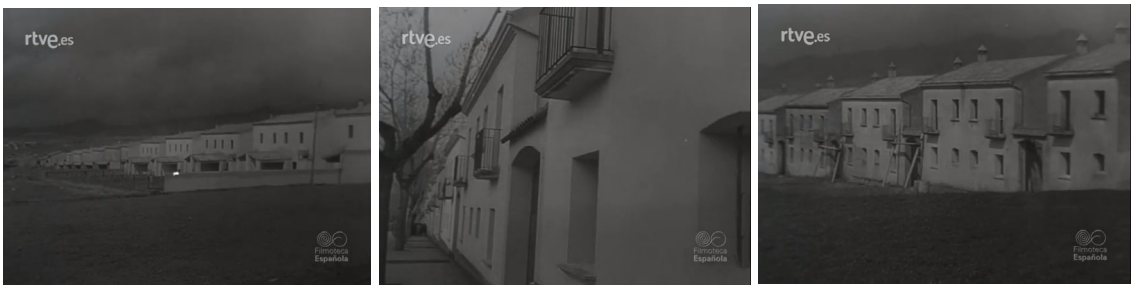
---

[774] "Se ianugura en Torelló un grupo de viviendas protegidas", *La Vanguardia Española*, 26 de marzo de 1943, p. 3
[775] *L'aiguat de 1940. 75 anys*, Ajuntament de Torelló, 2015
[776] RUBIO POZUELO, Noemí: "Arquitectura y poder: el discurso visual del NO-DO y la arquitectura del franquismo (1943-1975)", *Art. Cit.*, 2016, p.143
[777] FLORES SOTO, José Antonio: "El valor de la arquitectura popular en la búsqueda de una modernización de la arquitectura española de posguerra a través de la revista *Cortijos y Rascacielos*" en VV.AA.: *Las revistas de arquitectura (1900-1975) crónicas, manifiestos, propaganda*, Actas del Congreso Internacional, Pamplona: T6 Ediciones, 2012, p. 487

social, se aseguraba un "control social" al delimitar quiénes recibían el favor de un techo. Y, contrariamente a lo que la propia problemática de la vivienda les empujaría en tan solo unos años, abominaba de la aportación del sector privado en la construcción de hogares:

> La construcción de viviendas reservada a la iniciativa particular ha atendido, en las últimas generaciones, más a la especulación que al cumplimiento del fin social correspondiente. El abandono de las más elementales normas de ordenación urbana y rural, el anacronismo de estilos, tipos y composiciones arquitectónicos y el olvido de la satisfacción de las mínimas condiciones técnico-sanitarias, obligan a señalar los límites dentro de los que la iniciativa particular puede cumplir sus fines propios con garantías para el buen orden social. Las viviendas son diferentes, según la profesión a que se dediquen sus moradores: agricultores, pescadores, obreros, funcionarios. Su situación, tipo y programa son variables y se adaptan a las necesidades de los grupos profesionales.[778]

Baste como muestra el tipo de hogar que vemos en las noticias del periodo. Garantizando la reconstrucción de España partiendo del corazón campestre de la misma e, incluso en las áreas urbanas, pensando los proyectos a pequeña escala sin dar respuesta real a una demanda que sobrepasaba las acometidas del régimen.



Viviendas de estilo ruralista en Torelló, 19 de abril de 1943 [16]

Un buen ejemplo de la preeminencia de estos prototipos de hogares de poca envergadura y tipología unifamiliar lo encontramos en NO-DO a finales de la década durante la Feria de Córdoba del 13 de junio de 1949 [336A],[779] y de la que Noemí Rubio recalca el poco interés arquitectónico que suscita:

> La tipología de casas que vemos aquí, corresponde a una vivienda unifamiliar de una sola planta con un pequeño porche delantero, y sin aportaciones novedosas desde el punto de

[778] "Plan de ordenación de la provincia de Guipúzcoa", *Revista Nacional de Arquitectura*, núms. 16-17, año II, abril-mayo 1943, p. 182

[779] Noticia disponible en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-336/1468044/

> vista estilístico, muy anclado en los regionalismos de corte simplista; todavía aquí no se recogen algunos de los avances que ya estaban dando en España. [780]

La descripción del grupo encaja con la mayoría de los hogares levantados durante los cuarenta y aparecidos en las pantallas del NO-DO. De ello se infiere que a efectos prácticos las casas repercutían en unos pocos, pero la difusión de las cámaras de NO-DO tenía un efecto multiplicador en términos propagandísticos. Se hace patente la precariedad de las respuestas oficiales al problema de la vivienda del periodo, algo que las cámaras podían ocultar a través del montaje, el martilleo de una idea de abastecimiento que se fraguaba en cada apretón de manos, entrega de llave, título o gotas de agua bendita salpicando las paredes de los hogares *ex novo*.



Casas unifamiliares de Córdoba [336A], 13 de junio de 1949

Daba lo mismo si ocurría en las entregas de modelos rurales como Torelló o en las edificaciones de mayor capacidad como la colonia Virgen del Pilar de Madrid o los bloques del Grao valenciano, noticia proyectada el 17 de mayo de 1943 [20A].[781] Los poblados marítimos del Grao de Valencia; segunda noticia rodada en un gran centro urbano tras la noticia de Madrid [10], fueron un evento presidido por Blas Pérez; se produjo el día 10 de abril y los beneficiarios de esas viviendas de renta reducida fueron el personal que trabajaba en el puerto de Valencia. El barrio, adoptado por Franco, se beneficiaba así de la reforma urbana que la guerra granjeó al actuar de tabla rasa.[782] Como hemos venido reseñando, la elección de los lugares donde la entregada tarea reconstructiva del régimen se enfrascó en sus primeros años tenía un entorno prioritario: el mundo rural, el norte, los alrededores madrileños y los pueblos andaluces y levantinos. Curiosamente, un retrato que coincide en su mayoría con las noticias de viviendas en el NO-DO de los cuarenta y

[780] RUBIO POZUELO, Noemí: "Arquitectura y poder: el discurso visual del NO-DO y la arquitectura del franquismo (1943-1975)", *Art. Cit.*, 2016, p. 145
[781] Noticia disponible en el siguiente enlace: http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-20/1487731/
[782] Como indicó el director de Regiones Devastadas, José Moreno Torres en la entrega de El Grao en Valencia: "El Caudillo, sabiamente, al crear el organismo que tengo el honor de dirigir, preveía y disponía que los municipios aprovechasen la coyuntura desgraciada de las destrucciones para mejorar el problema de urbanización" en Ibíd., p. 152

que atiende al criterio nada parcial de favorecer al aliado o jactarse de la victoria en una plaza arduamente defendida por las fuerzas republicanas.[783]

Acerca del botín que era la ciudad del Turia, la revista *Reconstrucción* encumbraba con la florida y rimbombante prosa de Fornies la estampa que ofrecía a sus visitantes dos años después de las obras llevadas a cabo por la DGRD, con especial interés en los bloques del Grao.

> Hemos llegado al puerto, en donde nos saludan las campanas de Santa María, Parroquia del Grao, que ha vuelto a acoger en sus amplias naves a los fieles y a señalar el mediodía con sus voces de bronce llamando al Angelus. Y en el puerto, surgiendo de lo que era un campo de hierros retorcidos, de vías levantadas, pedregal desordenado y mugriento, invadido ya por la maleza, con casuchas miserables y podredumbre al sol y al aire yodado, pues el mar se toca con la mano, se levantan tres grandes edificios con rumor de colmena laboriosa. Tres bloques de viviendas, construidos en poco más de tres años, que albergan unos mil seres humanos que la guerra dejó sin hogares.[784]

La pieza informativa del Grao de 1943 sigue buena parte de los modelos usados anteriormente, aunque destaca la ausencia del estamento religioso (en las imágenes).[785] Montado en doce planos, en ellos se subrayan la envergadura de los bloques de viviendas y sus detalles arquitectónicos con sutiles panorámicas a derecha.[786] Oficiado por Blas Pérez, el acto tiene lugar en el patio central del grupo y vuelve a ofrecernos la carismática entrega de llaves, en este caso, más desmenuzada en montaje. Unas llaves de las cuáles Blas Pérez era simple recadero al recordar:

> […] el acto de hoy, la entrega de unos pisos, la entrega de unas llaves que os concede el Caudillo y su Gobierno; un acto por el que sólo se os pide que tengáis en las nuevas habitaciones un hogar cristiano y disciplinado, de servicio y de sacrificio.[787]

El detalle que muestra una mayor profusión en remarcar la entrega de las mismas, lo encontramos al compararlo con el noticiario de Las Rozas [16]. El incremento de planos durante la

---

[783] Así de categórico se mostraba ABC acerca de la destrucción sufrida en la zona: "Levante fue una de las regiones españolas más afectadas por las destrucciones de nuestra guerra de Liberación. La progresión de los frentes de lucha hacia Valencia, verdadero nervio de la resistencia roja, produjo serios quebrantos en la hermosa región levantina, no sólo en todo aquello que se refiere a su principal fuente de riqueza, la agricultura, sino también a las edificaciones de sus más importantes ciudades." En VALTERRA, Luis: "La obra reconstructora de España en Levante", *ABC*, 20 de septiembre de 1945, p. 11

[784] FORNIES, Julián Francisco: "Reconstrucción de Levante", *Reconstrucción*, núm. 54, junio-julio 1945, p. 175

[785] La voz *over* de NO-DO cubría así la noticia: *En los poblados marítimos de Valencia, el excelentísimo señor Ministro de la Gobernación inaugura 72 viviendas protegidas. Soberbias edificaciones enclavadas en El Grao. El camarada Blas Pérez entrega a los beneficiarios de las viviendas el correspondiente contrato de arrendamiento y las llaves de las mismas* [20A].

[786] Encontramos un análisis tipológico de los bloques de las viviendas en TORALLAS, E.; FORNIER, J.F. PONS, J.R.: "Segundo bloque de viviendas de renta reducida en los poblados marítimos del Grao (Valencia)", *Reconstrucción*, núm. 45, agosto-septiembre 1944, pp. 255-260

[787] "Noticiario: Bloque de viviendas en el barrio marítimo del Grao, Valencia", *Reconstrucción*, núm. 32, abril 1943, p. 155

acción –cinco de los doce de la noticia–, confiere un mayor dinamismo a la entrega y ante todo, cercanía del mandatario. Hasta en cuatro ocasiones vemos al ministro estrechar la mano de los inquilinos. Las escalas pasan del plano general a uno medio lateral de conjunto para, tras el inserto del detalle de las llaves, concluir otra vez con uno medio ligeramente angulado y cerrar con el mismo general picado que abría la notica. Sin lugar a dudas, la manera en la que el montaje ahonda en ese momento cincela una más de las iconografías que NO-DO petrificaba en el imaginario de sus espectadores.



Serie de cinco planos donde Blas Pérez entrega los títulos de las viviendas, 17 de mayo de 1943 [20A]

Para explorar la idea de la preeminencia de las personas en la mayoría de noticias con presencia de nuevos parques residenciales, sírvanos estas líneas de Alba Zarza en torno al papel de las cámaras y su punto de vista en la arquitectura de viviendas en NO-DO:

> A menudo, la acción de la cámara se centra en las personas y es la arquitectura quien ocupa un segundo plano, creando el fondo escenográfico de los discursos oficiales y las entregas de viviendas, en los que la abundante presencia de personas formando parte del público expectante y las autoridades correspondientes dan escala a los edificios, además de mostrar el éxito y acogida del Régimen, pretensión del noticiario en todo momento.[788]

[788] ZARZA ARRIBAS, Alba: "El documental de Estado y la vivienda en España (1943-1981)" en *Colección Cuadernos de I.N.I.C.E.*, del congreso XXXI Encuentro de Jóvenes Investigadores, Salamanca, 2015, p. 43

Poco a poco, la estampa de la entrega de títulos o llaves que ya tenía un largo recorrido en las fotografías que acompañaban a la prensa escrita, solidifica como imagen pregnante del NO-DO. Una maniobra que el noticiario llevó a cabo en repetidas ocasiones transmitiendo "cadencias, es decir, noticias repetidas, personajes reconocibles, lugares familiares y otros efectos de recurrencia".[789]

Llegó a ser tal la preponderancia de la entrega de la llave en mano que, en la última noticia de viviendas de 1943, el protagonismo se reparte entre esa operación y los hogares entregados. La noticia citada se lanzó el 12 de julio [28B],[790] y resulta ser un compendio de las entregas efectuadas a inquilinos de Oviedo, Avilés, Santander y Dueñas. Con tipos de viviendas rurales y urbanas que como recalca la voz informativa "su arquitectura se acopla exactamente al paisaje y a su propia finalidad",[791] las cámaras se afanan en mostrar las casas y el momento de su libramiento aderezado con imágenes pintorescas del lugar y las calles dispuestas para una acogida a la altura del momento.

Pero en este caso, los operadores de NO-DO accedieron al preciado obsequio al que dedicaron un plano detalle: la llave y el título de beneficiario de la vivienda. La naturaleza del plano parece indicar que se rodó en un momento aislado de la ceremonia al aparecer en el montaje como un inserto desgajado de toda la acción. En él vemos la apertura del sobre del que cae una llave y luego el despliegue del contrato que será mostrado a cámara. El NO-DO pergeña a su modo una narrativa de provisión, de garantía de techo y lo culmina con aquello que todo espectador tiene, o en el peor de los casos, ansía tener: una llave. Signo indubitable de domesticidad, iniciador de un sentimiento de pertenencia que nace en el mismo instante de su tintineo en el bolsillo al acercarse al hogar.[792]

> Aunque aparentemente las características de las puertas sean iguales, hay un elemento que las distingue y que le pertenece solo a quien habita en su interior: la cerradura y su llave.[793]

---

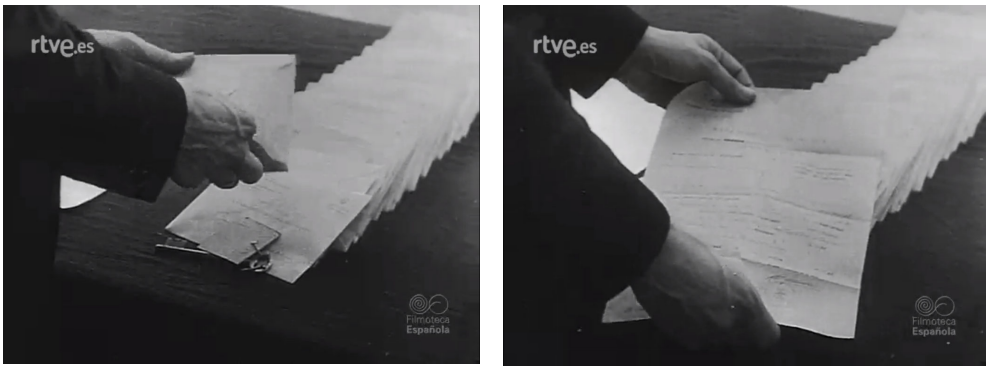
[789] TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Op.cit.*, 2002, p. 291

[790] http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-28/1468324/

[791] Se trata de la colonia Ceano de Oviedo, viviendas para pescadores en Avilés, un grupo de 160 hogares llamado Los Santos Mártires en Santander y casas protegidas para labradores de Dueñas (Palencia).

[792] El arquitecto Juhani Pallasmaa subraya su efecto evocador en la película *Nostalgia* (Andréi Tarkovsky, 1983) cuando "el poeta Andréi Gorchakov palpa las llaves de su casa en Rusia, que guarda en el bolsillo del abrigo, como un reflejo inconsciente de la añoranza del hogar." En PALLASMAA, Juhani: *Habitar*, Barcelona: Gustavo Gili, 2016, p. 24

[793] VILANOVA, Alejandra; ROCHA, Maitena: "Ecotono" en FUERTES, Pere (coord.): *ECOTONOS. Ocupaciones y Apropiaciones de los espacios intermedios*, Grupo Domestica, Barcelona: MBArch – UPC, 2017, p. 89



Fotogramas del plano donde se abre uno de los sobres que contiene el título que recibían los inquilinos de Santander. 12 de julio de 1943 [28B]

Al año siguiente, 1944, el noticiario sigue ejerciendo su labor de testimonio y propagador de la labor reconstructiva de hogares con cuatro noticias filmadas en Málaga, Las Palmas, Aravaca y Avilés. Esta vez, las dos primeras ofrecen un aspecto audiovisual más libre cediendo todo el protagonismo a los bloques de viviendas y prescindiendo de las ceremonias. Once planos para la noticia de Málaga [60A][794] y apenas siete para la de Las Palmas [62A. 06/03/1944].[795] Ambas discurren con planos amplios picados y a pie de calle mostrándonos la arquitectura de los grupos de casas, la silueta de un lugareño transcurriendo el espacio apaciblemente, unas mujeres cosiendo tras una celosía o un hombre cruzando el plano en burro.

Sin embargo, antes de asistir a tales estampas costumbristas, la noticia de Málaga[796] arranca con dos planos remarcables por su condición de testimonio documental de las misérrimas condiciones habitacionales de lo que se descubre como un poblado de chabolas.[797] La misma voz *over* comienza a narrar

> *España se reconstruye. Los antiguos barrios malagueños sin condiciones de habitabilidad van siendo sustituidos por los nuevos y limpios emplazamientos de casas baratas.*

La cámara se coloca en un plano general lejano, no toma un contacto directo con el asentamiento al que encuadra como algo lejano –como socialmente quería la propaganda mostrarlo en

[794] Noticia disponible en: http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-60/1468400/
[795] Noticia disponible en: http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-62/1468549/
[796] La relación entre el noticiero y Málaga la encontramos pormenorizada en el artículo de VENTAJAS, Fernando: "Málaga en el NO-DO (1943-1980)", *Isla de Arriarán*, XXVII, junio 2006, pp. 187-221
[797] Durante la Guerra Civil, una propuesta similar fue pergeñada en el número 63 del anterior *Noticiario Español*. En la descripción del catálogo de Alfonso del Amo encontramos concomitancias con la noticia malagueña de NO-DO: "El General Queipo de Llano habla de su labor social en Sevilla, explicando las condiciones *inmundas* en las que vivían los obreros y como se ha demolido el barrio de chabolas llamado *Villalatas* y construido un nuevo barrio de viviendas…*para inválidos de guerra, empleados y obreros*. Imágenes de las viviendas." En DEL AMO, Alfonso (ed.): *Op. Cit.*, p. 668

su medio oficial–; aunque la brevedad de los planos no exima del valor que atesoran como documento de una realidad, la de las infraviviendas de la Málaga de posguerra.[798]



Planos de apertura de la noticia de las nuevas viviendas de la OSH en Málaga, 21 de febrero de 1944 [60A]

De hecho, si el franquismo se esmeró en propagar su labor social, benéfica y constructiva es porque sobre el terreno la existencia de chamizos era contrastable. No obstante, esa cruda realidad no tendrá una traslación en las pantallas del noticiario; lugar en el que fenómenos como el chabolismo y los poblados de infraviviendas tendrán muy poco protagonismo quedando relegados a una lógica de enfermedad con fácil curación. A la postre, un cáncer urbano en el que no hacía falta ahondar si, siguiendo la lógica del estado falangista, ya existía una fórmula para soslayarlo. Aun así, eso no fue óbice para que, en febrero de 1944, como en futuros reportajes, NO-DO se fijara de reojo en ese mal que acechaba las ciudades y pueblos de España, eso sí, anunciando *ipso facto* la solución enladrillada que tenía construida para poner fin al problema de la vivienda.

Las otras dos reseñas informativas de inauguraciones del año 1945 recuperan el cariz oficialista de la ceremonia de Las Rozas. Presencia institucional de peso, entrega de llaves y visita a los nuevos bloques. Hablamos de una entrega de setenta viviendas en Aravaca [69B][799] con la presencia de Blas Pérez y otra en Avilés [79B],[800] oficiada en este caso por el ministro de Trabajo José Antonio Girón.

---

[798] Málaga era una de las tantas ciudades acechadas por el chabolismo y sus núcleos de infraviviendas y cuevas ascendían a 2.134 en 1944 donde vivían más de 11.000 personas; número que ascendería a 3.371 con 22.000 personas habitándolas en 1956. A principios de la posguerra, la ciudad tuvo a José Luis Arrese como Gobernador Civil entre 1939 y 1941 y en esa época el futuro ministro de la vivienda centró su cometido en teorizar sobre la política de viviendas y el hogar nacional-sindicalista. De hecho, una de las primeras intervenciones fue el conjunto de 1941 conocido oficialmente como Grupo Nuestra Señora de la Victoria o José Luis Arrese. Para el caso de Málaga véase: JIMÉNEZ, José Carlos; RUBIO, Alfredo: "Notas sobre el urbanismo de la Autarquía: Algunas realizaciones en Málaga (1937-159)", *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, núm. 3, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Málaga, 1980, pp. 59-80

[799] Noticia disponible en: http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-69/1465446/

[800] Inauguración de viviendas en Avilés en viaje oficial por Asturias, 3 de julio de 1944: http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-79/1465413/

Entre ambas, la primera suscita mayor interés por su larga duración (50 segundos) y por aunar la narrativa ceremonial junto con un cierre de corte contemplativo a la manera usada en las arriba citadas de Málaga y Las Palmas. Las dos partes se diferencian entre sí notablemente a lo largo de sus veintidós planos cuando la voz *over*[801] enmudece tras veinte segundos, y da paso a treinta segundos de música orquestal abandonando al espectador ante la contemplación de embellecidos planos detalle de las paredes, ventanas y techos de esos hogares. El fragmento de inicio en cambio, contiene la recepción a brazo alzado y la ineludible entrega de llaves con un plano medio de Blas Pérez que le hace resaltar en el conjunto junto con la aparición de una bandeja repleta de llaves a punto de ser entregadas.



Fragmento de la entrega de viviendas y llaves en Aravaca, 24 de abril de 1944 [69B]

Aravaca, el municipio elegido para el acto –no se anexionará a Madrid hasta diciembre de 1951–, concentraba una gran carga simbólica para el bando nacional por ser el lugar de ejecución de los "mártires", entre los que sobresalían Ramiro de Maeztu y Ramiro Ledesma. Asimismo, la población fue frente de guerra y su casco antiguo quedó asolado necesitando de los servicios de la DGRD. Varias edificaciones fueron derribadas y sustituidas por unas nuevas que la noticia desmenuza en el montaje de una manera pausada mostrándonos una apacible vida en sus calles donde transitan los aldeanos.

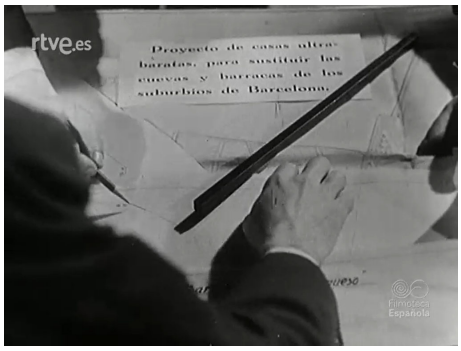


Fragmento final con planos del pueblo de Aravaca y sus nuevas viviendas, 24 de abril de 1944 [69B]

[801] El discurso que cubre las imágenes dice así: "*En Aravaca, el Ministro de la Gobernación, acompañado por el gobernador Civil y Jefe provincial de Madrid y otras autoridades y jerarquías, hace entrega a sus propietarios de 70 viviendas construidas por la Dirección General de Regiones Devastadas. Es un jalón más en la importante labor reconstructora realizada por el Caudillo y su gobierno con la que España se va rehaciendo pacíficamente en medio del atormentado panorama del mundo*."

Paralelamente, la obra reconstructiva de la DGRD seguía su curso por España en aquel año de 1945 y los camarógrafos de NO-DO acompañaron los viajes de los ministros franquistas centrando su planificación en la entrega de llaves. Hacia Palma, Bilbao y Santander se trasladó Blas Pérez en una noticia del 12 de noviembre [149B] y al Valle de Uxó (Castellón), pueblo adoptado por el Caudillo,[802] llegó el ministro José Antonio Girón el día 26 del mismo mes [151B] para hacer entrega de unas viviendas.

Ya para finales de 1945, la OSH terminaba su mayor proyecto de hogares realizado en Barcelona durante la posguerra: la urbanización Meridiana. Cuatrocientas seis viviendas de tipo ruralista que todavía se mantienen en pie y, a pesar de su importancia en ese instante –recordemos la visita de Franco en su inauguración de noviembre–, NO-DO lo testificó con cuatro planos y otro de Bartolomé Barba (gobernador de Barcelona entre 1945 y 1947) mirando un plano donde puede leerse "Proyecto de casas ultra baratas, para sustituir las cuevas y barracas de los suburbios de Barcelona". La noticia se proyectó en los cines a principios del año siguiente, el 21 de enero de 1946 en el número 159B.[803]





Noticia barcelonesa con el Tibidabo al fondo en la segunda imagen [159B], 21 de enero de 1946

Superado el ecuador de 1945, el año posterior se centró en las tareas reconstructivas de Barcelona y Madrid. A la noticia de la Meridiana, la sucedió una entrega de pisos en Carabanchel Bajo oficiada por Blas Pérez del 22 de abril [172A].[804] Una noticia de un minuto y seis segundos que documenta la visita del ministro a los bloques donde se prescinde de la entrega de llaves, pero no de la bendición de éstos por parte del obispo. Blas Pérez pasea ufano entre los bloques mientras escucha las explicaciones de su acompañante. Veinte planos construyen la visita al robusto

[802] "Con el decreto del 23 de septiembre de 1939 el Jefe del Estado, Francisco Franco, *adopta* las localidades en las que la magnitud de la destrucción aconsejaba una actuación coordinada del propio Estado para su reconstrucción. Brunete, Belchite, Nules o Vall Uxó son algunos de los núcleos beneficiados por él" en MÁS TORRECILLAS, Vicente Javier: *Arquitectura social y estado entre 1939 y 1957. La Dirección General de Regiones Devastadas*: Directora: Alicia Alted Vigil. Madrid: UNED, Departamento de Historia Contemporánea, Facultad de Humanidades, 2008, p. 121

[803] https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-159/1468201/ (la pieza informativa se conserva sin audio)

[804] Noticia disponible en: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-172/1467254/ (se conserva sin audio)

edificio cercano a la Colonia Moscardó, límite sur del Madrid de finales de los cuarenta y donde la DGRD puso mayor empeño en levantar viviendas saludables.

No quepa duda que en cada obra de viviendas de aquél tumultuoso Madrid de posguerra, también se esconde la voluntad de ejercer control e higienización social por parte de los poderes franquistas. El saneamiento habitacional en los bloques de viviendas de Carabanchel es una muestra y así lo reconocían abiertamente sus arquitectos en un artículo escrito para *Reconstrucción*. En él su intención de empujar a las clases más pobres hacia otros lares favoreciendo la llegada de una clase social que ellos consideran, mejor:

> Con las viviendas proyectadas [...] hemos conseguido llevar a estos barrios extremos de Madrid habitantes de menos ínfima condición social que los que hasta ahora los poblaban. Esta nueva clase social eleva con su ejemplo las costumbres y la manera de vivir de los habitantes de otros tiempos, redimiéndoles de esa tara tan característica de ciertas clases sociales que no han sabido nunca vivir con ese mínimo de policía que exige la dignidad humana.[805]

Luis García de la Rasilla y Francisco Bellosillo, parangonan las viviendas entregadas en marzo de 1946 con aquellas proyectadas en Valencia (Grao), Usera, Eibar u Oviedo, todas ellas con reportaje en NO-DO y de las cuáles podemos entrever una analogía arquitectónica y de cometido social. En realidad, esta idea era tan extendida que tan solo tres números después y en la misma revista, García de la Rasilla[806] vuelve a mencionar esa calidad de mejora social que su bloque de pisos y la gente que en él habitará conlleva para el suburbio de Carabanchel Bajo:

> Esta clase social elevará con su ejemplo las costumbres y la manera de vivir de los menesterosos de otros tiempos y procurará conseguir una verdadera hermandad cristiana entre las diferentes clases sociales, que necesariamente siempre han de existir. Los más acomodados, con mayor influencia social, pueden hacer como de hermanos mayores de aquellos que están en inferiores condiciones de vida, y todos juntos guiados por el mismo ideal, poder servir mejor a Dios y a España.[807]

---

[805] GARCÍA DE LA RASILLA, Luis; BELLOSILLO GARCÍA, Francisco. "Viviendas de renta reducida en la calle de Antonio López, barrio de Usera, Madrid", *Reconstrucción*, núm. 59, enero 1946, pp. 27-28

[806] Luis García de la Rasilla (1906-1982) fue un arquitecto madrileño vinculado a la Administración del Estado, en la que ocupó importantes puestos. En el periodo de anteguerra fue arquitecto de Sanidad y del Catastro y, después de la Guerra Civil, fue arquitecto de la Dirección General de Regiones Devastadas con muchas actuaciones en Madrid y el resto del país. También fue arquitecto de la Dirección General de Patrimonio del Estado y del Patronato de Protección de la Mujer. Todos esos cargos los compaginó con una intensa labor privada. Fuente: COAM

[807] GARCÍA DE LA RASILLA: "Bloque de viviendas de renta reducida en Carabanchel Bajo, Madrid", *Reconstrucción*, núm. 62, abril 1946, p. 133

Sin ir más lejos, García de la Rasilla termina el artículo haciendo hincapié en el consabido "problema de la vivienda"; consigna que no aparecerá con asiduidad en el vocabulario del Régimen, y aún menos en su noticiario, hasta pasado más de un lustro.

> Paulatinamente llegaremos a la normalización del problema de la vivienda. En tanto llegue ese día que tanto anhelamos todos, los organismos que en estos asuntos intervienen se afanan en resolver tan acuciante problema, construyendo bloques que, como el presente, puedan servir de paradigma a las generaciones venideras.[808]



Bloque de Carabanchel Bajo y Blas Pérez en la visita al edificio [172A], 22 de abril de 1946

Semejante Arcadia social ya proviene del ideario falangista "que impulsó un replanteamiento en las políticas de vivienda social, empleando la arquitectura como un campo de lucha social"[809] y, aunque rechazara ideas del racionalismo, se hizo fuerte en la oposición a la segregación social, aunque esta idea se desvaneciera poco a poco entre los bloques-colmena de las próximas décadas. La década cerraba en 1949 con la anteriormente analizada noticia de Eibar con Franco en la cúspide de su popularidad y con otra, de unos días antes en Jerez de la Frontera [335A][810] donde se utiliza el canon visual del título entregado por las autoridades locales a sus beneficiarios a la manera de la sagrada comunión cristiana.



Entrega de títulos de viviendas en Jerez de la Frontera [335A], 6 de junio de 1949

[808] GARCÍA DE LA RASILLA: *Op. Cit.*, p. 136
[809] RUBIO POZUELO, Noemí: "Arquitectura y poder: el discurso visual del NO-DO y la arquitectura del franquismo (1943-1975)", *Art. Cit.*, 2016, p. 136
[810] https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-335/1467584/

Capítulo 7. Un país de obras: el creciente interés por el problema de la vivienda en NO-DO (1950-1961)

El carácter edilicio del régimen franquista fue *in crescendo* a partir de la década de los cincuenta centrándose en cuestiones sociales como la carestía de techo en todo el territorio. Para que el mensaje calara hondo, NO-DO actuaba de refuerzo audiovisual en aras de desplegar el mensaje propagandístico. En sus primeros seis años (1943-1949), el noticiario proyectó veinte noticias en torno al fenómeno de la vivienda. Al empezar la década de los cincuenta, y en una franja idéntica de seis años, este número aumentó hasta cincuenta y cuatro (1950-1956). A las inauguraciones, se le añadieron el interés por las campañas benéficas, los problemas de las jóvenes parejas para encontrar piso, el creciente negocio del diseño del hogar y sus ferias de muestras o las exposiciones sobre las tareas de reconstrucción. Asimismo, los cincuenta fueron la década de los Planes Nacionales, de Urgencia Social y la vertebral creación del Ministerio de la vivienda.

Paralelamente, la creciente preocupación por el problema de la vivienda llevaba tiempo en boca de los arquitectos y responsables de parchear la situación. Sentimiento que no hizo más que afianzarse en el cambio de década acompañado esta vez de una mayor actividad teórico-reflexiva en torno a conceptos arquitectónicos y urbanísticos comunes a otros países del entorno. Ejemplo de ello es el "Concurso de propuestas para viviendas de renta reducida" convocado por el Colegio de Arquitectos de Madrid o la "V Asamblea Nacional de Arquitectos" celebrada en Barcelona el año 1949.[811] En su discurso inaugural, el Director General de Arquitectura, Francisco Prieto Moreno dirigía estas palabras a los arquitectos presentes:

> La construcción de viviendas, especialmente las modestas, es tema obsesionante del Gobierno y de todas aquellas conciencias preocupadas por las necesidades sociales. El crecimiento de la población y otras causas han establecido un déficit en la vivienda, cuya cifra rebasa nuestras actuales posibilidades.[812]

La inquietud expresada por Prieto Moreno iba alineada con un cambio de mentalidad estilística que empieza a fraguarse en estos eventos. Entre los arquitectos del período, crecía el desinterés hacia los cánones tradicionalistas de raigambre pintoresca usados en los cuarenta en favor de una arquitectura mucho más europeísta. El mismo Prieto Moreno cerraba su discurso remarcando

[811] CALVO DEL OLMO, José Manuel: "Polis y política: Arquitectura residencial y política urbana durante el franquismo" en IBARRA AGUIRREGABIRIA, Alejandra (coord.): *No es país para jóvenes*, Vitoria: Instituto Valentín Foronda, 2012

[812] PRIETO MORENO, Francisco. "Discurso de apertura V Asamblea Nacional de Arquitectos", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 90, año IX, junio 1949, pp. 235-236

que "España ha sentido siempre el arte [...] y no puede quedar impasible ante la revolución en los medios modernos y su influencia en las nuevas formas."[813]

A este cambio de mentalidad se sumaron las revistas españolas del periodo glosando la obra de Le Corbusier y su modelo para Marsella.[814] También desde *Reconstrucción* se venían publicando editoriales sobre arquitecturas de EEUU y escandinavas, glosando su compendio de sencillez constructiva, eficiencia y abaratamiento de la vivienda popular.[815] Modalidad que la administración franquista veía poco probable por su dificultad técnica a principios de los cincuenta y tuvo que adaptar a la realidad del sector de la época.[816]

> Tratándose de edificaciones en nuestro país, donde hablar de concentración de viviendas en altura no es corriente, sino que, por el contrario, resulta prohibitivo, a juzgar por todo lo que se ha "ordenado" sobre la altura de los edificios aun en centros urbanos principales, las viviendas de esta clase o serán de una planta, caso no recomendable en urbanizaciones de alguna importancia, o serán de dos, tres y cuatro plantas; es decir, entiendo que la vivienda económica que hoy debemos construir no debe necesitar el uso de elevadores eléctricos. En este supuesto, nuestros materiales y sistemas constructivos tradicionales pueden servir, tan bien como cualquier otro, para este tipo de edificaciones.[817]

El rechazo hacia los procesos de prefabricación como el de la cita anterior demuestran las reticencias existentes entre algunos arquitectos de finales de los cuarenta. Sin embargo, en 1952 durante la VI Asamblea Nacional de Arquitectos celebrada en Madrid no se hizo más que afianzar ese viraje estilístico que se implantaría, con fortuna regular, a lo largo de la década. La Asamblea presidida por Julián Laguna tenía por objetivo tratar única y exclusivamente "el problema de la vivienda para las clases media y modesta"; y para ello se habló de propuestas alemanas, holandesas, italianas y de figuras como Alvar Alto.[818]

La oportunidad llegó a estos arquitectos de la mano de Valero y laguna, quienes les integraron en el equipo de arquitectos responsables de los poblados dirigidos de Madrid. Como vimos en capítulos anteriores, los Oiza, Romany, Cubillo, Sierra o Alvear entre otros, pasaron a formar

---

[813] Ibíd.
[814] PUTEAUX, Maurice: "Unite d'habitation Le Corbusier à Marseille", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 110-111 año XI, febrero-marzo 1951, pp. 42-47
[815] CANDELA OCHOTORENA, José: *La política falangista y la creación de una cultura de propiedad de la vivienda en el primer franquismo, 1939-1959*. Director: Julián Sanz Hoya. Valencia: Universitat de València, Departamento de Historia Moderna y Contemporánea, 2017, pp. 239-240
[816] CALVO DEL OLMO, José Manuel: "Polis y política: Arquitectura residencial y política urbana durante el franquismo" en IBARRA AGUIRREGABIRIA, Alejandra (coord.): *No es país para jóvenes*, Vitoria: Instituto Valentín Foronda, 2012, p. 6
[817] VALLEJO, Antonio: "Materiales más adecuados y métodos constructivos más convenientes para incrementar y mejorar la vivienda popular", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 40, año IX, junio 1949, p. 258
[818] CALVO DEL OLMO, José Manuel: "Polis y política: Arquitectura residencial y política urbana durante el franquismo" en *Op. Cit.*, p. 7

parte de la nómina de la OSH en su cometido de racionalizar y normalizar técnicamente la vivienda social madrileña.[819]

Alejados de este debate entre arquitectos y estamentos de poder, las cámaras de NO-DO ofrecían una imagen de bonanza traducida en este espíritu reconstructivo. Sin ir más lejos, la revista *Imágenes*, dependiente de NO-DO, aunque sin ser obligatoria y de carácter monográfico, presentaba el documental *Maravillas técnicas* (1952) en su número 369. *Imágenes*, igual que le ocurría a NO-DO, acentuaba todavía más su carácter de espectáculo pensado para las masas y ponía el acento en la anécdota, las atracciones o curiosidades.[820] Como curiosas eran las casas en forma de iglú y de seta del 1946 obra del ingeniero Mario Cavallè (1895-1982).[821] Un extravagante proyecto para solventar el problema de la vivienda en Milán coetáneo del estreno de *Milagro en Milán*. A la noticia la acompaña las construcciones de hogares exprés realizadas en Estados Unidos y que muestran una casa unifamiliar levantada en seis horas. Ambas piezas se conservan con el audio en inglés por su naturaleza de coproducción internacional.



Planos de Maravillas técnicas (*Imágenes* nº 369, 1952)

Tales veleidades estaban muy alejadas del compromiso que arquitectos y estamentos podían llevar a cabo en España y quedaban reducidas al ámbito de la sala de cine. Si bien este tipo de

[819] CANDELA OCHOTORENA, José: *Op. Cit.*, p. 241

[820] SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: "NO-DO y las celadas del documento audiovisual", *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, núm. 4, primavera 2009, pp. 2-3

[821] El proyecto de Cavallè surgió de la necesidad de realojar a familias hacinadas durante la posguerra. Las casas fueron construidas en cemento y resultaron ser uno de los proyectos más curiosos del periodo. El ingeniero milanés vivió en Estados Unidos y por ello la técnica y el modelo habitacional estadounidense influencian esta obra situada en el barrio de la *Maggiolina*, aunque de los doce iglúes originales se conservan ocho y aquellas casas en forma de seta fueron demolidas en los años sesenta. Elle DECOR Italia [Recurso electrónico]: *La storia di quelle strane case di Milano a forma di igloo*. [Hearst Magazine, Italia]: Hearst Magazine Italia SPA, 2021-, [consulta: 19 de marzo de 2021]. Disponible en: < https://www.elledecor.com/it/viaggi/a26534707/case-igloo-milano-storia/>.

relatos se alejaban del obtuso discurso franquista, todavía centrado en reconstruir aquello que la barbarie roja había destrozado a finales de los cuarenta, con el cambio de decenio empieza a coger relevancia lo que Tranche y Sánchez-Biosca llamarán: "Los espacios del desarrollo":

> Son esos sitios (ferias, fábricas, campamentos, edificaciones, residencias…) que reiteradamente se convirtieron en espacios de representación vía inauguración o visita oficial. La mayoría de ellos estarían conectados a las transformaciones industriales, al desarrollo técnico, la creación o reconstrucción de infraestructuras. Todos estos elementos configurarán el nuevo referente del proyecto social franquista.[822]

NO-DO, gracias a su adscripción al Ministerio de Información y Turismo en 1951, acentuaba todavía más su papel de instrumento propagandístico de la obra de Franco. Su resonancia en un número tan grande de espectadores era idónea para mostrarles pedagógicamente el ingente número de viviendas que el estado franquista levantaría de ahora en adelante.

La ristra de acciones que aglutinaban planes de ayuda habitacional con grandes reformas urbanas tenía en Madrid su centro neurálgico. Así NO-DO filmó las obras de la carretera que unía la ciudad con el aeropuerto de Barajas y la remozada avenida de América [517B. 01/12/1952].[823] Mientras tanto, nuevos bloques se erigían con la promesa de albergar a 40.000 almas en el barrio del Niño Jesús de la inmobiliaria URBIS [549A. 13/07/1953].[824] Un proyecto, iniciado a finales de los cuarenta, que ejemplariza el despegue las inmobiliarias de capital privado en el tejido urbano del ensanche madrileño, todavía tímido en aquél entonces.[825]

Y es que NO-DO todavía no distingue entre los proyectos de la iniciativa privada con aquellos surgidos de los estamentos del gobierno como la DGRD que construía hogares en Puerta Bonita (Carabanchel) en una noticia que recoge la visita de un sonriente Blas Pérez [655B. 25/07/1955]. En ella, la voz en *off* plantaba las bases de la frase que expresaba el sentir del jefe del Estado y lo hacía para abrir y cerrar la noticia del 25 de julio de 1955:

> 701 viviendas resumen la labor realizada últimamente en Madrid por Regiones Devastadas para aliviar el problema del alojamiento. […] Merced a este esfuerzo el Estado da fe prácticamente de su preocupación por este importante problema del alojamiento.[826]

---

[822] TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Op.cit.*, 2002, p. 232

[823] Ver la noticia en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-517/1469629/

[824] Ver la noticia en el siguiente enlace: http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-549/1469216/

[825] DIÉGUEZ PATAO, Sofía. "Un nuevo orden urbano: *El gran Madrid* (1939-1951)", *Ciudad y territorio. Revista de Ciencia Urbana*, núm. 83-1, invierno 1990, pp. 77-86

[826] Fragmento de la voz que acompaña la noticia 655B. 25/07/1955: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-655/1479287/

Madrid era el contenedor y banco de pruebas del sector de la construcción. Así lo demuestran las noticias que NO-DO rodó y dan cuenta de los diversos intereses que pugnaban en su entramado urbano. Su crecimiento, extrapolable a otras ciudades españolas del periodo, combinaba la vivienda social más humilde y experiencias para clases altas,[827] con otro tipo de hitos de la arquitectura de la envergadura de la Torre de Madrid. Este edificio de viviendas, obra de los hermanos Otamendi, tuvo el privilegio de ser el más alto de Europa hasta 1967 y de toda de España hasta 1982 con 142 metros.[828] NO-DO no perdió la ocasión de filmar al responsable de la estructura del edificio, José María Otamendi y a la sazón consejero delegado de la empresa propietaria del edificio, la Compañía Inmobiliaria Metropolitana, dando un discurso en la azotea de aquél nuevo símbolo del *skyline* capitalino.[829]



Contrapicado de la Torre de Madrid y José María Otamendi, 28 de octubre de 1957 [773B]

7.1. Bloques para todos: Las cifras al rescate del problema de la vivienda

El creciente protagonismo de los bloques entre la cobertura de eventos de NO-DO se desplegará en una suerte de dicha que regaba a todos los rincones de la España peninsular e insular. De los ampulosos discursos, poco a poco las voces que cubren las noticias se van tornando en emisores de datos: cifras de hogares, metros cuadrados, habitaciones, millones invertidos y capacidad de albergue de todos aquellos edificios donde los españoles encontraban un techo bajo el que

[827] Véase la noticia que abre el NO-DO 706B del 16 de julio de 1956 titulada *Ciudad Satélite*, donde vemos una nueva zona residencial compuesta por 100 casitas unifamiliares con jardín y piscina. Disponible en: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-706/1486029/

[828] PÉREZ GUTIÉRREZ, María Concepción: *Evolución del tipo estructural "Torre" en España: Madrid, Barcelona, Benidorm.* Director: Ricardo Aroca Hernández-Ros. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Departamento de Estructuras de Edificación, 2009, p. 124

[829] La noticia de la Torre de Madrid abrió el noticiario del 28 de octubre de 1957 [773B]: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-773/1486664/

formar una familia católica.[830] El ámbito de la vivienda no hace más que impregnarse de una tendencia donde el discurso ampuloso de verbo florido pierde fuelle.

> A partir de los años 50 esta pauta pierde consistencia y se modifica por referencias al desarrollo del país impulsado por el Régimen, a través de la celebración y apología de su transformación económica, de su dinámica industrial y de la creación de infraestructuras.[831]

En la década que comprende 1951 y 1961, NO-DO filmará veintiséis noticias relacionadas con el problema de la vivienda en veinte poblaciones distintas además de Madrid y Barcelona, ciudad donde se centrará en las obras de los hogares del Congreso. El foco de interés crece ahora en aquellas construcciones realizadas en núcleos urbanos de gran tamaño como Sevilla, Bilbao o Málaga. De la igual manera, delegaciones de diferentes partes del territorio realizarán para NO-DO filmaciones de obras poco relevantes para el conjunto de la población, pero vitales en aras de completar un discurso propagandístico en el que todos los estamentos pueden optar a un hogar digno. Ejemplo de estas viviendas son las levantadas en pequeños pueblos de pescadores gallegos o las casas para productores modestos de los pueblos navarros del Patronato Francisco Franco [449A. 13/08/1951].[832]

El complejo entramado de estamentos capacitados para acometer estas obras de vivienda no estorbará al noticiario cuando de crear un discurso de abastecimiento generalizado se trata. De poca relevancia será si los bloques de pisos se han gestado en los despachos de la DGRD, la OSH, el INV o algún patronato local. Lo importante por encima de todo es generalizar la idea de un goteo incesante de hogares que puede beneficiar cualquier barrio de España como si de una rifa se tratara. Algo parecido ocurre con los encabezados de las noticias de viviendas; siendo algunas precedidas por los títulos *Reconstrucción*, *Nuevas Viviendas*, *Edificación Nacional*, *Nuevas construcciones* o *Viviendas protegidas*; y otras apareciendo dentro de *Noticias breves*, *Inundaciones* o directamente precedida del nombre de la ciudad.

---

[830] En relación a este viraje de estilo, Tranche y Sánchez-Biosca ponen como ejemplo la noticia *Nuevas construcciones* del noticiario 622A de 1954 cuando "el estilo ampuloso y florido de los primeros años de NO-DO (poco acorde aquí con el carácter de las imágenes, que hoy leeríamos como prueba de industrias contaminantes, polución, destrucción del entorno…)" da paso a los "datos y números para explicar la construcción de un gran canal". Y concluyen: "Es decir, mitología del trabajo desde la máquina y la fábrica y épica del desarrollo, unidas para forjar las nuevas dimensiones del progreso". En TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Op.cit.*, 2002, p. 232

[831] VENTAJAS, Fernando: "El NO-DO en Málaga 1943-1980", *Isla de Arriarán*, XXVII, junio 2006, p. 191

[832] Noticia en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-449/1470924/

Tras la noticia de Navarra de 1951, seguida en 1952 por una centrada en la construcción de 96 viviendas en la barriada de Guanarteme, Las Palmas de Gran Canaria [478B. 03/03/1952],[833] llega el año más prolífico del lustro: 1953.



Por orden cronológico, noticias de viviendas de 1953: Valencia (525B), Sevilla (532B), Málaga (537B), Pontevedra (541A), Lugo (560B), Tenerife (564B), Bilbao (565A), Zamora (567A) y Murcia (571B).

Todas las noticias de este año comparten la aceptación meridiana del problema de la vivienda en sus alocuciones y, para combatirlo, nada mejor que remarcar constantemente su solución por vía de las frías estadísticas. Así, en la inauguración de un bloque de viviendas en Valencia [525B. 26/01/1953], el narrador pone énfasis en cómo *"se contribuye notoriamente a resolver el problema de la habitabilidad en la ciudad del Turia"* para terminar indicando que fuera de campo se sigue realizando una labor tan ingente que ni la noticia alcanza: "*Este reportaje muestra solo una parte de la activa labor de reconstrucción y de fomento de la vivienda realizada en la capital valenciana*".[834] Mediante la omisión de estos supuestos trabajos, el fuera de campo se erige como un lugar para la imaginación de los espectadores. Un espacio donde se siguen levantando hogares modernos listos para entrar a vivir como aquellos que recitaba la noticia de una barriada de casas económicas en Sevilla

[833] Noticia en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-478/1469560/
[834] Noticia en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-525/1469700/

del 16 de marzo de 1953 [532B],[835] fragmento íntegro que leemos a continuación y concentra este estilo de lectura de datos:

> En Sevilla, el ayuntamiento de la ciudad construye en terrenos del barrio de Nervión, bloques de viviendas económicas por el sistema industrial de construcción en cadena. Permite este sistema un considerable ahorro de tiempo y de mano de obra. El primer bloque fue construido en el plazo máximo de noventa días y comprende 40 casas. La capacidad de los edificios determina dos tipos diferentes. El coste total ha sido de 1.750.000 pesetas. A ese primer bloque seguirá la construcción de otros. Por el momento la corporación municipal ha iniciado ya las obras del segundo con igual número de viviendas que el anterior. También en Sevilla y por la Obra Sindical del Hogar como entidad colaboradora del Instituto Nacional se construye el grupo Fernando de Coca que consta de dieciséis calles y 500 casas, 44 de ellas con local para tienda. La amortización mensual de cada vivienda es de 85 a 341 pesetas y el presupuesto protegido total del grupo de más de 36 millones. Las casas más económicas disfrutan de una prima de construcción y tanto este grupo como el otro mitigan el grave problema que Sevilla tenía planteado en relación con esta materia.

Todavía en Andalucía, en abril de 1953 [537B],[836] la noticia *Reconstrucción* de Málaga vuelve a ofrecer al espectador dos minutos de obras de todo tipo certificando el florecimiento de la ciudad de la Costa del Sol. Así nos lo indica el relato: *Para resolver el problema de la vivienda en Málaga se mantienen con ritmo creciente las tareas de la construcción que abarcan los más diversos aspectos.* A partir de esta introducción el montaje encadena tareas en el puerto, la iglesia de San Patricio, una escuela y varios grupos de viviendas donde destaca el del INV que "*proporciona habitación a 62 familias de jefes, oficiales y suboficiales. El moderno barrio José Luis de Arrese posee edificio para 520 familias y cuenta con el correspondiente grupo escolar."* Estas casas baratas ideadas en su día por el que fuera gobernador civil de Málaga, Arrese, y entregadas en diferentes fases desde 1944 hasta 1954,[837] son prueba de la mescolanza de tipos habitacionales mostrados por NO-DO en aquél entonces.

La misma noticia malagueña muestra bloques de gran envergadura frente al mar con barriadas de pocas plantas todavía adscritas al regionalismo propio de los cuarenta y emparentadas arquitectónicamente con las levantadas en Pontevedra [541A. 18/05/1953],[838] Vivero (Lugo)

---

[835] Noticia disponible en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-532/1468774/
[836] Noticia disponible en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-537/1468935/
[837] VÁZQUEZ, Alfonso: *La casa de las redes, en peligro de extinción* [Recurso electrónico], Crónicas de la ciudad, Málaga, 29 de julio de 2017 [consulta: 29 de marzo de 2021]. Disponible en: https://mas.laopiniondemalaga.es/blog/la-ciudad/2017/07/29/las-casas-las-redes-peligro-extincion/
[838] Noticia disponible en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-541/1487600/

[560B. 28/09/1953],[839] y Tenerife [564B. 26/10/1953].[840] Todas tres actuaciones coinciden en aliviar la situación de las familias humildes y por un régimen de tenencia de alquiler, todavía posible poco antes de ser decantado hacia la propiedad a partir de 1957.

Si había otra ciudad que necesitaba urgentemente esponjar su entramado urbano después de Madrid y Barcelona esta no era otra que Bilbao. El crecimiento descontrolado de la ciudad fruto de la inmigración había creado numerosos asentamientos de chabolas en peligrosas condiciones de higiene. Ya en 1949 el Colegio de Arquitectos Vasco-navarro hacía hincapié en la necesidad de desarrollar vivienda económica en Vizcaya durante la V Asamblea Nacional de Arquitectos.[841] Además, este aumento demográfico no se cernía sobre la capital, sino que afectaba a barrios de toda la provincia como los mencionados en la noticia de NO-DO fechada el 2 de noviembre de 1953 [565A]. En ella, la *voice over* indica el gran crecimiento experimentado por la ciudad rondando los 240.000 habitantes ya a principios de los cincuenta y que hacían necesario la construcción de un "*Conjunto de viviendas municipales en Matiko. Otro grupo popular impulsado también por el Consejo en Santuchu. Casa de vecindad con un total de 226 viviendas dotadas de cuarto de baño y otras comodidades con un promedio de 600 pesetas mensuales de renta.*" [842]

El año finalizaría con la labor constructiva en Zamora y Murcia. La pieza informativa de la ciudad castellanoleonesa [567A. 16/11/1953][843] centra su interés en los bloques levantados por el INV y destinados a productores modestos que pagarían una módica renta. Pero si alguna alocución agrupa todo el relato que hemos venido referenciando es la de Murcia del 14 de diciembre de 1953 [571B]:

> *195 casas componen el nuevo grupo de viviendas protegidas colocadas bajo la advocación de Santa María de Gracia que merced del esfuerzo realizado por la organización Sindical y las autoridades de Murcia se inauguran en esta ciudad. El costo de esta primera fase ha sido de 15 millones de pesetas,*

---

[839] El narrador indica: *"En la ciudad lucense de Vivero, y con asistencia de los ministros de Trabajo e Información y Turismo señores Girón y Arias Salgado. Se celebra la inauguración de 84 nuevas viviendas que integran el conjunto denominado Jesús Rodríguez Álvarez, valeroso falangista sacrificado por la causa del movimiento nacional. He aquí algunos aspectos de los interiores. Seguidamente los ministros se dirigen a la plaza que forman estas edificaciones donde se celebra una misa de campaña. Los ministros hacen entrega de las llaves y de los títulos correspondientes a los beneficiarios de estas viviendas. Luego el señor Girón explica a los asistentes la significación del acto como homenaje y recuerdo de un hombre que merece veneración por su sacrificio."* Noticia disponible en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-560/1483123/

[840] El narrador destaca los precios de las viviendas, lejos todavía del régimen de propiedad que irrumpiría con fuerza en pocos años: "*En Taco (Tenerife), la Obra Social del Movimiento ha construido 416 casas que aliviarán notoriamente la situación de las familias humildes. El precio de los alquileres oscilará entre las 76 y las 106 pesetas mensuales."* Noticia disponible en el siguiente enlace: http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-564/1483673/

[841] La ponencia, obra de los arquitectos Ricardo Bastida y Emiliano Amann, llevaba el título de *Estudio sobre la Vivienda Económica en España. Referido principalmente a las provincias del Colegio Vasco-Navarro y muy especialmente a la de Vizcaya*. Sobre el estudio consultar: AZPIRI ALBISTEGUI, Ana. "La aportación del Colegio Oficial de Arquitectos Vasconavarro a la V Asamblea Nacional de Arquitectos, en el año 1949" en VV.AA.: *Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia*, Pamplona: T6 Ediciones, 2000, pp. 101-107

[842] Noticia disponible en el siguiente enlace: http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-565/1483837/

[843] Noticia disponible en el siguiente enlace: http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-567/1480304/

en la próxima se inaugurarán hasta 266 viviendas y 68 tiendas. Su alquiler es de 100 a 251 pesetas. El Delegado Nacional de sindicatos don José Soler Ruiz asiste en Murcia al acto inaugural con las primeras autoridades de la ciudad. Procede a la entrega de los títulos a los beneficiarios de las nuevas viviendas. Son ya 20.000 las entregadas en toda España y otras tantas las que se encuentran en periodo de construcción, labor en la que se han invertido más de 2000 millones de pesetas. Así, la Delegación Nacional de Sindicatos se hace eco de las peticiones de empresarios y trabajadores y procura resolver, en la medida de sus posibilidades, como en este grupo de Murcia lo que constituía uno de los más agobiantes problemas nacionales.[844]

Religión, esfuerzo de las autoridades locales, cifras divididas en los millones que cuesta la obra y en número de hogares, tiendas y el precio a pagar por sus futuros inquilinos. Todo ello, salpimentado con la litúrgica entrega de llaves por una autoridad que sirve como altavoz, como bien indica el narrador, de una misión mucho más ambiciosa que aquello que vemos en pantalla. Un cometido que, "en la medida de sus posibilidades", trata de apaciguar el grave problema de la vivienda. Ningún esfuerzo se escatima a la hora de construir un relato de abastecimiento habitacional en las pantallas de toda España.

7.1.1. La cobertura del Plan Sindical de la Vivienda en NO-DO (1954-1957)

Llegados al ecuador de la década, las asambleas nacionales de arquitectos habían sido un espacio de reflexión clave que culminaba con la aprobación del Plan Sindical de la Vivienda de 1954, otramente dicho Plan Nacional Francisco Franco. Su espejo estaba en la experiencia italiana del INA-Casa que muchos políticos y técnicos españoles visitaron in situ.[845] Las nada desdeñables cifras conseguidas por Amintore Fanfani con su plan de 1952 para dotar de casas a los trabajadores eran un modelo trasladable a España.[846] Justo en 1953 Federico Mayo, director General del INV, fallecía repentinamente en un accidente. Su sustituto, Luis Valero Bermejo inicia un vuelco político notable, en palabras de Carlos Sambricio:

---

[844] Noticia disponible en el siguiente enlace: http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-571/1481057/

[845] "El conocido coloquialmente como *piano Fanfani* se concibió –como expresa su título– con el propósito inmediato de reducir la elevada y progresiva tasa de desempleo que afectaba Italia desde la guerra4. Su principal objetivo consistía, por tanto, en la creación de puestos de trabajo; la construcción de viviendas para trabajadores era, *tan sólo,* el medio para alcanzar dicho objetivo." DEL CID MENDOZA, Ana. "Vivienda social en la Italia de la segunda posguerra: urbanismo y arquitectura de las barriadas INA -Casa", en CALATRAVA, Juan; DEL CID MENDOZA, Ana (eds.): *Docencia en investigación en arquitectura. Diez reflexiones desde el área de composición*, Granada: Editorial Universidad de Granada, 2019, p. 105

[846] COLELLA, Federico. "Política habitacionales en Italia y España en la posguerra 1949-1954", *Cuadernos de Vivienda y Urbanismo*, núm. 17, vol. 9, enero-junio 2016, pp. 50-67

> El paso de un Director a otro supuso un quiebro en la política de vivienda mantenida hasta el momento: frente a la pobre socialización de la vivienda mantenida por Mayo [...] Valero buscó, desde el INV, promover las cooperativas de vivienda al tiempo que buscó hacer obligatorio para las empresas la construcción de viviendas para sus empleados. Era necesario, además, buscar que los chabolistas pudieran, en la medida de lo posible, realizar una contraprestación para la adquisición de su vivienda y por ello en ese mismo año aparecía una Ley de vivienda de Renta Limitada, punto de partida –siempre en 1954– de un Plan Nacional de Vivienda.[847]

La OSH buscó entonces emular la experiencia italiana construyendo 10.000 viviendas para sus sindicalistas y con la Ley de Renta Limitada que aprobó Franco el 15 de febrero de 1954, el gran Plan Nacional de julio de 1955 ya estaba preparado para su despliegue. De nuevo Sambricio:

> Tras haberse establecido tres categorías de vivienda económica (reducida, mínima y de tipo social) se propuso construir al año 10.000 viviendas de tipo social para sindicalistas de la OSH, estableciéndose créditos del INV por el 80% de su costo a un plazo de 50 años; y a estas condiciones se aprobaba que, además, el Ayuntamiento podía añadir un préstamo del 15% del total, a un interés del 4% a 50 años, de forma que el usuario solo debiese pagar el 5% del total (1250 pts.) y luego 45 pts./mes durante 50 años; y, junto con el INV, otras 20000 mínimas y reducidas. Pronto las cifras se dispararon y el optimismo de los políticos fue secundado por la euforia de una prensa servil que difundía el propósito de construir, en diez años, 550000 viviendas de renta limitada: la realidad de aquella propuesta es que apenas se construyó la mitad y la mayoría de ellas correspondían a viviendas de categoría superior.[848]

Y en el ecuador de los cincuenta, NO-DO era un elemento más de servilismo para promulgar las bondades del Plan Sindical en sus reportajes. El gobierno, como ya había advertido Blas Pérez en su discurso de 1952, construiría viviendas "en lo relativo a resolver el problema de sus empleados y funcionarios",[849] y por ello las noticias del periodo se llenan de la coletilla viviendas "sindicales" o "municipales".[850]

---

[847] SAMBRICIO, Carlos: "La vivienda española en los años 50" en VV.AA.: *Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia*, Pamplona: T6 Ediciones, 2000, pp. 43-44

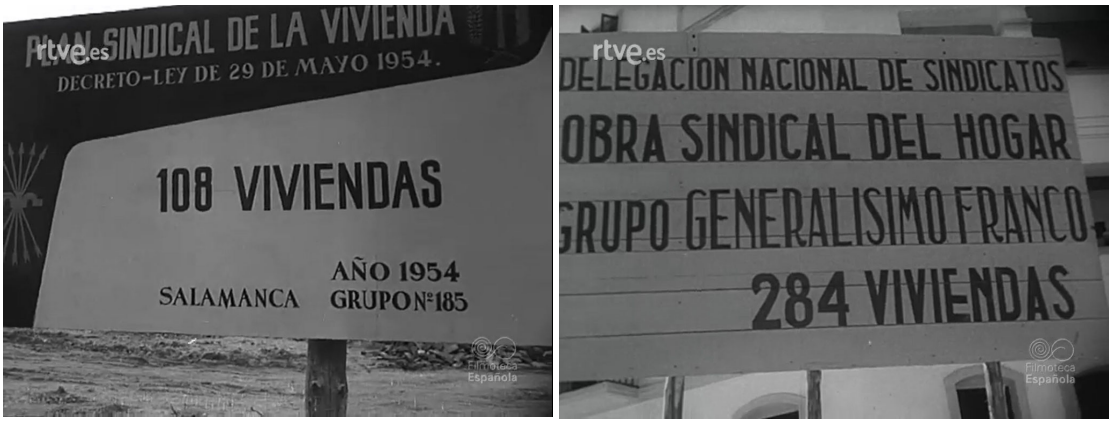
[848] Ibíd.

[849] "VI Asamblea Nacional de Arquitectos. Discurso del Excelentísimo Señor ministro de la gobernación, D. Blas Pérez González, en la sesión de clausura", *Reconstrucción*, núm. 115, 1953, p. 5

[850] Nos referimos a la inauguración de las viviendas del barrio de San Pedro y La Chantrea, ambas en Pamplona [581B. 22/02/19544]. Noticia disponible en el siguiente enlace: http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-581/1486439/

Entre ellos destaca la entrega de viviendas protegidas de Segovia inauguradas por María Josefa Larrucea [641A. 18/04/1955],[851] esposa del ministro de trabajo, José Antonio Girón. El grupo, que llevará el apellido de la susodicha, también es conocido como San José Obrero y fue realizado bajo los auspicios de la iniciativa estatal.

Una comparativa con todas las noticias de viviendas anteriores nos hace recalar en la presencia anómala de una mujer en esa multitudinaria entrega. Sin embargo, su posición social por familia y vínculo matrimonial, sumado a tratarse de acto ligado a la beneficencia y la caridad de la naturaleza de una entrega de viviendas, establecen un precedente que, si bien no marcará una nueva línea, demuestra el papel de la mujer en todo aquello referente a la asistencia de los más necesitados.



Cartel del grupo Salas Pombo de Salamanca [633B] y Generalísimo Franco de Málaga [645A], 1955



María Josefa Larrucea inaugura y entrega las viviendas de Segovia [641A], 18 de abril de 1955

Bajo los títulos de *Actividad Sindical*, *Creaciones Sindicales* u *Obras Sindicales*, NO-DO filmará noticias de hogares por toda España con la recurrente presencia del delegado Nacional de Sindica-

[851] Noticia disponible en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-641/1480672/

tos: José Solís. Conocido como "la sonrisa del régimen" por su trato afable,[852] le encontramos en Salamanca [633B. 21/02/1955], Málaga [645A. 16/05/1955] y Guipúzcoa [676B. 17/12/1955] donde inaugura viviendas para obreros y dedica espacio para departir con los afiliados a los sindicatos.[853]



José Solís en el puerto de Pasajes charla con estibadores y cargadores [676B], 17 de diciembre de 1955

Solís, tras faltar a una inauguración de viviendas sindicales en Reus,[854] reaparece en 1957 ya como ministro Secretario General del Movimiento[855] en Asturias [751B. 27/05/1957].[856] La particularidad de sus visitas era la cercanía con los beneficiarios de las viviendas, o su trato directo con todos aquellos sindicalistas; plus que el noticiario trata de reseñar sobre sus mandamases. Capaces de pisar las calles, estar en contacto con la realidad y los problemas que aquejan sus trabajadores, el abecé de todo político que se precie.

A mediados de la década, Franco se había reunido en la recién inaugurada Casa Sindical del Paseo del Prado madrileño y visitaba las maquetas de los proyectos del plan relativos al ejercicio 1954/55.[857] El evento, recogido por NO-DO [670B. 07/11/1955],[858] nos ofrece al dictador, reunido con los gobernadores civiles y jefes provinciales del movimiento, haciéndoles entrega de las credenciales acreditativas para transferir a los beneficiarios de las viviendas.

---

[852] MUÑOZ SORO, Javier. "*Presos de las palabras*. Republicanismo y populismo falangista en los años sesenta". En: RUIZ CARNICER, Miguel Ángel (Coord.): *Falange, las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2013, p. 352

[853] Noticia disponible en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-676/1486121/

[854] Se trata de la inauguración del barrio de Fortuny, con 296 viviendas [748B. 06/05/1957]. Disponible en: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-748/1486274/

[855] Cargo que ocupa tras relevar a Arrese a petición de Franco.

[856] Noticia disponible en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-751/1486785/

[857] La voz *over* presenta el acto así: *Su excelencia el Generalísimo acude a presidir la inauguración. En la nueva sede central de los sindicatos españoles, contemplan los diseños, planos y fotografías del proyecto sindical correspondiente al ejercicio 1954/55 y que comprende 52.275 viviendas. En 10 meses se han edificado 46.523. En el salón de actos Franco preside el solemne acto inaugural.*

[858] Noticia disponible en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-670/1486320/

Ante los asistentes, Franco afirma que el Sindicato es la "Piedra básica de nuestra política y el cauce por donde discurre la producción española". Por primera vez NO-DO mostraba la cocina de aquellas entregas de viviendas que tantos años se llevaban viendo en los cines. Un ejercicio más de acercar los estamentos de poder a la población civil a través de mostrarles las bambalinas de aquellos espectáculos de entregas que tantos años llevaban produciéndose.



Franco entrega a los mandos provinciales las credenciales para transferir viviendas [670B], 7 de noviembre de 1955

Tras presidir el gran acto sindical, Franco acude a los poblados de la Quintana y San Blas con sus albergues de renta reducida situados en el noreste de la capital.[859] Su visita forma parte de muchas otras que realizó a lo largo de la década en muchos viajes y que le encumbraron como el gran proveedor de vivienda obrera.

7.2. Los viajes de Franco en los cincuenta: el mito del proveedor de vivienda obrera (1950-1956)

La última noticia relacionada con hogares de los cuarenta ya había tenido a Franco de protagonista. Así pues, y siguiendo con ese rol de estrella del celuloide, la siguiente pieza que filmará NO-DO para inaugurar la década de los cincuenta vuelve a contar con su presencia en Deusto inaugurando la barriada de San Ignacio de Loyola [391B. 03/07/1950].[860] Conservada sin audio, en ella recula el atavío civil apuntado en Eibar un año antes en favor del traje de Almirante. Tendencia castrense que se combinará con el traje con corbata de civil a lo largo de los cincuenta a pesar de que nunca dejará de usarse del todo.

[859] Ambos proyectos se enmarcan en las obras sindicales según LASSO DE LA VEGA, Miguel. "Algunas notas sobre la participación de la Obra Sindical del Hogar de Madrid en la política de vivienda durante el período 1939-1959" en VV.AA.: *Op. Cit,* 2000, pp. 151-162

[860] Ver la noticia en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-391/1485813/

El viaje estuvo fragmentado entre conocer las instalaciones industriales de los Altos hornos de Vizcaya, así como otras recepciones en las que se encontraba la inauguración de la barriada obrera de San Ignacio de Loyola. Un barrio que empezó su construcción a mediados de los cuarenta y suponía la ampliación de Bilbao hacia Deusto fruto de las actuaciones de la OSH en la zona con 1.069 casas nuevas. Las residencias estaban destinadas a ser propiedad de sus inquilinos quienes, en su mayoría, formaban parte de la clase media encarnada en trabajadores especializados, operarios y peones.[861]

San Ignacio de Loyola era uno más de los espacios de higienización social –no solo urbana–, del franquismo habitacional del periodo. La promovida "paz social" que los estamentos del movimiento conseguían con esas viviendas era también ejercer un sutil control de sus vecinos. De la misma manera que un contrato en una fábrica podía establecer un mecanismo de rastreo laboral de los integrantes de la misma; la concesión o adjudicación de una vivienda en un momento de gravedad para conseguir un techo, entrañaba otra forma de tejer "una poderosa red de control o dependencia social".[862]

Inocular estas sensaciones entre los adjudicatarios todavía tenía un mayor influjo si el mismísimo Franco acudía al acto para hacer entrega de la llave en un acto de legitimación política bajo la tradicional iconografía eucarística. Razón por la cual veremos el dispositivo repetido *ad nauseam* en cada uno de los actos de principios a mitad de los cincuenta.

Veamos ahora cómo se celebró una fecha tan simbólica como el Día de la Hispanidad en Granada dos años después. La agenda de eventos de esa visita a la provincia andaluza contenía la clásica entrega de llaves a modo de comunión católica; un acto que debía ser de jolgorio entre las multitudes al que Franco acudió luciendo el uniforme de General.

La pieza proyectada en cines [511B. 20/10/52][863] no muestra ningún interés por enseñar los hogares del barrio de Haza Grande levantados por el Patronato de Santa Adela quedando reducidos éstos a un solo plano y, en cambio, se es muy generoso en planos de los entusiastas lugareños mientras se afirma "que estas obras de redención de los humildes tienen que llegar a todos los lugares de España."

---

[861] MUÑOZ, Francisco Javier: "Vivienda pública y posguerra en Bilbao. Experiencias y reflexiones en torno al hábitat mínimo durante los primeros años de la dictadura franquista", *Sancho el Sabio*, núm. 42, 2019, pp. 59-100

[862] PÉREZ, José Antonio: "El problema de la vivienda en Vizcaya bajo en franquismo", *Vasconia*, núm. 31, 2001, p. 267

[863] http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-511/1469302/



Inauguración de hogares en Granada, 20 de octubre de 1952 [511B]

Antes de terminar 1952 y de nuevo con ropa militar, Franco partirá para el norte de España con el pretexto de conmemorar el cuarto centenario de la muerte del religioso y misionero navarro San Francisco Javier. El dictador, a lomos de un descapotable, hace su entrada triunfal en Pamplona y es recibido por los folclóricos *dantzaris*. En cinco fugaces planos, asistimos a las actividades del Generalísimo ante las multitudes agolpadas para recibirle en unos días que coincidieron con su cumpleaños:

> Navarra está viviendo desde el martes un poema difícil de calificar. Tiene mucho de Sagrada hondura con épicas resonancias, y participa del calor hogareño inherente a esta vieja provincia que enraíza sus principios vitales sobre la tierra firme de la institución familiar. Así, familiarmente reunido con los suyos, con sus soldados, sus ex combatientes y sus leales, el Caudillo Franco ha cumplido hoy sus sesenta años en esta vibrante ciudad de Pamplona, con frío siberiano bajo los aleros, pero con más calor y más nervio que nunca en sus corazones y en sus pulsos.[864]

Entre los actos seguidos por las cámaras de NO-DO [519B],[865] estuvo la inauguración de viviendas en el barrio de La Chantrea; grupo de 350 casas obra del Patronato Francisco Franco, creado en 1950. Los beneficiarios fueron obreros y excombatientes,[866] quienes se arremolinaron bajo el balcón donde tuvo lugar el acto aquél 4 de diciembre de 1952. Allí, el Caudillo escuchó las alocuciones de Raimundo Fernández Cuesta y un portavoz de los obreros agradeció que "se produjera el milagro, que ahora vemos, de convertir una cascajera en un poblado".[867]

[864] IRIBARREN, Manuel: "El Caudillo preside en Pamplona una gran concentración de ex combatientes y familias de Caídos", *La Vanguardia Española*, 5 de diciembre de 1952, p. 1
[865] http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-519/1468776/
[866] El Patronato construyó las casas con ayuda de los propios residentes como advertía la noticia de *La Vanguardia:* "Los beneficiarios de las casas han sido los que en horas extraordinarias han colaborado en la edificación con la ayuda de dicho Patronato." En IRIBARREN, Manuel: "El Caudillo preside en Pamplona…", *Op. Cit.*, 5 de diciembre de 1952, p. 1
[867] IRIBARREN, Manuel: "El Caudillo preside en Pamplona…", *Op. Cit.*, 5 de diciembre de 1952, p. 1

De la misma manera, es menester remarcar la voz en *off* que cubre la noticia.[868] Primero porque nos desvela que los asistentes corresponden a varios pueblos de alrededor y no solo los pertenecientes al grupo de Pamplona, hábil maniobra para llenar de más gente la plaza. Y, en segundo lugar, porque empieza a filtrarse la anagnórisis de un problema tan manifiesto como el de la vivienda en voz de los órganos políticos:

> Las autoridades de Navarra, atentas a los problemas vitales de la misma, como es el de la vivienda. Contribuyen a resolverlo en la medida de sus medios, dando realidad así a una de las mejores consignas del Régimen.

A juzgar por los catorce planos en la que está desglosada la noticia, NO-DO quiso darle relieve a la pieza mostrando la visita del Caudillo a una exposición sobre la obra reconstructiva en Navarra y, sobre todo, a su recibimiento en el balcón al que dedica la mitad del metraje con siete planos estableciendo un diálogo entre aquellos cortos tomados desde arriba y generales entre la multitud dinamizando el ya *per se* concurrido acto.



Inauguración de La Chantrea, 15 de diciembre de 1952 [519B]

La relación creada por esta narrativa audiovisual alcanza una de sus cotas más depuradas en el siguiente viaje triunfal del dictador [538B. 27/04/53].[869] En Sevilla visita instalaciones in-

[868] *En el moderno barrio de La Chantrea se concentran los beneficiados por la obra Francisco Franco procedentes de todos los pueblos en que esta institución social realiza su obra de construcción. Las autoridades de Navarra, atentas a los problemas vitales de la misma, como es el de la vivienda. Contribuyen a resolverlo en la medida de sus medios, dando realidad así a una de las mejores consignas del Régimen. El Ministro Secretario del Movimiento Don Raimundo Fernández Cuesta dice cómo en este acto se exalta el afán de justicia social que el movimiento nacional viene propugnando desde su iniciación.*
[869] Noticia disponible en: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-538/1487597/

dustriales, obras del puerto del Guadalquivir a bordo de un remolcador y departe con obreros y responsables de aquellas empresas cruciales para la economía de la capital andaluza.

Toda la noticia se prodiga en planos generales de aquellos emplazamientos que Franco recorre con su mirada complaciente donde le vemos caminar entre multitudes que le jalean repetidamente hasta su última parada: las viviendas de la barriada de Santa Teresa. Los hogares, obra del Consejo Provincial de la Falange del Patronato Francisco Franco, desaparecen en la imagen para realzar la conexión entre Franco y la masa. Tanto los operadores en el momento de la filmación como los montadores que acabaron editando la noticia, dan protagonismo a las multitudes. Masas que en todo momento están supeditadas al Jefe de Estado merced del buen uso de los ángulos: picados para los asistentes y contrapicado para realzar al Caudillo. El análisis de los seis planos nos revela una voluntad de estimular el ojo mediante el encuadre de las astas de las banderas, usadas con buen tino hasta en tres ocasiones y que recuerdan ligeramente a aquellos osados planos soviéticos. Agolpados en la plaza de Jack Caruncho,[870] a los leales asistentes pertenecientes a la Falange sevillana se les unieron representantes de toda la provincia.

La noticia de la barriada sevillana evidencia la acendrada técnica adquirida por los responsables de NO-DO quienes reducen la manida escena de balcón a seis momentos de adhesión inquebrantable; curiosamente, la aparición de Franco entre la multitud, único instante en que le vemos en picado, es el plano donde las humildes viviendas surgen con cierta claridad en el segmento derecho de la imagen, relegadas a telón de fondo y sin más mención que el referido por la voz en *off*.[871]

[870] Definido en la noticia de ABC como "uno de los primeros caídos de la Falange sevillana en la Cruzada" en "S.E. el Jefe del Estado hizo entrega ayer de ciento veinte viviendas en la barriada de Santa Teresa", *ABC*, 17 de abril de 1953, p. 8

[871] *En la barriada de Santa Teresa se han construido 120 viviendas por el Patronato de la Obra Social Francisco Franco del Consejo Provincial de la Falange. El Generalísimo preside el acto de entrega de estas casas levantadas en beneficio de los modestos trabajadores que, como dijo el jefe Provincial, son los preferidos en la labor de justicia social de nuestro estado. Franco hace entrega de las llaves a tres de los beneficiarios de las 120 viviendas.*



Inauguración de la barriada de Santa Teresa (Sevilla), 27 de abril de 1953 [538B]

La frenética actividad del Caudillo inaugurando instalaciones a lo largo y ancho de la península sigue en verano de 1953 en Aragón con la apertura de una Residencia de Educación y Descanso en Orihuela del Tremedal y la esperada visita a la capital turolense a la que no había acudido desde el fin de la guerra [547A].[872] Catorce años después, NO-DO filma a Franco recibiendo homenajes y alardeando de la capacidad constructiva del Estado con el edificio del Seminario levantado por la DGRD y las viviendas de la OSH en la avenida de Segorbe que "*resuelve en gran parte el problema que en este orden existía en Teruel*" remarcará la firme voz del noticiario donde "*Los beneficiarios reciben las llaves de sus hogares que amortizarán en un plazo de veinte años*". Aunque escaso, una vivienda era un bien que caía como un bálsamo para muchas familias españolas en un país todavía

[872] Noticia disponible en el siguiente enlace: http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-547/1469219/

muy maltratado en julio de 1953, fecha de lanzamiento de la noticia. Como todo reportaje de viajes del Caudillo ésta rezuma el mensaje del militar protector, ataviado con el traje de la Marina y paseando por las dependencias que luego podrá ocupar supuestamente cualquier español de a pie.



Franco en sendas entregas de viviendas en Teruel y Santander en verano de 1953 [547A y 556A]

Con idéntico uniforme, llegará esta vez por mar a Santander el agosto de 1953 [556A].[873] Idéntica parafernalia precede la simbólica entrega de llaves en el poblado Pedro Velarde de la OSH en "*Una muestra más de la labor social y de la tarea reconstructiva que realiza el Gobierno del Generalísimo*". Y es que 1953 fue un año de máxima preocupación por el problema de la vivienda desde el ámbito propagandístico si atendemos a las noticias que NO-DO le dedicó y cómo copó la agenda de los viajes de Franco. De ahí que pocos meses antes de finalizar 1952, el 16 de noviembre, y con motivo de la VI Asamblea Nacional de Arquitectos, Blas Pérez pronunció las siguientes palabras ante los asistentes:

> ¡La vivienda!: He aquí la gran célula, he aquí el gran problema. La vivienda es una obcecación, un arrebato en el ansia de todos los gobiernos, de todos los países civilizados. ¿Causas? ¿Motivos?, los conocéis perfectamente igual que yo. De una parte, la destrucción que traen las guerras: de otra, este ascenso en la densidad de las poblaciones, y a ello añadiría yo también una razón: el anhelo de todos nosotros, de los tiempos actuales, de hacer la cobertura de las necesidades mínimas humanas con la mayor urgencia, con la mayor nobleza, con un mayor nivel. Y naturalmente, si éste es el problema del siglo, ¿cómo podía constituirse España una excepción?[874]

[873] Noticia disponible en: http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-556/1487096/
[874] "Discurso del Excelentísimo Señor Ministro de la Gobernación, D. Blas Pérez González, en la Sesión de Clausura" *Reconstrucción*, núm. 115, 1953, p. 4

El ministro de la Gobernación llevaba años curtiéndose en inauguraciones de viviendas en toda España cómo había evidenciado NO-DO en muchos de sus reportajes y sabía del peso de la vivienda y la desazón que entrañaba. Pero la promesa de "un hogar para cada español" empezaba a alejarse de las posibilidades del régimen y, si bien Pérez afirma que "Es necesaria una política del Estado",[875] dará un paso lado para la paulatina entrada del negocio privado:

> La actitud constructora oficial, salvo en lo relativo a resolver el problema de sus empleados y funcionarios, debe detenerse, sólo puede seguir actuando, y se justifica esa actuación en cuanto no llegue a la iniciativa privada. Que sepan las Empresas Industriales que, así como fabrican sus edificios para poder tener máquinas en funcionamiento, es necesario que la mano de obra tenga sus habitaciones, es necesario que tenga sus viviendas, dándoles al efecto el Estado todas las facilidades que pueda.[876]

Un Estado incapaz que desde sus voces autorizadas actuaba de Poncio Pilatos y empezaba a delegar en lo privado el grueso del problema y centraba sus esfuerzos para dotar de techo a los suyos. El sesgo de quienes fueron agraciados evidencia que no todos los españoles recibían el favor del Caudillo. En la anteriormente citada noticia de Navarra o Sevilla, o como ocurriría en octubre de 1954 en Belchite y Logroño [616B],[877] los aliados de la causa nacional tenían algo más fácil obtener un techo. Aunque tarde, la promesa de la nueva villa de Belchite, aquella que aparecía en ruinas en la portada de *Reconstrucción*, por fin completaba su proceso de reparación en 1954 y así expresaba su júbilo el narrador:

> *Las ruinas de Belchite son el testimonio histórico del heroísmo de su población y de las tropas nacionales que en nuestra cruzada de liberación contuvieron al enemigo y lucharon como verdaderos numantinos frente a la superioridad numérica de los marxistas.*

A aquellos lugareños acudía el General que comandó aquellas gestas con un presente en forma de hogar donde asentar la familia católica y la *voice over* no esconde quiénes merecen su favor:

> *El generalísimo hace entrega de los títulos oficiales de 250 viviendas a otros tantos beneficiarios que en su mayoría son deudos y miembros de la familia de los heroicos defensores.*

[875] Ibíd., p. 5
[876] Ibíd., p. 5
[877] https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-616/1483230/; emitida el 25 de octubre de 1954

A renglón seguido, el mismo noticiario 616B recoge la visita en la inauguración del Grupo General Yagüe de Logroño.[878] La ciudad riojana, aunque pequeña en comparación con otras urbes del norte, sufría exactamente los mismos problemas de falta de alberge que el resto de España, y eso a pesar de ser una ciudad relativamente privilegiada gracias a su rápida inclusión a la retaguardia nacional.[879] Particularidad que a su vez les granjeó a los beneficiarios de la colonia las 198 viviendas inauguradas el 16 de octubre de 1954 con la presencia de Franco. Lo reducido del proyecto, igual que ocurre con Belchite, certifica el abandono de la conciencia social obrera por parte del falangismo en torno a los problemas de habitáculo para atender minucias de poco impacto en detrimento de los centros urbanos; sin embargo, su pregonar era totalmente opuesto si valoramos los discursos oficiales del aparato franquista. Resumido por el historiador riojano Roberto G. Fandiño:

> La vivienda como objeto propagandístico nos enseña, tan sólo, una de las múltiples caras del poliedro configurado por la realidad social; la angustiosa falta de la misma. Ésta política se usó demagógicamente para elaborar una imagen de las clases populares, que se diseñaba por sus antagonistas en un periodo histórico durante el cual las diferencias entre clases, lejos de lo que pretendía el discurso del movimiento nacional, se habían ensanchado dejando a los trabajadores entre el paternalismo proteccionista y la moralidad pacata con olor a incienso de un catolicismo ultramontano y reaccionario.[880]

Cualquiera de las letanías en forma de voz *over* que acompañan las imágenes de Franco inaugurando barrios se instalan en los noticiarios de primeros cincuenta creado una ilusoria idea de plan de acción. Un mensaje más que necesario para un país que, tras sufrir una posguerra de insólita duración, seguía anclado en muchos problemas, entre ellos el de la vivienda. Aun teniendo en cuenta que las causas que habían llevado a tal situación eran obviadas o achacadas al terror rojo; apenas mencionando los flujos migratorios, el chabolismo o todavía menos los realquilados.

En NO-DO, la enquistada problemática del hogar, a diferencia de la década anterior, obtiene en las alocuciones que cubren las imágenes una llana aceptación de un problema que miles españoles viven como una penitencia de la que Franco, con su espíritu católico o bien de solidaridad obrera, les alivia en cada visita triunfal.

---

[878] Con la siguiente descripción de la voz en off: *La OSH ha construido con el nombre de Grupo General Yagüe un bloque de 198 viviendas protegidas. Contempla Franco los nuevos edificios y los campos que las rodean. Después efectúa la entrega simbólica de títulos.*

[879] Para más información sobre la capital riojana y su problema de la vivienda consultar FANDIÑO, Roberto G.: *La Rioja al alcance de todos los españoles: NO-DO y la construcción de un discurso sobre la provincia*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2009

[880] FANDIÑO, Roberto G.: "La vivienda como objeto de propaganda en el Logroño del primer franquismo", *Berceo*, núm. 163, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, febrero 1999, p. 176



Cartel y beneficiarios de las viviendas General Yagüe (Logroño) 25 de octubre de 1954 [616B]

La presencia de las cámaras de NO-DO para inmortalizar actos de vivienda en Barcelona fue muy escasa durante la década de los cuarenta. El noticiario apenas había asistido en 1946 para filmar las inauguraciones de la Urbanización Meridiana [159B] y el grupo *26 de enero* en la Barceloneta [206A]. Será a mediados del decenio de los cincuenta cuando Franco reaparece en la capital catalana –con el equipo de NO-DO preparado detrás– para la inauguración de uno de los polígonos más singulares de la OSH: el grupo Juan Antonio Parera.

Sobre el terreno, tampoco es que a principios de los cincuenta la situación de la vivienda de obra pública en Barcelona diera un gran abanico donde elegir a los responsables de NO-DO. Si bien encontramos los proyectos de La Verneda y las viviendas del Paseo Calvell (1952) –promovidas por el Patronato Municipal– y diversos bloques de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad en diversas zonas de la ciudad. La realidad también era aquella de las grandes olas de migraciones que empezaban a llegar con fuerza a Cataluña y se ubicaban en pequeños espacios realquilados o, en el peor de los casos, en barracas.

Pero en NO-DO la oferta iba por otros cauces y así fue como el olvido sistemático en cuestiones de vivienda que el noticiero tenía con Barcelona empezó a revertirse con la noticia del 4 febrero de 1952 en la entrega de viviendas al personal de la Policía Armada en Montjuich[881] –una muestra más del favor que recibían los estamentos funcionariales en forma de hogar como parodiará *El verdugo* años más tarde–.[882] Y, sobre todo, la cobertura del Congreso Eucarístico y los avances en la construcción de los pisos levantados con motivo de tan señalado evento, empezarán a poner a Barcelona en el foco de NO-DO como un lugar dónde la labor para dotar de techo a sus habitantes era cada vez más intensa.

[881] "El director general de Seguridad presidió la entrega de las viviendas a personal de la Policía Armada", *La Vanguardia Española*, 24 de enero de 1952, p. 12

[882] La noticia del grupo de viviendas para miembros de la Policía Armada y de Tráfico corresponde al número 474A del noticiario y puede verse en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-474/1480923/

De donde se infiere que el creciente interés de la ciudad llevara al dictador a visitarla en la apertura del conjunto Parera en el distrito de San Martín.[883] Ideado por los arquitectos del movimiento Julio Chinchilla y Luis Maria Escolá, en octubre de 1950 y tras la compra de los terrenos por parte de la Delegación Nacional de Sindicatos al Hospital de San Pablo empezaron las obras con el objetivo de realizar 412 pisos y 64 locales con un precio de 37 millones de pesetas. Esta fase uno, como la segunda que tendría un coste de 27 millones y sería la primera en ser ocupada, fueron adjudicadas a las constructoras Fomento de Obra y Construcciones y Construcciones Mató y Alberola; la tercera recaería en manos Ingeniería y Construcciones Sala Amat que la terminaría entre 1955 y 1957.[884]

La mayor particularidad del grupo bautizado con nombre de falangista[885] es su envergadura al ocupar cinco manzanas del ensanche Cerdà, cuatro de las cuales tienen idéntica morfología que las del plano del ingeniero decimonónico menos la quinta, conocida como "Las casas blancas".[886] El grupo formaba parte del Plan Comarcal de la ciudad de Barcelona de 1953. Un plan que preveía las zonas de expansión de la ciudad en sus extremos hacia el Llobregat y el Besòs; quedando el que nos ocupa enmarcado en la zona denominada Levante-Norte.

Su estilo aún se adhiere a la tradición de la llamada "arquitectura oficial" muy aplicada en el ámbito de las viviendas de promoción oficial destacando por su austeridad. Algo que dignificaba a los edificios y que en cuestión de muy pocos años la OSH olvidará en sus polígonos de finales de los sesenta y setenta.[887]

De nuevo sobre la noticia de NO-DO [667B], ésta salió el 17 de octubre, salvo que fue la tarde del 4 de octubre de 1955 cuando Franco se personó para la visita oficial. La voz en *off* nos advierte que "*La Obra Sindical del Hogar ha construido 4020 viviendas en Barcelona, Hospitalet de Llobregat y Badalona*", mas las imágenes que veremos solo representan la inauguración del Grupo Juan Antonio Parera con la siguiente banda de sonido:

---

[883] Acerca de este polígono véase: OLIVA, Montse: *Parera*, Colección *Els Barris d'Adigsa*, núm. 2, Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Benestar Social, 1995; y a su vez el trabajo académico en forma de Proyecto Final de Grado: MIRALPEIX, Georgina: *L'habitatge social a la Barcelona dels anys 50. El cas del Polígon Parera (Sant Martí)*. Directores: Maribel Rosselló Nicolau y Joan Serra Santasusagna. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, Grau en Enginyeria de l'Edificació, marzo de 2012

[884] OLIVA, Montse: *Op. Cit.*, 1995, pp. 28-29

[885] Juan Antonio Parera era delegado provincial de Sindicatos en el momento que iniciaron las obras, Georgina Miralpeix describe así la figura de quien da nombre al grupo: "Juan Antonio Parera era un falangista nascut a Barcelona, però el qual desenvolupà la major part de la seva trajectòria política a Madrid. Allí va dirigir diversos departaments del Sindicato Vertical, entre ells el sector de la Indústria de la Vicesecretaría Nacional de Ordenación Económica. El 21 de gener de 1954, fou denominat delegat del Sindicato a Barcelona, i aquell mateix any, justament mentre treballava al seu despatx de la Via Laietana, morí d'un atac de cor. Quan van començar a ocupar-se els primers blocs l'any 1956, el polígon ja era conegut amb el nom del falangista." en MIRALPEIX, Georgina: *Op. Cit.*, p. 8

[886] Su ubicación actual está entre la Rambla Guipúscoa y las calles Menorca, Fluvià y del Treball, en el distrito de Sant Martí. en Ibíd., p. 5

[887] OLIVA, Montse: *Op. Cit.*, 1995, p. 30

Su Excelencia el Jefe del Estado, que llega para presidir la ceremonia inaugural, saluda la bandera del régimen de Infantería que le rinde honores. El arzobispo-obispo Doctor Modrego bendice al nuevo grupo de viviendas cuyo alquiler oscila entre las 300 y 400 pesetas mensuales y que pasarán a ser propiedad de los inquilinos transcurridos 40 años. Franco entrega los primeros 25 títulos a los beneficiarios de las viviendas sindicales de estos nuevos grupos.[888]



Edificios, recepción y beneficiarios del Grupo Parera, 17 de octubre de 1955 [667B]

Cuenta *La Vanguardia* que la llegada de Franco "suscitó impresionantes demostraciones de fervor, con clamorosos aplausos y vítores constantes de *¡Franco, Franco, Franco!* de la incontable multitud."[889] Vistiendo de paisano, Franco fue acompañado de una profusa lista de personalidades estatales, provinciales y locales con las que visitó dos pisos del polígono no sin que antes el obispo Modrego Casaus las bendijera. Posteriormente, y desde "una amplia tribuna, en cuyo testero figuraba un grandioso repostero con el escudo nacional",[890] entregó 25 títulos de las viviendas sindicales correspondiente al grupo Parera, pero también a otros pertenecientes a Badalona, Hospitalet y Trinidad y Verdún de Barcelona.

[888] Fragmento de la voz en *off* de la noticia correspondiente a la inauguración del polígono Parera: http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-667/1485391/
[889] "Solemne inauguración de los grupos de viviendas en Barcelona, Hospitalet y Badalona", *La Vanguardia Española*, 6 de octubre de 1955, p. 4
[890] Ibíd.

NO-DO resuelve todo con el recurrente patrón del balcón y desmenuzando el montaje para mostrar todos los ingredientes del acto: Viviendas (cinco planos), recepción de Franco (dos planos), aplausos de los beneficiarios (dos planos), bendición (un plano) y entrega de títulos (dos planos).



Bendición y entrega de títulos en Barcelona, 17 de octubre de 1955 [667B]

Como vimos en el epígrafe anterior, los grupos destinados a los trabajadores sindicales eran otra maniobra propagandística que venía a tapar la cruda realidad del régimen franquista, aquella que distraía antes de cada sesión de cine a los españoles contándoles el relato oficialista.

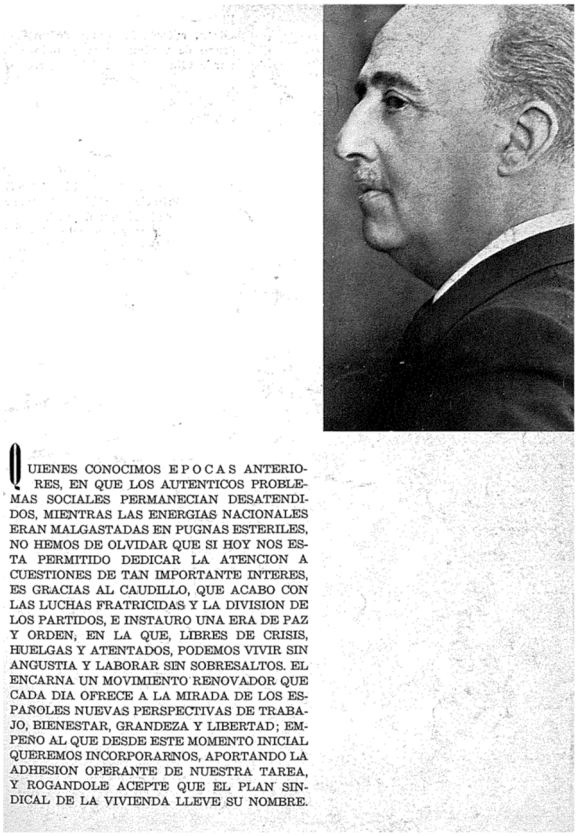
> Los españoles sí sabían, por ejemplo, que no había casas nuevas (y que en las grandes ciudades había barrios enteros de chabolas), pero no necesariamente por qué, ni que en otros países europeos el Estado sí construía viviendas sociales a un ritmo que debería sonrojar a la Revolución Nacional-Sindicalista de Franco. Por ejemplo, los Sindicatos españoles construyeron entre 1939 y 1969 exactamente 138.686 viviendas sociales, mientras que en Inglaterra, después de 1945, se construían cada año aproximadamente el doble de este tipo de casas.[891]

Además, como buena parte de los polígonos del momento, el grupo Parera también aquejó de falta de servicios y equipamientos que no vieron su solución hasta bien entrados los setenta.[892] En estos términos se quejaba un vecino en una carta remitida a *La Vanguardia* diez años después de la mentada noticia:

> Hace ya algún tiempo se anunció el proyecto para la construcción de un mercado de abastecimientos en La Verneda –Polígono de San Martín– Grupo Juan Antonio Parera. Con verdadero desespero para los miles de familias que allí residimos, apreciamos que

[891] CAZORLA, Antonio. "Delante del espejo: la España real de 1964" en CASTRO, Asunción; DÍAZ, Julián (coord.): *XXV años de paz franquista. Sociedad y cultura en España hacia* 1964, Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2017, p. 37
[892] MIRALPEIX, Georgina: *Op. Cit.*, pp. 13-15

los meses van transcurriendo sin que en ningún lugar de tan dilatada barriada se inicien unas obras que tengan algo que nos recuerde que no estamos olvidados de las autoridades y que el tan anhelado mercado pasa a ser una realidad tangible y próxima.[893]



QUIENES CONOCIMOS EPOCAS ANTERIORES, EN QUE LOS AUTENTICOS PROBLEMAS SOCIALES PERMANECIAN DESATENDIDOS, MIENTRAS LAS ENERGIAS NACIONALES ERAN MALGASTADAS EN PUGNAS ESTERILES, NO HEMOS DE OLVIDAR QUE SI HOY NOS ESTA PERMITIDO DEDICAR LA ATENCION A CUESTIONES DE TAN IMPORTANTE INTERES, ES GRACIAS AL CAUDILLO, QUE ACABO CON LAS LUCHAS FRATRICIDAS Y LA DIVISION DE LOS PARTIDOS, E INSTAURO UNA ERA DE PAZ Y ORDEN, EN LA QUE, LIBRES DE CRISIS, HUELGAS Y ATENTADOS, PODEMOS VIVIR SIN ANGUSTIA Y LABORAR SIN SOBRESALTOS. EL ENCARNA UN MOVIMIENTO RENOVADOR QUE CADA DIA OFRECE A LA MIRADA DE LOS ESPAÑOLES NUEVAS PERSPECTIVAS DE TRABAJO, BIENESTAR, GRANDEZA Y LIBERTAD; EMPEÑO AL QUE DESDE ESTE MOMENTO INICIAL QUEREMOS INCORPORARNOS, APORTANDO LA ADHESION OPERANTE DE NUESTRA TAREA, Y ROGANDOLE ACEPTE QUE EL PLAN SINDICAL DE LA VIVIENDA LLEVE SU NOMBRE.

Número 1 de *Hogar y Arquitectura* (1955)

A partir de 1955, la actividad era cada vez mayor en materia de obras y más aún en viviendas. No en balde es la época de los poblados dirigidos adscritos al Plan Nacional, antesala de los grandes planes que modificarían por completo el trazado y estilo urbano de las ciudades españolas. Sin embargo, la presencia de Franco irá decreciendo y le veremos ya solo en cuatro ocasiones: una entrega de bajísimo impacto en la barriada de Coca de la Piñera en Sevilla [696B. 07/05/1957],[894] otra en Madrid coincidiendo con los festejos del 18 de julio, un viaje con baño de masas en Burgos [761B. 05/08/1957][895] y por último una entrega de viviendas para pescadores en La Coruña [769A. 30/09/1957].[896]

Destacamos la acontecida en Madrid donde entregaba las primeras viviendas del plan bautizado con su mismo nombre. Una respuesta habitacional de 8.200 viviendas del Plan Nacional

[893] GUTIÉRREZ CHAVES, Tomás: "Sin mercado", *La Vanguardia Española*, 11 de noviembre de 1965, p. 28
[894] Noticia disponible en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-696/1486192/
[895] Noticia disponible en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-761/1486354/
[896] Noticia disponible en el siguiente enlace: http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-769/1487505/

para Madrid [707B].[897] La jornada del 18 de julio de 1956 fue de lo más apretada: empezó con la visita de los poblados de absorción de Fuencarral (norte de la capital) que tenían como cometido principal realojar a chabolistas. Allí, el jefe del Estado paseó escuchando las explicaciones del comisario de ordenación urbana Julián Laguna y el director del INV, Luis Valero. Prosiguió el itinerario por el sur de Madrid donde la OSH levantaba más poblados de absorción e hizo una parada con su séquito para visitar el grupo "San José Obrero", destinado al personal del Sindicato de la Construcción, y a la colonia de San Vicente de Paúl, enclavada entre Carabanchel Alto y Bajo y levantado en su totalidad por el INV.[898]



Fragmentos de la entrega de pisos en la barriada San Vicente de Paúl, 23 de julio de 1956 [707B]

Ambas visitas fueron las elegidas para su filmación por parte de NO-DO. Anteriormente, las cámaras ya habían acompañado a Franco en otros 18 de julio para inaugurar la colonia Virgen de Pilar (1945) y el municipio reconstruido de Brunete (1946). Dos piezas que ponían de relieve los logros del Movimiento a una década del alzamiento. El caso que nos ocupa, veinte años después, conserva el mismo trato estilístico que aquellos anteriores.

La pétrea estructura de NO-DO hace que apenas notemos los diez años que separan unas noticias de otras. Idéntico dispositivo para idénticos actos. Luciendo el traje de la Marina, la entrega de títulos a ambas barriadas se desglosa en veintiún planos distribuidos de la siguiente forma: ocho contienen a Franco, siete son de los bloques, cinco para los entusiastas vecinos y solo uno para las autoridades presentes. Un molde que funciona de manera automática y que en ocasiones, tenía aplicaciones poco cuidadosas en términos de lenguaje cinematográfico.

[897] La noticia sale preparada para su proyección cinco días después de su filmación, el 23 de julio de 1956. Disponible en el enlace: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-707/1486038/
[898] "Visita del Generalísimo a grupos de viviendas y a poblados", *ABC*, 19 de julio de 1956, p. 32



Tres planos de cierre de en la noticia de las viviendas "San José Obrero", [707B] 23 de julio de 1956

Es el caso del cierre de la noticia 707B, donde apreciamos tres peculiares *jump cuts* que generan extrañeza en el visionado y seguramente surgieron por necesidad narrativa. En un plano medio de conjunto que encuadra a Franco estrechando las manos de los vecinos agraciados, distinguimos un troceo del mismo sin variación del ángulo. Posiblemente su larga duración, y la falta de un recurso desde otro punto de vista, empujaron a una edición algo torpe cortando el plano medio sobre su mismo eje. Solo la aparición de un fotógrafo y una autoridad al fondo de la imagen consiguen generar cierto dinamismo entre cortes.

Sin embargo, el tosco ardid no deja de redundar en una de las constantes queridas por la propaganda de NO-DO, algo que Luis Valero tuvo bien a recordar "que las 8.280 viviendas que se inauguraban en Madrid eran fruto de la consigna del jefe del Estado, para que la que el gobierno no ha regateado ningún esfuerzo";[899] reafirmando el discurso del paternal generalísimo que consigue dotar de hogares a todos los españoles.

7.3. La acción católica en la vivienda social: el Congreso Eucarístico de Barcelona en NO-DO (1952-1955)

Barcelona fue de las ciudades menos saneadas en materia habitacional en los primeros años de dictadura y apenas contó con pocas propuestas de casas baratas y bloques de diversas iniciativas esparcidos por una ciudad que vivía en un letargo gris del que ahora parecía estar dispuesta a desinhibirse.

Esta falta de interés también se ve reflejada en NO-DO cuando repasamos las noticias sobre vivienda filmadas hasta el año 1952, justo antes de empezar el XXXV Congreso Eucarístico.[900] Solo cuatro en casi diez años de noticiario, una cifra realmente corta para la importancia de una

[899] Ibíd., p. 33

[900] Entre 1943 y 1952, NO-DO proyectó la inauguración de la Urbanización Meridiana [159B. 21/01/1946], la entrega del bloque *26 de enero* en la Barceloneta [206A. 16/12/1946], la apertura de *La ciudad de los muchachos* del Tibidabo que sacaba a 150 niños de la indigencia [444A. 09/07/1951] y la entrega de 108 viviendas para las familias de la Policía Armada y d Tráfico [474A. 04/02/1952].

ciudad que de repente menudeará las pantallas cinematográficas entre el 7 de abril y el 9 de junio de 1952 con motivo del Congreso. No obstante, las aparecidas durante los actos no presentan ninguna referencia a las viviendas del Congreso (VCE) y no llegarán hasta al año siguiente y 1955.

La primera mención aparecida en NO-DO fue un mes y medio antes para mostrar las residencias que ocuparían la gran cantidad de religiosos que acudirían al evento [483B. 07/04/1952].[901] Se trataba del primer congreso tras la IIGM tras el celebrado en Budapest en 1938. Correspondiente al número XXXV, reunió a religiosos de 77 países incluyendo a 300.000 congresistas, más de 15.000 religiosos y seminaristas, 302 arzobispos, obispos y abades y 12 cardenales además de ordenarse hasta 820 presbíteros en el Estadio de Montjuich.

Los actos, comprendidos entre el 27 de mayo y el 1 de junio de aquél 1952, fueron objeto de la cobertura mediática que merecía por parte de NO-DO. La siguiente noticia [491B. 02/06/1952],[902] ya muestra la ciudad totalmente engalanada para recibir al Cardenal Tedeschini quien, legado del papa Pío XII, recorrió las calles en coche acompañado del alcalde Simarro hasta llegar a la Catedral donde inauguró el Congreso. NO-DO no escatima en todo lujo de detalles y ángulos para dar al espectador una narración vibrante del entusiasmo religioso. Mismos recursos que utilizará para el recibimiento de Franco en plena efervescencia de los actos [492B. 09/06/1952].[903] La llegada de nuevo por mar y con la irónica presencia de su guardia mora –no desaparecería hasta 1956 con la independencia de Marruecos–, continúa con una rúa por Vía Layetana e imágenes del séquito en la Plaza Calvo Sotelo (actual Francesc Macià), hasta el Palacio de Pedralbes donde debía realizarse el encuentro con monseñor Tedeschini.

Toda Barcelona lucía banderas españolas y vaticanas, no en balde era un hito religioso, histórico y sociológico que España llevaba mucho tiempo esperando para mostrar su apertura en esos primeros compases de los cincuenta. Tan reseñable era el acto que desde el noticiario se dedicaron otros tres minutos y medio para cubrir la clausura del congreso con imágenes de Franco y el Cardenal Tedeschini en el altar de Soteras junto con las procesiones que los feligreses y religiosos de todo el mundo realizaron por la Diagonal [492A. 09/06/1952].[904]

[901] Noticia disponible en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-483/1469581/
[902] Noticia disponible en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-491/1469636/
[903] Noticia disponible en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-492/1469641/
[904] Noticia disponible en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-492/1469633/



Franco y su esposa (izq.) y el Cardenal Tedeschini (der.) en distintos momentos del acto de clausura [492A. 09/06/1952]

Se trató de un triunfo tan imponente de la cristiandad que NO-DO llegó a dedicar un número entero de *Imágenes*. El reportaje documental, número 372 y llamado *La Eucaristía y la paz* (1952),[905] ofrece bellísimas imágenes de Barcelona y su vida mientras el narrador cuenta curiosidades urbanísticas y glosa la belleza de sus iglesias y catedrales recortadas a contraluz y en majestuosos planos contrapicados.

Sin embargo, la cobertura realizada en estas cuatro noticias y el reportaje de *Imágenes* no hacía ninguna mención al proyecto de las viviendas impulsado para la ocasión. De hecho, tan solo habrá una breve alusión a las mismas en una noticia fechada el 7 de diciembre de 1953 [570A],[906] donde se hace mención a varios proyectos de vivienda social que se erguían a la vez en ese período. La voz en *off* señala varias iniciativas levantadas a la vez en distintos lugares de Barcelona:

> *Para resolver el problema de la escasez de viviendas de tipo económico, autoridades y corporaciones coadyuvan a la obra desarrollada por el Estado para aminorar las consecuencias de esta importante cuestión. En la periferia barcelonesa se construyen grupos de casas protegidas que en su mayor parte reciben la ayuda técnica y económica del Instituto Nacional de la especialidad. A parte de las construcciones que realiza el Gobernador Civil de la provincia entre la que sobresale el grupo de la barriada de Verdún, cuya primera serie ya está inaugurada. Figuran también las de la Obra Sindical del Hogar, las instituciones de ahorro y previsión y las viviendas nacidas al calor del XXXV Congreso Eucarístico Internacional. Son socios de esta última muchos barceloneses que aportan su esfuerzo privado y colectivo con alta solidaridad cristiana. El ayuntamiento de Barcelona a través del Instituto Municipal de la Vivienda construye 1600 casas protegidas, 370 de ellas han sido ya entregadas y 1200 más están en vía de inmediata realización.*[907]

[905] El número 372 dedicado a Barcelona y su Congreso Eucarístico está disponible en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/eucaristia-paz/2849291/
[906] Noticia disponible en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-570/1480967/
[907] Extracto de la voz *over* de la noticia 570A, 7 de diciembre de 1953.

Las casas baratas del Verdún –construidas para realojar a los chabolistas que mancillaban la imagen de Barcelona durante el Congreso–, los bloques *Tupolev* y otros tantos proyectos de la etapa aparecen en la noticia amalgamados a pesar de sus distintas procedencias. Las más de mil casas realizadas en la provincia de Barcelona venían de iniciativas tanto públicas como privadas. Pero en el caso del Congreso, las viviendas nacen de una fuerza bicéfala: el gobierno civil y la iglesia.

La OSH se encargó de los bloques de Verdún, Trinitat, Parera, Can Clos; mientras tanto, las VCE se adscriben a la labor de las entidades benéfico-constructoras (patronatos, *Acción Católica*, *Cáritas Diocesana*, etc.), agentes inmobiliarios híbridos a medio camino entre lo público y lo privado. Creadas por decreto el 17 de marzo de 1947, según Martín Checha, todas ellas tienen unos elementos definitorios comunes:

> […] la presencia del obispo o arzobispo de la diócesis correspondiente como presidente e inductor de muchas de ellas, la junta directiva formada per prohombres de las ciudades correspondientes vinculados a asociaciones cívico-religiosas y también presentes en los cuadros dirigentes de corporaciones industriales estrechamente relacionadas con el sindicalismo vertical o cargos municipales. También, común a todas ellas, la redacción de estatutos y de reglamentos impregnados de planteamientos ideológicos extraídos del llamado catolicismo social.[908]

En el caso que nos ocupa, la entidad benéfico-constructora encargada fue el Patronato de las Viviendas del Congreso y su promoción fue aprobada por el INV el 22 de septiembre de 1952. Su principal artífice era el obispo Gregorio Modrego Casaus, quien tenía entre ceja y ceja dar con una solución al problema de la vivienda y, de paso, alargar el éxito del acontecimiento con una obra de catolicismo social a la altura.[909]

Para ello contó con el apoyo económico de industriales y miembros de la burguesía local que el patronato se encargó de captar tras una intensa campaña promocional. Además, Modrego llevaba tiempo obsesionado con el peligro que la infravivienda significaba para la familia cristiana y

---

[908] CHECA ARTASU, Martín: "La vivienda social vista por los católicos: El Patronato de las viviendas del Congreso Eucarístico de Barcelona (1952-1965)" en VV.AA.: *Op. Cit,* 2000, p. 116

[909] "També el 1949, el bisbe de Barcelona, Gregorio Modrego (1890-1972), havia començat a manifestar públicament les seves inquietuds sobre el tema amb un seguit d'exhortacions pastorals dirigides a alertar la població de la dramàtica situació de la immigració que arribava a Barcelona i de les perilloses conseqüències que tindria per a la ciutat. A les conclusions del concurs del COACB […] es manifesta la clara connivència que, en aquell moment, existia entre el Col·legi i el Bisbat. Presentant aquest estudi, les paraules del degà, Josep M. Ros Vila, coincidien amb les intencions del bisbe en demanar la implicació de totes les forces polítiques, econòmiques i productives per tal d'impulsar el que es considerava una mena de croada espiritual i social." RODRÍGUEZ, Carmen: "1949: la consciència pública del problema de l'habitatge" en ROSSELLÓ, Maribel (coord.): *Les vivendes del Congrés Eucarístic de Barcelona. 1952-1962*, Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2011, p. 10

la buena harmonía de la ciudad en general, en otra de sus pastorales de 1950 intitulada "Habitación pan y trabajo" afirmaba:

> Las viviendas insuficientes para el normal desarrollo de una familia cristiana es grave, si no insuperable obstáculo para la observancia de la moralidad. Las así construidas aparentemente resuelven el problema, pero en realidad lo agravan. Sólo como remedio urgente y transitorio podría tolerarse. Las viviendas míseras, que difícilmente puedan llamarse habitación humana decorosa, sobre todo en rudo contraste con otras edificaciones lujosas y suntuosas; a pocos kilómetros de distancia, no son ciertamente escuela adecuada de virtudes sociales; crean en los que las habitan un sentimiento, o más bien resentimiento, de inferioridad y predisponen a toda rebeldía.[910]

La institución familiar debía ser amparada y protegida por los estamentos de gobierno y religiosos. No en balde era uno de los ejes de sus valores ideológicos y, en consecuencia, un argumento más para que la iglesia invirtiera en su papel de promotora residencial. La idea del obispo no se alejaba mucho del ideal falangista imperante en barrios creados durante los cuarenta. Barriadas con carácter nacional-sindicalista con una ordenación jerárquica y paternalista de la sociedad.

> Según el ideario falangista, el "barrio falangista" tenía como misión construir, con el tiempo, el municipio nacional-sindicalista, núcleo básico, con la familia y el sindicato, de la tríada organizativa del Estado. Se concebía el Urbanismo como la herramienta política para la ordenación del Municipio, la unidad natural territorial corporativista.[911]

El caso de las VCE es equiparable a esta visión falangista debido al diseño que el patronato pergeñó buscando un perfil humano heterogéneo que integrara a distintas clases sociales y procedencias. No olvidemos que sentar las bases de un hogar higiénico y decoroso donde asentar la familia iba acompañado de la idea de control social. Intención que no escapaba a los ideólogos de las VCE tratando de agrupar un grupo humano similar al de los barrios del centro urbano.

NO-DO le dedicó escasos 30 segundos en una noticia de 1955, tres años después de iniciadas las obras [631B].[912] Cuenta con la presencia de Luis Valero, director del INV, quien recorre acompañado de autoridades locales los bloques de pisos y observa orgulloso el proceso ya muy avanzado en ese momento y del que se remarca su labor para dotar de hogar:

> *84 familias tienen nuevo hogar en Barcelona gracias a las construcciones efectuadas por la entidad benéfica Viviendas del Congreso Eucarístico. El director nacional del INV D. Luis Valero asiste con*

[910] MODREGO CASAUS, Gregorio. "Habitación, pan y trabajo", *La Vanguardia Española*, 20 de enero de 1950, p. 10
[911] CANDELA OCHOTORENA, José: *La política falangista y la creación de una cultura de propiedad de la vivienda en el primer franquismo, 1939-1959*. Director: Julián Sanz Hoya. Valencia: Universitat de València, Departamento de Historia Moderna y Contemporánea, 2018, p. 108
[912] Noticia disponible en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-631/1485693/

otras autoridades, asiste al acto inaugural de estas casas que fueron entregadas a sus beneficiarios. Se trata de dos bloques formados por tres casas de ocho plantas cada una que son parte integrante de las dos manzanas entregadas en el mes de junio pasado. La barriada actualmente en construcción quedará constituida en el futuro por unos 2.000 pisos con capacidad para 10.000 habitantes. [913]



Fragmentos de la noticia de las VCE con la visita de Luis Valero, 7 de febrero de 1955 [631B]

7.3.1. La casa es una tómbola: las campañas benéficas y la promoción cinematográfica de la caridad ante problema de la vivienda (1955-1960)

Para expiar la mala conciencia, la caridad era una de las salidas más comunes entre los españoles y especialmente durante la época navideña como satirizó Berlanga en *Plácido* (1961). Las obras benéficas en favor de los desfavorecidos eran a su vez, según la reflexión de Tranche y Sánchez-Biosca:

> […] un reconocimiento implícito de la mala conciencia del triunfador. En efecto, implica el término que la responsabilidad moral por la existencia de marginados, se resuelva o no el problema, reposa sobre la sociedad. En cambio, la idea de caridad, de cuño cristiano, fue entendida en el ámbito social franquista meramente como un acto benéfico gratuito que el rico o pudiente manifestaba con el pobre o necesitado. […] A fin de cuentas, la caridad no es una obligación, sino una virtud del pudiente, que sólo a él eleva con indiferencia (o, incluso, con la instrumentalización) del pobre.[914]

Esta labor caritativa empezó ya en los cuarenta entre Falange y la Iglesia siendo los primeros garantes de ayudas de auxilio social a los indigentes y los segundos organizadores de tómbolas de apoyo a las Casas de Beneficencia.[915] Desde su postura, la Iglesia asumió muchos papeles que

[913] Extracto de la voz *over* correspondiente a la única noticia dedicada a las VCE íntegramente. 7 de febrero de 1955 [631B]
[914] TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Op.cit.*, 2002, p. 545
[915] CANDELA OCHOTORENA, José: *La política falangista y la creación de una cultura de propiedad de la vivienda en el primer franquismo, 1939-1959*. Director: D. Julián Sanz Hoya. Valencia: Universitat de València, Departamento de Historia Moderna y Contemporánea, junio de 2017, p. 57

promovían el sentimiento de la caridad y, en el caso de la vivienda, llegó a actuar para cubrir las espaldas al régimen en tareas de vivienda social y creación de hogares cristianos.

> Las "Obras" de la Iglesia pronto demostraron que construir viviendas para clase media y empleados era un riesgo moderado y asumible. Los Patronatos recuperaban su capital y no necesitaban nuevas aportaciones para reiniciar nuevas promociones. De esa manera, los fondos así invertidos obtenían un retorno asimilable al proporcionado por la Deuda del Estado, y no menos seguro. En caso de alquiler, los inquilinos pagaban religiosamente su renta. En propiedad amortizable, que era la modalidad más numerosa, ocurría exactamente igual.[916]

Sus intervenciones podían ser puntuales en reparaciones de barrios arrasados por riadas en el caso de las inundaciones de Murcia (1946) y Valencia (1949),[917] hasta construcciones de barrios enteros obra de patronatos de viviendas como el anteriormente comentado de las VCE. Esta fórmula venía a complementar el trabajo público del Estado franquista en un momento, el de los años cuarenta y primeros cincuenta, donde admitir abiertamente la necesidad de una ayuda privada ruborizaba a algunas voces. No obstante, si esa ayuda venía para dotar de hogares a los trabajadores gracias al esfuerzo de las propias empresas que, al alimón con el INV, dotaban de techo a sus asalariados el gobierno no se opondría; así como en aquellos casos extremos que impelían al…

> Estado a resolver el problema de la vivienda a fondo perdido en aquella habitación tocante a personas infradotadas a las que por causas permanentes y extrañas a su voluntad (el padre paralítico pobre, la viuda con hijos) es necesario atender y atenderles cediéndoles graciosamente la casa, porque una faceta de la Beneficencia pública del Estado, que como principio rector se proclame en todas partes el acceso a la propiedad, porque ello es materia incuestionable ante el derecho nacional.[918]

Por ello, y para atender a los más necesitados en materia de vivienda, la primera iniciativa fue la Fundación Mariano Lanuza, constituida en Madrid en 1944. Su misión era la de construir viviendas económicas para familias "obreras y cristianas" y sus habitantes debían "no tener antecedentes penales y gozar de buena fama en el aspecto moral, religioso y patriótico".[919] También a finales de los cuarenta nace la Asociación Benéfica La Sagrada Familia (1947) que llegó a levantar

---

[916] Ibíd., p. 202

[917] Las reparaciones de Murcia corrieron a cargo de la OSH en un 60% y un 40% que aportaron los obispados de Murcia y Orihuela. Esta experiencia sirvió para que años más tarde la Iglesia valenciana recaudara fondos esas Navidades con la Tómbola Diocesana de Caridad. En CANDELA OCHOTORENA, José: *Op. Cit.*, p. 145

[918] "VI Asamblea Nacional de Arquitectos. Discurso del Excelentísimo Señor ministro de la gobernación, D. Blas Pérez González, en la sesión de clausura", *Reconstrucción*, núm. 115, 1953, pp. 5-6

[919] LÓPEZ DÍAZ, Jesús: "La vivienda social en Madrid, 1939-1959", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, H. del Arte, t. 15, 2002, p. 324

los barrios de Campo de la Verdad y Cañero en Córdoba y otro complejo de 10.500 pisos en Deusto.[920] Impulsada por el obispo de la ciudad, Fray Albino González. Otra iniciativa previa a las VCE, fue El Hogar del Empleado con 6.000 hogares levantados en 1946, organización apostólica creada por el religioso Tomás Morales que derivaría en la Constructora Benéfica del Hogar del Empleado que levantaría viviendas de renta reducida.[921] Hasta 92 fueron los patronatos católicos constituidos que se acogieron al Decreto del 17 de marzo de 1947.[922]

Entre otras, las fuentes de recaudación de estas entidades recurrían a veces a "Tómbolas Diocesanas Benéficas" que ganaban terreno entre los eventos organizados por la Iglesia. En todas partes del territorio, pero especialmente en Madrid y Barcelona, sus responsables eclesiásticos promovieron estos actos multitudinarios a pie de calle.

Jornadas que, por su naturaleza misericordiosa, eran pasto para la presencia del delegado diocesano o, en su defecto, la de una figura femenina en sus inauguraciones y clausuras.[923] Verbigracia el recibimiento a la esposa del Caudillo –habitual en este tipo de actos– en una tómbola celebrada en Granada:

> Fue recibida en la tómbola por el prelado, doctor García y García de Castro, y destacadas señoras que colaboran en su obra. El público, que abarrotaba la Plaza del Carmen, acogió la presencia de doña Carmen con vítores al Caudillo y aplausos. La esposa del Jefe del Estado se situó en la tómbola, y comenzó a vender papeletas de la misma, en medio del mayor entusiasmo del público, que la agobiaba entregándole donativos. Doña Carmen Polo de Franco no cesaba de reír y conversó con infinidad de personas, teniendo afectuosas palabras para cuantos pugnaban por acercarse al lugar que ocupaba.[924]

---

[920] La noticia referente a la inauguración del barrio construido por la entidad benéfico-constructora de La Sagrada familia y con patrocinio de la Caja de Ahorros Municipal fue filmada por NO-DO en el noticiario 828A [17/11/1958] al que acudió el ministro de la vivienda, Vicente Mortes. Disponible en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-828/1486226/

[921] RODRÍGUEZ, Carmen: "1949: La consciència pública del problema de l'habitatge" en ROSSELLÓ, Maribel (coord.): *Les vivendes del Congrés Eucarístic de Barcelona. 1952-1962*, Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2011, pp. 13-14

[922] Entre otras, destacan entidades como el Patronato Diocesano de Valencia, La Constructora Benéfica Asociación de Caridad del Puente de Vallecas y El Patronato Madrileño Virgen de la Almudena, ambos constituidos por el Obispo de Madrid y el patronato Santa Creu de la Selva en Gerona. En CANDELA OCHOTORENA, José: *Op. Cit.*, pp. 197-198

[923] Prueba de ello es la Tómbola de la Vivienda celebrada en el madrileño Paseo de Recoletos en 1954 que contó con la presencia de la Marquesa de Villaverde, Carmen Franco, en sustitución de su madre ausente ese día. Acompañada por las señoras de los ministros Martín Artajo y Arias Salgado. En *La Vanguardia Española*, 25 de abril de 1954, p. 7; y es que la feminidad copaba estos espacios desde las más altas instancias hasta las vendedoras de los boletos: "Durante la jornada del domingo setenta señoritas, pertenecientes a las Hermandades de Trabajo, vendieron en la Tómbola Diocesana de La Vivienda más de un millón de boletos, cifra que nunca se había alcanzado." En *ABC*, 7 de mayo de 1957, p. 39

[924] "La estancia de doña Carmen Polo de Franco en Granada", *La Vanguardia Española*, 2 de julio de 1954, p. 3



La Codorniz, nº 789, año XVI, 30 de diciembre de 1956, p. 9

Los beneficios de tómbolas como las organizadas por el obispo de Madrid-Alcalá Leopoldo Eijo Garay iban destinados a viviendas para humildes y los boletos adquiridos por los asistentes premiaban con bicicletas, neveras, radios, máquinas de afeitar, coches para muñecas y,[925] con el paso del tiempo, "el automóvil y la canoa han sustituido a la colección de perolas como premios. Signo del progreso en el nivel de vida y del agravamiento".[926]

NO-DO no dejó escapar la cobertura de tales jornadas de beneficencia para propagar las buenas obras de caridad en la que todos los ciudadanos participarían gustosos de ayudar a los más necesitados de un techo. Entre 1955 y 1960 hubo cuatro noticias con tales actos, tres de ellos en Madrid. El primero datado del 9 de mayo de 1955 [644B],[927] e informa de una jornada en la Tómbola Diocesana de la Vivienda presidida por la esposa del ministro Arias Salgado, donde gran cantidad de ciudadanos acudieron a participar frente a la madrileña estatua de la Cibeles y obtener valiosos regalos con cuyos beneficios se levantarían casas para obreros y familias humildes. En concreto, sus beneficios iban a parar al Patronato Virgen de la Almudena, constituida a finales de 1951 y que, además de contar con esos donativos de ciudadanos anónimos, recibía dinero de Juan March y el General Trujillo.[928]

[925] *La Vanguardia Española*, 31 de diciembre de 1957, p. 9
[926] *ABC*, 29 de abril de 1967, p. 1
[927] La noticia está disponible en el siguiente enlace: http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-644/1481908/
[928] "Sus dos actuaciones son la Colonia Virgen de las Gracias (situada en la zona de Oporto, obra de los arquitectos Carrión Aizpurúa y Bastarreche); y la Colonia Patriarca Eijo Garay (en el Barrio Lucero; obra de Bastarreche). En ambos casos son bloques cerrados con patio interior de 2, 3 y 4 plantas, y bloques de doble crujía de 4 plantas. Viviendas mínimas de baja calidad constructiva y reducidas superficies." En LÓPEZ DÍAZ, Jesús: *Op. Cit.*, 2002, p. 326



Planos de la noticia de la Tómbola Diocesana en Madrid con la presencia de la esposa del ministro Arias Salgado, 9 de mayo de 1955 [644B]

Las entidades benéfico-constructoras tenían en estas tómbolas uno de sus mayores reclamos para, en épocas señaladas como la navidad, concentrar a ciudadanos en el céntrico paseo de Recoletos y recaudar la friolera de 6 millones de pesetas al año. Paralelamente, la prensa tenía un papel relevante en todo el entramado y periódicos como *¡Arriba!* instaban a la colaboración ciudadana "para que los obreros puedan tener vivienda propia"; y todo porque la caridad resultaba ser una fuente de ingresos bastante rentable.[929] Patronatos, Tómbolas o los grupos de Acción Católica –que contaba en España con 12.349 centros con 522.470 socios–,[930] eran piezas de todo el engranaje.

Asimismo, la iglesia obtenía con la vivienda un nuevo espacio de control en el ámbito urbano donde las reiteradas olas migratorias escapaban a su control y desvirtuaban su cometido en una sociedad cambiante hacia el final de los cincuenta. Además de gozar del control educativo, la acción en construcción de hogares le permitiría influir en grupos sociales determinados, en especial los miembros del éxodo rural en las grandes ciudades.[931]

> Es preciso buscar y adoptar nuevas fórmulas para conseguir su adaptación e integración. Y estas fórmulas, que existen, han de ser previstas y adoptadas en el momento preciso; y este momento empieza con el primer plano que se levante para la construcción de viviendas.[932]

A parte de las mencionadas, toda iniciativa era positiva con tal de coadyuvar ante la magnitud de un problema que, a pesar de los planes, no disminuía. Aquí entra en acción el sacerdote José Sancho Albesa, un pionero del reciclaje conocido como el "Padre botella" quien, bajo el lema "Cada botella, un ladrillo" lanzó diversas campañas de reciclaje de todo tipo de materiales con los

[929] CANDELA OCHOTORENA, José: *Op. Cit.*, pp. 197-198
[930] SÁNCHEZ JIMÉNEZ, José: "Conservadores en política y reformistas en lo social. La Acción Social Católica y la legitimación política del régimen de Franco (1940-1960)", *Ayer*, núm. 39, 2000, p. 167
[931] CANDELA OCHOTORENA, José: *Op. Cit.*, p. 201
[932] NUALART, Jaime: "El aumento masivo de población, factor determinante el problema suburbial", *Cristiandad*, núms. 321 y 322, año XIV, 1 y 15 de agosto, p. 226

que conseguir ingresos y con ellos construir guarderías y hogares humildes.[933] Su tarea, como la de tantos otros curas como el padre Llanos en los suburbios madrileños, y la buena prensa que este tipo de iniciativas suscitaban en la época como reflejó el cine religioso del momento en *Día tras día* o *Cerca de la ciudad*, llevaron a NO-DO a dedicarle una noticia entera a sus andanzas [840B. 09/02/1959].[934]



Planos con la labor de recogidas de botellas del padre Sancho, 2 de febrero de 1959 [840B]

El narrador destaca "la intensa divulgación en la prensa, por radio, altavoces ambulantes y demás formas de propaganda" hecha por el párroco y lo acompaña con planos donde vemos la intensa labor del padre Sancho: recorre las calles con un coche equipado con altavoces y es el más activo recogiendo botellas junto con otros voluntarios. Se nos recuerda que los *"recipientes vacíos, periódicos usados, libros viejos, latas y botes y todo lo que molesta en los hogares; se efectúa una recogida y con la venta de estos productos se obtiene dinero para la construcción de viviendas destinadas a la gente humilde"*. Un fin tan honrado como el buscado por el reverendo, en pleno 1959 durante la implantación de los planes de urgencia social, no deja de ser una lágrima en la lluvia ante la magnitud del drama. Sin embargo, NO-DO cierra la pieza con dos planos de viviendas en construcción y unos niños a sus pies mientras se hace hincapié en cómo

> *Los económicamente débiles podrán así tener el hogar que necesitan, sumándose esta iniciativa a las que en tal sentido realiza el Estado y los organismos oficiales y particulares.*

[933] BRINES, Rafael: "Un adelantado del reciclaje: El padre Botella" [en línea], *Levante*, 11 de noviembre de 2007 [consulta: 20 de abril de 2021]. Disponible en: https://www.levante-emv.com/valencia/2007/11/12/adelantado-reciclaje-padre-botella-13513474.html

[934] Noticia disponible en: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-840/1487043/

Este tipo de iniciativas, aunque naíf, a veces congregaban al *star system* del celuloide patrio como ocurriere en febrero de 1960 ante la catedral de Jaén. La llamada "Operación Escoba" para allegar fondos para construir viviendas filmada por NO-DO [893B. 15/02/1960],[935] era una iniciativa del obispo de Jaén, Félix Romero Mengíbar. Con las donaciones recibidas en esta obra benéfica y el aporte económico de otras entidades como el Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba o Cáritas Diocesana se pudo levantar una barriada para humildes que parecía llegar de las manos de los famosos de la época.

> […] actores, actrices y toreros de la época recogen el dinero que un público entusiasta lanza al suelo en un sitio tan representativo como la plaza de Santa María de Jaén, y bajo la atenta mirada del Gobernador Civil, Felipe Arche. El dinero recaudado, que superó según el noticiario el millón y medio de pesetas, fue destinado a la financiación de la primera promoción de "viviendas para los humildes" que se iba a realizar en el Polígono del Valle, y cuyas primeras 10 casas fueron entregadas a sus moradores por el actor José Isbert.[936]

"La generosidad de nuestros artistas cinematográficos", destaca el narrador mientras, ante los ojos de los espectadores, barren dinero lanzado al suelo además de Pepe Isbert, los actores José Nieto, Arturo López, Julio Riscal, Venancio Muro; las actrices Elena Espejo y Yelena Samarina; y los toreros Victoriano Roger y Víctor Quesada.



[935] Noticia disponible en: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-893/1485918/
[936] CASUSO QUESADA, Rafael Antonio: "Ciudad y espacios de representación del poder a través del NO-DO en la provincia de Jaén", *Antropología Experimental*, Monográfico "NO-DO, 75 años después: Imágenes proyectadas, Texto 8, núm. 18, 2018, p. 94



Planos con famosos y Pepe Isbert en la entrega de viviendas en Jaén, 15 de febrero de 1960 [893B]

Este tipo de operaciones como la de la "escoba" tenían primos hermanos en la llamada "operación ladrillo" de Santiago de Compostela.[937] En definitiva, actos con presencia de figuras del cine que, en el caso de Pepe Isbert, equiparaban al gran público con ese actor al que habían visto o verían sufrir sus mismas penurias.

> En este sentido, uno de los máximos logros que puede apuntarse NO-DO es la de su capacidad para despertar la aquiescencia de los espectadores mediante la utilización y articulación de una red simbólica fácilmente reconocible por la población al encajar en su mundo cotidiano.[938]

Si bien esa fuera una paradoja alejada de la realidad, la mentira del cine había asentado distintas imágenes de Isbert; entre ellas, muchas relacionadas con el fenómeno habitacional al verle viviendo en una casa ruinosa en *Fulano y Mengano* (1959), adeudando los pagos de la pensión de *El sol en el espejo* (1962), trabajando de verdugo para obtener un piso de funcionario en la obra maestra de Berlanga *El verdugo* (1963), así como compartiendo espacio en un piso hacinado con sus familiares en *La gran familia* (1962) o *Los dinamiteros* (1964) y recibiendo amenazas de desahucio en su última película: *Lo que cuesta vivir* (1967).

7.4. Una primavera de hogares: la cobertura de NO-DO al ministerio de la vivienda, el PUS y su ministro

La creación del ministerio de la vivienda agrupó bajo un mismo techo a todas las entidades creadas hasta 1957 para la gestión de aquello relacionado con la construcción de hogares sociales.

[937] Era tal la difusión de este tipo de actos benéficos que encontramos hasta tres más en los sesenta: En diciembre de 1960, con la presencia de la esposa de Franco, NO-DO filma un desfile de moda de la piel celebrado en Madrid organizado por el Sindicato Nacional y cuyo beneficio era para la campaña pro-vivienda del necesitado [936C. 12/12/1960]. Tres años más tarde será una exposición de 4.000 muñecas organizada por la Tómbola Diocesana de la Vivienda [1058C. 15/04/1963] y por último una corrida de toros bajo el auspicio de Carmen Polo y en busca de beneficios para la vivienda del necesitado [1302A. 18/12/1967].

[938] FANDIÑO, Roberto G.: *Op. Cit.*, 2009, p. 42

En ese punto de los cincuenta, y a la espera de arrancar los planes de urgencia social, la década ya puede ser considerada como la de mayor intervencionismo legislativo en torno al problema social del habitáculo. Un periodo que a su vez destacó por brindar un *momentum* para la modernidad arquitectónica de este país. Irónicamente, será el ministerio creado por Franco, quien rehúya buena parte de su responsabilidad en materia de vivienda trasladando al sector privado el cometido de edificarla. Una decisión que afectó al modo de tenencia de casas en España, así como a la calidad arquitectónica de las mismas marcando un cambio fisonómico de las ciudades españolas que NO-DO se encargará de inmortalizar.

Todavía cabe señalar otro evento clave de 1957, la aprobación del reglamento de la Ley de Expropiación Forzosa,[939] una de las armas más queridas por el nuevo ministerio para acabar con una de sus obsesiones: el chabolismo. Lacra en la que NO-DO no reparará especialmente, pero sí mostrará a España ciertos avances destructivos que el MDLV llevaba a término. En su lugar, polígonos de viviendas y ciudades satélites alentadas desde los planes sindicales o aquellos de Urgencia Social de Madrid, Barcelona y Vizcaya, cubrirán los espacios arrasados de la autoconstrucción gestando una nueva realidad urbana.

La maquinaria de propaganda, conocedora del impacto que una cartera ad hoc tenía en su meta para acabar con el problema de la vivienda, empezará a ligar las noticias con la tarea del ministerio. El 4 de marzo de 1957 salía la noticia del nuevo gobierno con los flamantes titulares de las carteras ministeriales jurando su cargo en el palacio del Pardo ante la atenta mirada de Franco [739A].[940] Una breve pieza que apenas entra en detalles más allá de cerrar con una indirecta mención a los cambios pertenecientes al ámbito de la construcción: *"Y por encima de toda la compleja labor de las comisiones, se afirmará la unidad de criterio necesaria en toda política constructiva."*

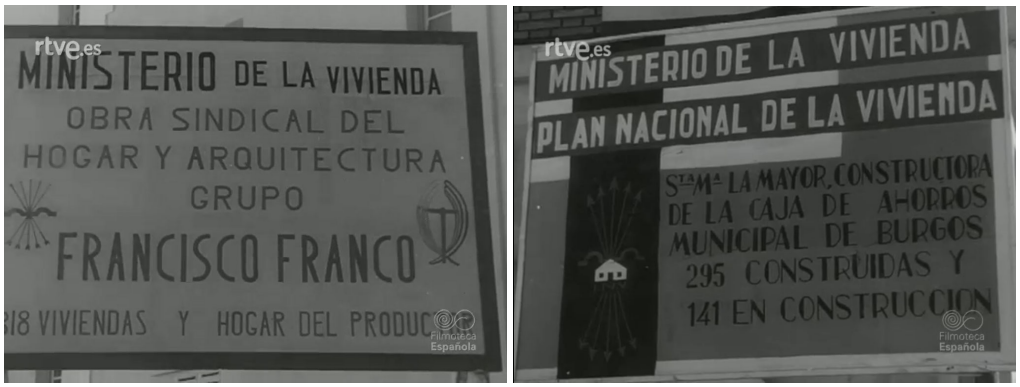
[939] La Ley, salida del Ministerio de Justicia, fue aprobada el 20 de junio de 1957 y entró en vigor el 10 de julio de aquel mismo año.
[940] Noticia disponible en: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-739/1485991/



Arrese jurando el cargo de ministro de la vivienda ante Franco. 4 de marzo de 1960 [739A]

Los primeros compases de este ministerio están estrechamente ligados a la figura del bilbaíno José Luis Arrese, camisa vieja de Falange y secretario general del Movimiento en gabinetes anteriores, relegado ahora a una cartera con poca incidencia ante la subida de los tecnócratas al poder político en el nuevo entramado del gobierno franquista.

Durante los tres años que duró en el cargo, NO-DO filmó veinticuatro noticias ligadas a la temática del hogar, entre ellas, doce mencionan directamente la labor de la cartera de vivienda y cuentan con la presencia del ministro en casi la totalidad de ellas. La primera aparición del flamante ministerio la encontramos en forma de carteles en el transcurso de un baño de masas de Franco en Burgos [761B. 05/08/1957]. Durante la celebración se inauguran dos grupos edificados por la OSH y la Caja de Ahorros Municipal de Burgos. En sendos carteles, quien encabeza el título de las obras es el Ministerio de la Vivienda.



Carteles del ministerio en Burgos. 5 de agosto de 1957 [761B]

En su labor social, el recién creado ministerio abrazó planes y proyectos previos a su instauración al tiempo que desplegaba sus mastodónticos Planes de Urgencia Social o continuaba la tarea del Plan Nacional de Vivienda. El NO-DO, y durante los tres primeros años de Arrese, hará una clara diferenciación entre lo viejo y lo nuevo dándole la misma presencia: doce reportajes por banda.

Por un lado, la invisibilidad del paraguas del ministerio es manifiesta en seis noticias y responde a variados criterios. El primero de ellos atañe a la total independencia de algunos organismos o campañas promovidas desde otros ámbitos que poco o nada tenían que ver con el ministerio. Hacemos referencia a las campañas benéficas antes comentadas del padre Sancho y la "Operación Escoba" –filmadas en 1959 y 1960–; así como dos inauguraciones de grupos de casas para pescadores en La Coruña y Barcelona hechas por el Instituto Social de la Marina y,[941] en una línea parecida, las residencias que una factoría levantó para sus trabajadores en Miranda de Ebro [814B. 11/08/1958][942] y los domicilios para empleados de RENFE [901A. 11/04/1960].[943] Por otro lado, las seis noticias restantes que obviaron al ministerio en su narración y no contaron con la presencia de Arrese lo hicieron mencionando a la OSH[944] y aquellas moradas construidas bajo la tutela económica de las Cajas de Ahorros, entidades benéfico-constructoras o corporaciones municipales.

Esta ausencia se ve compensada con creces en los otros doce reportajes donde sí encontramos un altísimo grado de interés por la labor del ministerio y en la que la preeminencia de Arrese roza lo absoluto al aparecer en 11 de 12 ocasiones. En total, las veinticuatro filmaciones del tema comparten un mismo objetivo, ofrecer al espectador una cobertura tan abundante que bien sea el poblado más sencillo de una corporación municipal hasta al alojamiento masivo del PUS de Madrid, todo aquello en construcción acontece para proveer de una primavera de hogares a los españoles, en particular cuando lleva el sello del nuevo órgano político ministerial.

---

[941] El ISM (Instituto Social de la Marina) se dedicó a proveer de viviendas sociales a sus trabajadores como prueban las noticias de La Coruña [769A (30/09/1957)] y Barcelona [813A. 04/08/1958]. Ésta última, a pesar de su brevedad, resulta de gran interés al mostrarse uno de los proyectos más reseñable en la modernidad arquitectónica del periodo en vivienda obrera: el grupo Almirante Cervera de La Barceloneta. Obra de José Antonio Coderch de Sentmenat y Manuel Valls Vergés, fue realizada entre 1950 y 1960. Coderch, quien concibió simultáneamente las viviendas del paseo Juan de Borbón para el ISM (1951-1954), esbozó en ambos proyectos las constantes que marcaran su obra. Ver la noticia de Barcelona en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-813/1486015/

[942] Noticia disponible en: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-814/1486060/

[943] Noticia disponible en: http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-901/1482231/

[944] Las viviendas del Plan Sindical arrancado pocos años antes iban completándose ante las cámaras del noticiario con la inauguración de 296 en el barrio Fortuny de Reus [748B. 06/05/1957], las que entregó José Solís en Oviedo [751B. 27/05/1957] o el gobernador Acedo Colunga en Sabadell [783A. 06/01/1958]. También en Castellón las cámaras captaron la entrega de hogares sindicales junto con otros de particulares y de una Caja de Ahorros [815A. 18/08/1958]. Como de una Caja de Ahorros Municipal y de la entidad Sagrada Familia fueron los pisos levantados en Deusto [828A. 17/11/1958] mientras que en Guadalajara era la propia Corporación municipal quien construyó bloques de viviendas [901A. 11/04/1960].

7.4.1. José Luis Arrese, la *star* de NO-DO en la lucha contra la infravivienda (1957-1960)

Antes de su llegada a la cartera de vivienda, el arquitecto de profesión[945] y acérrimo falangista José Luis de Arrese ocupó el cargo de gobernador civil en la provincia de Málaga (1939-1941), y fue dos veces secretario general del Movimiento (1941-1945 y en 1956) desarrollando una carrera política marcada por su fidelidad a Franco.[946] De hecho, sus primeros cuatro años como máximo representante de Falange le hicieron aparecer en las pantallas de cine a la vera del dictador.[947] NO-DO hizo que su rostro se convirtiera en una cara familiar. El hombre adusto, uniformado de Falange y realizando el saludo fascista en el noticiario era un habitual entre los espectadores de la "etapa azul" del régimen.

> […] mientras ocupó la Secretaría General del Movimiento, entre 1941 y 1945 fue el ministro más popular en el noticiario. No sólo porque apareció más veces sino porque la cámara le destacaba al lado de Franco. En todo momento exhibió una pose que se ceñía visualmente a la idea de disciplina y jerarquía predicada por Falange.[948]

Once años más tarde fue recuperado por Franco para lidiar con la misma Falange y resignificar su encaje en la realidad socio-política del momento. Misión en la que Arrese fracasó a pesar de intentarlo durante la crisis de 1956 y hasta el día 25 de febrero de 1957, fecha en que nace el nuevo gobierno, y empieza su etapa como ministro de la vivienda.[949] La cartera, proyectada por él mismo, aunque no quisiera ocuparla en un principio, no encajó en sus planes: "[…] me salió el tiro por la culata […] porque creía que al menos el primer ministro de la Vivienda no debía ser un arquitecto". Apreciación a la que Franco respondió: "¿Por qué no? Yo había pensado en usted".[950]

Pero desde su a priori inocua cartera de Vivienda, Arrese seguiría agitando el avispero. Con anterioridad, ya había dejado por el camino infinidad de escritos y discursos en los que da

---

[945] De su faceta como arquitecto destacan obras como el Palacio de la Audiencia en Málaga, el edificio del Banco Rural en Madrid, la reconstrucción del castillo de Arévalo así como grupos escolares en distintas ciudades y una labor destacada en la navarra localidad de Corella.

[946] En 1956, la Falange que había ejercido de diafragma simbólico y populista a una dictadura demasiado ligada a su Caudillo, flaqueaba ahora en su crepúsculo acentuando la decadencia del fascismo en España y Franco tomó la decisión de recuperar a su escudero para que tratara de reencauzar la situación redactando sus fracasadas *Leyes Fundamentales.*

[947] En aquella primera etapa, la Secretaría General del Movimiento tenía rango de ministerio y a ella fue traspasada la sección de prensa y propaganda lo que propició que Arrese tuviera conocimiento del poder de la maquinaria audiovisual para propagar ideas. En TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Op.cit.*, 2002, p. 41

[948] RODRÍGUEZ MATEOS, Araceli: *Un franquismo de cine. La imagen política del Régimen en el noticiario NO-DO (1943-1959)*, Madrid: Ediciones Rialp, 2008, p. 123

[949] El propio Arrese cuenta los duros días de negociaciones, tratando de introducir a falangistas en el gobierno o incluso probando de conseguir una cartera más apetitosa para su persona como la de "Obras Públicas" en el epígrafe de su libro "La Crisis" en ARRESE, José Luis: *Una etapa constituyente*, Barcelona: Planeta, 1982, pp. 267-285

[950] ARRESE, José Luis: Op. Cit., 1982, p. 280; ni los nervios de Solís ante su futuro nombramiento como secretario general del Movimiento, ni las reticencias de Falange a la marcha de Arrese, hicieron titubear a Franco que tenía tomada la decisión de mandar al vasco al nuevo ministerio (p. 281).

buena cuenta de su sentir en torno a los problemas del hogar obrero.[951] Al fin y al cabo, las funciones a desarrollar ahora como ministro eran un acicate para llevar a término acciones tan ligadas al nacional-catolicismo como el urbanismo social. Premisas del estilo "Familia, Hogar y Patria" llevaban mucho tiempo en el vocabulario del régimen como cimientos del mismo y eran la apuesta firme de Arrese desde hacía años.

> Porque entre las grandes necesidades que el hombre pone delante de sí cuando quiere crear una familia, entre las grandes ilusiones que abriga en la dura y agitada lucha por la existencia, ninguna es ni más urgente ni más social como esta gran necesidad y esta poderosa ilusión de tener una casa, de poseer un hogar seguro, propio y amable.[952]

Estas palabras forman parte del discurso pronunciado ante las Cortes Españolas durante la presentación del PUS de Madrid y concentran todo su ideario en torno al fenómeno de la vivienda. También en este espacio pronunció el famoso lema: "Queremos un país de propietarios no de proletarios". Declaración de principios que irá acompañada de una guerra implacable contra la proliferación de barrios marginales porque allí, en los cinturones de miseria chabolista, según el ministro-arquitecto, acechaban las peores tentaciones y se resquebraja la paz social.[953]

Precisamente una de sus primeras y más destacadas operaciones a su llegada a la cartera ministerial fue la aniquilación de las chabolas de Jaime el Conquistador en Madrid.[954] Acción que escogió para (re)presentarse ante los ojos de los espectadores que acudieron al cine en agosto de 1957.

El reportaje es una declaración de intenciones en toda regla [746A. 26/08/1957].[955] El propio Arrese conduce la excavadora que derriba los estertores del barrio de casuchas que llevaba años en la zona del madrileño puente de Toledo.[956] Como elefante en cacharrería, y ante la atenta mirada de las cámaras, pasa por encima visibilizando aquello que declaraba en prensa constantemente:

---

[951] El siguiente artículo sintetiza la labor teórica de Arrese en sus escritos sobre la vivienda entre 1940 y 1960: MAESTROJUAN, Francisco Javier: "*Ni un hogar sin lumbre ni un español sin pan*. José Luis de Arrese y el simbolismo ideológico en la política del Ministerio de la Vivienda", *Príncipe de Viana*, núm. 210, año 58, 1997, pp. 171-190

[952] "El Ministro Sr. Arrese justificó ante las Cortes la urgencia del Plan para construir setenta mil viviendas en dos años", *ABC*, 7 de noviembre de 1957, p. 33

[953] MAESTROJUAN, Francisco Javier: *Op. Cit.*, 1997, pp. 180-181

[954] Arrasándolas, ofrecía ese terreno a los promotores y de cara a la sociedad se erigía como el gran artífice del higienizado de aquellos chamizos que tanto afeaban la orilla del Manzanares.

[955] Noticia disponible en: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-764/1486389/

[956] Esta noticia, junto con otra del ministro es mencionadas en el reciente artículo donde colaboré: GUAL BERGAS, J.M.; RODRÍGUEZ-GRANELL, A.; ORTEGA, M.E.: "Por no perder la vivienda. Narrativas de desposesión en el cine durante el franquismo (1957-1969)", *Arte, Individuo y Sociedad*, núm. 33 (1), 2021, pp. 11-27

> Por ellos hemos declarado una guerra sin cuartel al suburbio y al chabolismo y al realquilo, donde la vida no puede tener más que gestos huraños.[957]



Chabolas de Jaime el Conquistador y Arrese en primer término. 26 de agosto de 1957 [746A]

Y esta guerra iba a ser enfatizada por el potente aparato audiovisual de NO-DO del cuál Arrese sabe aprovechar todos sus resortes. A lomos del buldócer dirige la demolición del barrio mientras la voz *over también* subraya la curiosa imagen que se despliega antes los espectadores.

> *Tractores provistos de herramientas mecánicas emprenden su labor de derribo de las yacijas surgidas en la calle de Don Jaime el Conquistador. Una de estas potentes máquinas es manejada por el propio ministro.*

Como ocurriera en años anteriores, NO-DO articula la planificación entre el político hacedor del milagro, la barriada indecorosa en vías de ser extinguida y la solución final, los modernos bloques para los vecinos afectados.[958] Un abecé cargado de mensaje extrapolable a todos los rincones de España como la prensa se encarga de promover.

> Es muy tentador y muy fácil buscarle simbolismo a esta operación: el ministro de la Vivienda arrasa un suburbio madrileño después de haber proporcionado casa decorosa a sus habitantes. Sin embargo, no se trata de un hecho puramente simbólico, sino de una tarea efectiva de la mayor importancia para el futuro de la ciudad. Son ya muchas las zonas de chabolismo en las que las máquinas han allanado el terreno después de que a los moradores se les ha proporcionado alojamiento adecuado.[959]

---

[957] "Discurso del ministro, José Luis de Arrese, en Bilbao", *¡Arriba!*, 20 de junio de 1959, p. 9

[958] Lo que apreciamos en esta noticia no es inédito, ya en la noticia 603A del 26 de julio de 1954 la dinamita pone fin a los suburbios sin *decoro ni dignidad urbana* de Madrid y el corte de plano nos lleva del polvo de la explosión a los a nuevos hogares. Domicilios que entrega el ministro de la Gobernación Blas Pérez en Usera, la carretera de Extremadura y cercanas al puente de Praga. Noticia disponible en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-603/1481421/

[959] "Un suburbio menos", *La Vanguardia Española*, 20 de agosto de 1957, p. 5



Arrese derribando las chabolas y sus moradores ingresando en sus nuevos pisos. 26 de agosto de 1957 [746A]

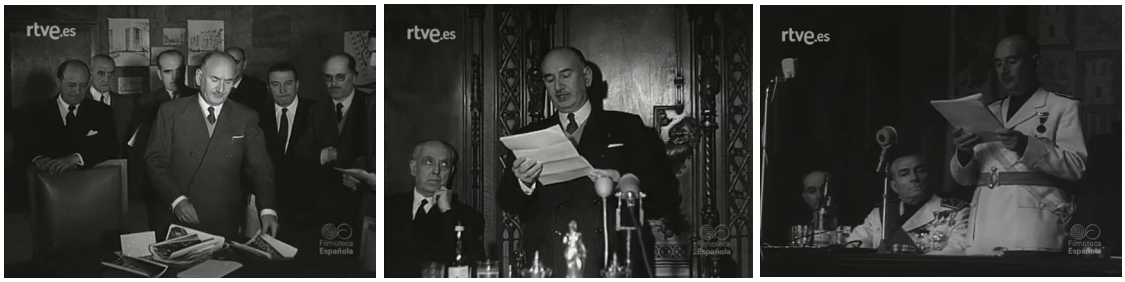
Estamos a finales de los cincuenta, Arrese cuenta con un puesto nuevo y se muestra renovado, distinto al Arrese de los cuarenta. Atrás queda la carga militarista y su severo semblante para dar paso a lo que, en opinión de Araceli Rodríguez Mateos, es la "mutación" que sintetiza mejor aquella que los ministros franquistas experimentarán ante las cámaras del NO-DO hacia finales del decenio y mantendrán de los sesenta en adelante:

> Limó sus ademanes y cambió su semblante grave, al igual que sus compañeros del Ejecutivo. Una prueba clara es la rueda de prensa filmada por el noticiario en 1958 en la que explicaba los proyectos para la construcción de viviendas en Madrid (N. 790B. 24.II.1958). El Noticiario también mostró la capacidad de diálogo del ministro con algunos de sus homólogos extranjeros, en la línea de la política nacional proyectada en la segunda mitad de la década. Muy atrás habían quedado las imágenes del Berlín nazi y su encuentro con Hitler, en 1943. En plena Guerra Fría -1959-, Arrese aparecía explicando al titular francés de Vivienda, Sr. Sudreau, el alcance del Plan de Urgencia Social de Madrid (N. 852A. 4.V.1959). Su imagen cumplía los cánones del estereotipo audiovisual aplicable a cualquier ministro de un sistema democrático. [...] En definitiva, lo que los espectadores percibían era una figura más sosegada, integrada en la órbita política tal y como había evolucionado dieciséis años después.[960]

A partir de 1958, el revisado ministro empezó una tarea de divulgación de las obras del Plan de Vivienda apareciendo en conferencias de prensa en Madrid [790B. 24/02/1958], mencio-

[960] RODRÍGUEZ MATEOS, Araceli: *Op. Cit.*, pp. 123-124

nado en la sangría anterior, pocos meses más tarde en Barcelona para presentar su PUS [800B. 05/05/1958] y finalmente para el de Bilbao. Parlamentos seguidos de visitas a la evolución de las construcciones sobre el terreno en las que el ministro traslada una imagen de firme estadista; cuajando así la idea que la solución del problema de la vivienda pasaba por su organismo y su persona.



El ministro ante los periodistas en Madrid [790B. 24/02/1958], en la presentación del PUS de Barcelona [800B. 05/05/1958] y la del PUS de Bilbao [860A. 29/06/1959].



El ministro Arrese contempla las obras del PUS de Madrid desde el aire [821B]. 29 de septiembre de 1958

Más allá de los compromisos mencionados, su versatilidad y las ganas de dejar impronta le llevan a protagonizar otra imagen icónica. Mapa en mano y desde un helicóptero, Arrese supervisa las obras del PUS surcando el cielo madrileño [821B. 29/09/1958].[961] Las cámaras de NO-DO son un tripulante más del autogiro mientras oímos el zumbido de las hélices y observamos la gran-

[961] Noticia disponible en: http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-821/1486177/

diosidad del plan a vista de pájaro.[962] Es más, inaugura una fórmula que cobra una nueva dimensión en la manera de mostrar viviendas en las próximas décadas: el plano aéreo. Recurso muy utilizado al que se sumarán otros de mayor dinamismo siempre en pos de alardear de los logros constructivos.[963]

Tras aterrizar en el poblado de Fuencarral, visita el progreso de los modernos bloques en una de las sensaciones de la prensa del momento en las grandes ciudades, visitar los avances de las obras.[964] Algo que Arrese no parará de hacer en su frenética actividad entre julio de 1958 y junio de 1959. En esos meses acudiría a una exposición en Barcelona y a las obras de los Hogares Mundet, Baró de Viver y la Barceloneta [830A. 01/12/1958], y en Madrid haría lo mismo con el allanamiento de las obras para San Blas y una exposición del Parque Aluche [830A y 858B].



Los ministros de vivienda francés y español visitan las obras del PUS en Madrid [852A]. 4 de mayo de 1959

Pero el broche a su total conversión en un político "moderno" y con aire "democrático" lo puso al compartir audiencia con su homólogo francés a quien alecciona con orgullo [852A. 04/05/1959],[965] mientras la voz en *off narra* el momento así:

> *El ministro francés de la construcción Monsieur Sudreau, examina en compañía de su colega español de la vivienda señor Arrese las características de los poblados y la tónica de esta clase de construcciones, así como el sentido social de las mismas. Así puede comprobar las obras en su realidad después*

[962] La magnificencia del recurso y su potencial visual será explotada hasta la saciedad en el documental en blanco y negro producido por NO-DO: *70.000 viviendas. Plan de Urgencia Social de Madrid* (1958). Diecisiete minutos de imágenes desde el aire contemplando los polígonos del PUS madrileño de una pieza que fue producida el mismo año que la noticia de Arrese montando en el helicóptero. Si bien no existen evidencias que confirmen la filmación de los planos aéreos ese mismo día, la recurrencia de NO-DO a reaprovechar planos del noticiario en sus documentales lo prueba la reaparición del ministro derrumbando las chabolas a lomos de la excavadora. El documental se puede ver en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/play/videos/documentales-b-n/sesenta-mil-viviendas-plan-urgencia-social-madrid/2847741/

[963] También aparece la clásica panorámica de ascenso (esta vez en diagonal) que muestra dos porciones del mismo bloque de viviendas empezando por abajo subiendo a sus pisos superiores. La panorámica brusca será un rasgo típico a partir de los sesenta.

[964] La única noticia que no contó con la presencia del ministro fue una donde varios periodistas visitaron los avances del Plan de la Vivienda en Madrid [802A. 19/05/1958].

[965] Noticia disponible en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-852/1485766/; la forma de grabación adoptada por NO-DO en la pieza esboza las técnicas más usadas en los sesenta. Constantes panorámicas a derecha en plano general de apertura e incluso un zoom *out* con el nombre de San Blas y su maqueta de viviendas ejemplifican. Dinamismo visual para explicar el progreso en España.

de haber examinado maquetas y planos e informarse de cómo han desaparecido las chabolas existentes en muchas de estas zonas para ser sustituidas por los grandes bloques de viviendas.

José Luis de Arrese nunca desaprovechó la ventana que el noticiario le ofrecía ya fuera al lado de Pierre Sudreau, *ministre de la Construction du logement et de l'urbanisme* del gobierno de Charles de Gaulle (1959-1962), o en especial cuando le tocaba compartir plano con el Caudillo.

7.4.2. Un objetivo común: Franco en los NO-DO del Arrese ministro de la Vivienda

Francisco Franco y José Luis de Arrese compartían la misma preocupación por el problema de la vivienda. Ambos dispensaban ese paternalismo hacia las clases más desfavorecidas que había menester de una incansable labor para dotarles de hogar y así poder asentar la familia cristiana. De todos modos, si bien Arrese siempre le fue fiel incluso por encima de Falange y caracterizó su carrera política por ser su arribista mano derecha, también gustaba de fanfarronear de su influjo en el Caudillo:

> Estoy seguro de que he sido el ministro de más intimidad con el jefe del Estado español y el que con más confianza, claridad y crudeza le ha hablado en todo momento.[966]

El ministro-arquitecto compartía con Franco el temor ante al agudísimo problema del hogar obrero. De hecho, en un acto celebrado el 18 de julio de 1956 donde el Caudillo hizo entrega de 8.200 títulos del Plan Nacional de Madrid,[967] Arrese y el dictador tuvieron una conversación en el coche camino del evento acerca de este desafío. El secretario del Movimiento insistió en la necesidad de afrontar la gravedad del asunto para frenar el crecimiento anárquico de Madrid, levantando ciudades satélites con vida propia que vinieran a suplantar los suburbios. Prosigue Arrese:

> Traigo esta conversación a este capítulo porque sin darnos cuenta estábamos planeando un nuevo supuesto sobre el cual había de girar aquella crisis que entonces se quedó truncada y además porque retrataba mucho la psicología del Caudillo; aquello de "sin que me empujen", pues, habiéndome ido todo el tiempo discutiendo en el coche mis argumentos, en cuanto puso los pies en el primer poblado, los hizo suyos y los fue soltando con la mayor energía a los ministros y a los arquitectos que le esperaban.[968]

---

[966] ARRESE, José Luis: Op. Cit., 1982, p. 104

[967] La jornada fue filmada por NO-DO en el noticiario 707B y ha sido analizada en páginas anteriores y el protagonismo está centrado en Franco y Luis Valero, director del INV. Arrese, en aquél momento secretario general del Movimiento, apenas aparece y lo hace en un solo plano general a la salida del coche institucional.

[968] ARRESE, José Luis: Op. Cit., 1982, p. 104

Lo cierto es que el astuto Franco tomó nota de las palabras de Arrese porque en los futuros 18 de julio de 1958 y 1959, ya con el vasco al frente de Vivienda, el Generalísimo se los dedicó íntegramente al Ministerio y sus obras de urgencia social en la capital de España. Hacemos referencia a las noticias 812A [28/07/1958][969] y 864B [27/07/1959]. La primera de ellas, la visita de 1958 muestra a ambos ante las maquetas del PUS y prosigue sobre el terreno en Fuencarral, San Blas, La Elipa y otras obras donde…

> *El Generalísimo durante su recorrido examinó las obras de una gran mayoría de las 53.518 viviendas en construcción del Plan de Urgencia Social. También visita Franco las 240 construidas por Urbis. Desde el ministerio correspondiente se ha hecho todo lo necesario para acelerar esta labor.*

Esta porción de la voz en *off* revela como Franco ya no sólo escucha atento las explicaciones del ministro sino también la de prohombres de la construcción privada como los representantes de Urbis.[970] Sabida es la embarrada situación económica que hizo ladear a la política de vivienda hacia el lado de la promoción privada mediante favores que hicieran su participación más apetecible. Así lo explicaba Arrese en una entrevista en *La Vanguardia*:

> Lograr que la iniciativa privada vuelva a ocupar en la construcción de viviendas el lugar que le corresponde en la gloriosa empresa del bogar, haciendo que su tramitación sea rápida, descentralizando la resolución de los expedientes, a cuyo fin se han creado las Delegaciones provinciales del Ministerio de la Vivienda.[971]

Y así de tamizado se lo contaba el presidente de Urbis, Francisco de Luis Díaz, a sus accionistas:

> Nuestra contribución a la obra común, consiste, a nuestro entender, en extender, cada día a más hombres de humilde condición, el bien que nuestras manos aprendieron a crear en años de trabajo duro y durante un tiempo, al parecer adverso: su casa, su hogar, el techo bajo el que puedan partir el pan con sus hijos…[972]

Palabras que en realidad escondían esta cruda realidad:

---

[969] Noticia disponible en el siguiente enlace: http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-812/1486019/

[970] Urbis, empresa del jerezano Manuel de la Quintana Ferguson (1913-1989), fue fundada en 1946 y constituye uno de los mejores ejemplos en cuanto a los grandes grupos inmobiliarios privados del franquismo.

[971] GIRALT CASADESÚS, R.: "El ministro de la Vivienda, don José Luis de Arrese, habla a los lectores de *La Vanguardia* sobre «Batalla de la Vivienda»", *La Vanguardia Española*, 18 de diciembre de 1957, p. 7; el mismo arquitecto municipal Ricard Giral i Casadesús le entrevistó en un tono mucho más técnico para *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 33, 1958, p. 2

[972] "F. de Luis y Díaz, Presidente de URBIS S.A.: Discurso de la Junta de Accionistas, abril de 1956", *¡Arriba!*, 27 de abril de 1956 citado en CANDELA OCHOTORENA, José: *Op. Cit.*, p. 278

> El sector privado se lucraba con la construcción de cuantas más viviendas mejor (viviendas baratas, viviendas en torre, poblados y otras modalidades) y el régimen se aseguraba ceremonias multitudinarias entregando llaves y títulos de propiedad, asegurando la paz social y sindical con los "agraciados".[973]

El reconocimiento a la institución ministerial tras dos años de andadura se certifica con la visita de Franco a las dependencias ministeriales. En otro 18 de julio, y en la que sería la última aparición de Arrese al frente de la cartera, vemos un salón lleno a rebosar donde ambos hacen entrega de títulos a adjudicatarios y medallas conmemorativas a los promotores que colaboraron en la realización del PUS [864B. 27/07/1959].[974] A renglón seguido, Arrese entrega al Caudillo la medalla de oro creada por la comisión ejecutiva del Plan ilustrando el respeto y la admiración que le profesaba.



El ministro Arrese y Franco en la entrega de vivienda y durante la recepción de la medalla de oro por parte del segundo [864B]. 27 de julio de 1959

Pese al dadivoso despliegue del ministerio y la aparente buena relación entre ambos, esta fue la postrera aparición de una de las parejas políticas más representativas del panorama franquista en sus distintas etapas. Y su colaboración se selló oficiando una de las liturgias más representativas de régimen: la entrega de títulos de viviendas.[975]

Sin embargo, el paso de Arrese por el ministerio no estuvo exento de altercados como el protagonizado con el cineasta Nieves Conde por el final de *El inquilino*. Aunque su mayor enemigo

[973] RAÚL FERNÁNDEZ, A.; HELLÍN, P.; TRINDADE, E.: "Una casa para todos. Uso propagandístico de la vivienda en NO-DO durante la dictadura de Franco (1939-1975)", *Historia y comunicación social*, 25(2), 2020, p. 549
[974] Noticia disponible en: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-864/1479524/
[975] No volveremos a verles juntos y en color hasta 1971 en el transcurso del multitudinario homenaje de los 35 años de Franco en el poder [1501A y B. 11/10/1971]. Arrese aparece a lo lejos y en segundo plano en uno de los balcones del Palacio de Oriente.

fue la cartera de hacienda.[976] Sus constantes cuitas con el ministro Mariano Navarro Rubio acabaron con la dimisión del bilbaíno al cabo de tres años de su nombramiento. El detonante fue su furibundo discurso en contra del Plan de Estabilización en la inauguración del Consejo Nacional de Vivienda, Arquitectura y Urbanismo el 27 de febrero de 1960.[977]

El desagrado de Navarro Rubio terminó con un cruce de notas de prensa entre los ministerios de Hacienda y Vivienda que Franco resolvió en su despacho el 17 de marzo de 1960 al aceptar la dimisión de Arrese.[978] Su lugar lo ocuparía un falangista de perfil bajo llamado José María Martínez Sánchez-Arjona hasta 1969.

[976] Sus cuitas con Hacienda marcaron su mandato y en su libro *Un etapa constituyente* deja claro este malestar: "Por un lado, el Caudillo, que no habiendo querido acceder ni a una sola de mis peticiones, me decía bien claro su molestia y abría a mi nuevo ministerio un porvenir sombrío; tan sombrío que no tardó en ser captado por el ministro de Hacienda, mi amigo Navarro, hasta el punto de que me encontró el más a propósito para iniciar conmigo su tarea económica de reducir los gastos nacionales, y se atrevió aquel mismo año no sólo a negarme un presupuesto creacional, sino a negarme los 3.500.000 que antes de la constitución del ministerio estaban consignados en los presupuestos nacionales del Estado para atender las necesidades del Instituto Nacional de la Vivienda, dando así lugar a la anécdota, tal vez única en la historia del mundo, encomendar a un hombre las funciones de un ministerio, pero retirándole los medios económicos que para el desarrollo de su función tenía desde antes de ser concebido." En ARRESE, José Luis: Op. Cit., 1982, pp. 284-285; años más tarde, el ya revocado ministro volvería a la carga afirmando: "Había en España una difícil economía y el problema social topó con la creencia de que lo importante era sanear la Hacienda aun a costa de dejar a los hombres viviendo unos años todavía en sus chabolas o debajo de los puentes. La lucha se estableció en torno al grifo del dinero, y como el grifo no estaba en mi manos, mi proyecto para llegar al millón de viviendas acompañado del discurso que ponía las cartas boca arriba, puso mi etapa boca abajo." Declaraciones en *El Noticiero Universal*, 15 de diciembre de 1972 citado en BETRÁN ABADÍA, Ramón: "De aquellos barros, estos lodos. La política de vivienda en la España franquista y postfranquista", *Op. Cit.*, p. 37

[977] En sus palabras supuraba la desazón por no poder contar con los grandes préstamos de antaño y quedar sujeto al control de los tecnócratas. Navarro Rubio le había negado los fondos para desarrollar su faraónico proyecto de vivienda a lo que Arrese respondió culpando a este y su cartera de la imposibilidad de impartir justicia social con un millón de hogares para ayudar a familias españolas necesitadas. En ABELLA, Rafael; CARDONA, Gabriel: *Op. Cit.*, 2008, p. 145

[978] Este tipo de decisiones definen la personalidad política de Franco al no entorpecer el curso del desarrollismo y, con sus omisiones, favorecer el avance firme de los tecnócratas en detrimento de los falangistas trasnochados. Él cada vez ostentaba un cargo más representativo "dispuesto a atribuirse los méritos de lo que estaba ocurriendo en la política económica pero cada vez más apartado de la puesta en práctica de políticas que ya no comprendía totalmente." en PRESTON, Paul. Op. Cit., 2015, p. 744

Capítulo 8. Nuevos contextos para un viejo problema: NO-DO y las noticias de vivienda del desarrollismo y el tardofranquismo (1961-1976)

El arranque de la década de los sesenta en NO-DO tenía el camino allanado para seguir glosando las bondades de los planes de Urgencia Social y su incidencia en la población. Ni la repentina marcha de Arrese, ni la recién incorporación de Sánchez-Arjona hicieron mella en la hoja de ruta preestablecida: abastecer visualmente de hogares las pantallas cinematográficas española con la formula audiovisual usada hasta el momento.

Ante las masivas olas migratorias del campo a la urbe, el decenio de los sesenta se caracteriza por una fiebre constructora que modificará de manera perenne la morfología urbanística y arquitectónica de nuestras ciudades. Mientras tanto, los organismos encargados de llevar a cabo esta labor, de la mano de la ayuda privada, organizarán numerosas exposiciones conmemorativas mostrando el trabajo realizado tras XXV años de Paz. Un empeño del que las cámaras de NO-DO y sus producciones documentales afines serán testigos de excepción.

Cuantitativamente, los cincuenta ya habían experimentado un notable crecimiento respecto al periodo 1943-1949. De las apenas 20 noticias que NO-DO filmó en los cuarenta sobre la vivienda, el interés creció hasta las 54 –en un tramo idéntico de 6 años–, y llegaría hasta las 63 contando la última proyectada durante el mandato de Arrese.[979] A partir de ese instante, entre 1960 y 1973, el noticiario producirá 53 piezas informativas relacionadas directamente con la construcción de viviendas que venían a resolver el problema del hogar. Un número inferior al del decenio anterior y con tres años más de recorrido. Sin embargo, la obligatoriedad de NO-DO duró hasta 1977 y, durante esos diecisiete años, si incluimos otras noticias indirectamente ligadas a la vivienda como el turismo, las ferias del hogar o aquellas sobre hogares internacionales, el número alcanza las casi cien.

Los últimos años del noticiario cinematográfico se caracterizan por un traspaso de poderes entre los viejos protagonistas en retirada y la entrada de nuevos rostros como los príncipes Juan Carlos y Sofía. El NO-DO de finales de los sesenta y primeros setenta vivirá del lampedusiano "cambiarlo todo para que no cambie nada". Las nuevas caras irán acompañadas de las viejas estructuras de la puesta en escena, eso sí, con un mayor interés por aquellos avances desarrollistas que ahora brindaban los interiores de las casas y sus nuevos electrodomésticos. Solo algunas propuestas visuales algo más osadas y acorde con los nuevos tiempos, así como la entrada del color para mos-

[979] La última aparición del ministro-arquitecto se produjo en 1959 durante la visita de Franco al ministerio de la Vivienda [864B. 27/07/1959], pero la postrera noticia proyectada bajo su mandato fue la 901A. [11/04/1960], donde los empleados de la RENFE reciben 135 viviendas.

trar unos bloques de La Coruña en 1968, tratarán de dinamizar el relato del noticiario. Por último, NO-DO vivirá un aumento de producciones paralelas en forma de documentales en blanco y negro y color, así como reportajes monográficos de la revista *Imágenes*.

Si nos centramos en los primeros compases de Sánchez-Arjona en el cargo,[980] éstos están marcados por la misma dinámica que le había servido a su anterior homólogo: inaugurar y visitar el descomunal parque residencial. Esa seguirá siendo la principal tarea del ministro ante las cámaras de NO-DO mientras promueve el carácter social de tan magna empresa. Un bien a la comunidad que el flamante ministro de la vivienda ya remarcó en su peculiar toma de posesión:

> Más que un jefe quiero ser un amigo con las puertas abiertas para remediar, mejorar y resolver cuanto sea necesario. El Ministerio de la Vivienda es uno de los más interesantes del Gobierno, con un marcado matiz social.[981]

Si en tan solo tres años Arrese ocupó las pantallas de los cines hasta en once ocasiones ligado a quehaceres de su cartera; podría parecer que Sánchez-Arjona, que estaría casi una década al mando, le superaría con creces. Sin embargo, el cacereño aparece en diecinueve ocasiones entre 1960 y 1967, eso sí, con el plus de compartir pantalla con el Caudillo hasta en cinco eventos de los diez que Franco atendió en materia de vivienda en los sesenta. Sánchez-Arjona, a diferencia de Arrese, no exuda el talante jactancioso de su predecesor. Es un tecnócrata, mantiene un perfil bajo en sus apariciones y rehúye acaparar plano en acciones vistosas que tanto juego le dieron a su predecesor.

Su "debut" se produce acompañando a Carmen Polo en los barrios madrileños de San Blas y San Cristóbal de los Ángeles [930B. 31/10/1960]. La esposa del dictador aparece en su función de presidenta del Patronato de Ntra. Sª del Carmen para conocer las 124 casas que la entidad había suministrado al PUS y monopoliza el interés de las cámaras.[982] Así pues, Martínez Sánchez-Arjona se dará sus primeros baños de masas filmados por NO-DO en Cuenca [934A. 28/11/1960],[983] Bilbao y Vitoria [934B. 28/11/1960].[984] Sendos reportajes prueban la encrucija-

---

[980] A su llegada a la cartera de Vivienda, José María Martínez Sánchez-Arjona (1905-1977) contaba con años de experiencia en la política del régimen. Nacido en el seno de una familia aristocrática y abogado de profesión, ocupó cargos de responsabilidad tras el fin de la contienda. Siempre fiel al régimen, fue secretario nacional de Sindicatos (1957-1960) y procurador en las Cortes Españolas (1952-1969). En vivienda entró el 22 de abril de 1960 y mantuvo el mando casi toda la década, hasta el 29 de octubre de 1969.

[981] "Toma posesión el nuevo ministro de la Vivienda" *ABC*, 23 de abril de 1960, p. 33

[982] La presencia de mujeres en las entregas de vivienda fue anecdótica en NO-DO. Más allá del grupo inaugurado por Mª Josefa Larrucea, esposa del ministro Girón, en Segovia (1955), las damas del franquismo ciñeron sus presencias en materia de vivienda al ámbito de la labor benéfica en tómbolas y espectáculos para recaudar fondos. Solo la esposa del Generalísimo repetiría visita a unos hogares de Aranjuez en la noticia 1245B [14/11/1966].

[983] La pervivencia de este tipo de noticias ligadas a ciudades pequeñas o pueblos en las que la iniciativa municipal daba albergue a sus habitantes sigue viva en los sesenta: Villa del Río (Córdoba) [946A. 20/02/1961], Alicante [1074C. 05/08/1963], Carmona (Sevilla) [1219C. 16/05/1966]

da arquitectónica y urbanística en la que se hallaba la España de 1960. De un lado, vemos el poblado tradicionalista de baja altura "Obispo Laplana" contrapuesto a los modernos bloques desarrollistas en altura del PUS de Bilbao y Vitoria. Este tipo de arquitecturas, en un país que se industrializaba a una velocidad vertiginosa, eran la mejor alternativa para dar cobijo a miles de desplazados por su alta densidad.



Barriada de Cuenca (izq.) 934A, Sánchez-Arjona (centro) y bloques en Vitoria (der.) 934B. 28 de noviembre de 1960

Pero en el plano audiovisual, el papel de Arjona es el de un fiel político entregado a la gerencia de la obra del hogar. Con todas las periferias españolas levantando torres en altura, sus competencias de dirección, estímulo, supervisión e inspección le convierten en un hombre de su tiempo que, al prodigarse por los noticiarios, lo hace con un rol sereno y didáctico; en especial cuando aparece al lado del Caudillo. La primera de ellas en 1961 también desvela un Franco distinto; luciendo abrigo largo y sombrero, visita San Blas y el núcleo del Parque de las Avenidas para acto seguido ir al MdlV donde inaugura una exposición permanente sobre los avances constructivos [943B. 30/01/1961].[985] La calurosa acogida de los vecinos y la ausencia de la bendición de los bloques por parte de un obispo, así como el tono cercano del dictador con sus hombres de confianza, revelan un modificado paradigma que ha cribado algunos aspectos de su liturgia.

Si bien el noticiario sigue contando con un sistema férreo de representación y conjuga sus relatos de manera "fordiana" haciendo sus diferencias casi imperceptibles con el paso de las décadas, de los sesenta en adelante éstos aparecen más limados. Pese a que, como ocurre en la arquitectura, los procederes serán permeables y seguirán proyectándose noticias parangonables a décadas anteriores.

Estas variaciones también se perciben en las voces en *off*. El afán por mostrar una España moderna hace que el narrador describa de la siguiente manera algunos aspectos del poblado de San Blas en el 943B: *"Es una ciudad moderna y completa con canalizaciones de agua fría y caliente, gas en alta y baja presión y red especial para riego e incendios"*. La querencia por las cifras ya incoada a finales de

[984] Noticia disponible en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-934/1468812/
[985] Noticia disponible en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-943/1468911/

los cincuenta, sigue ahora en uso en una muestra más de la depuración que la retórica del noticiario sufría.

> El del desarrollismo fue un nuevo lenguaje, una nueva retórica, basada en el peso apabullante de cifras y cálculos, tecnocrático, a menudo opaco y aparentemente desideologizado. Coexiste este discurso con el anterior con la ligereza que el franquismo para aparear técnicas de lenguaje, unas procedentes de su origen castrense, otras de su más reciente legitimación por la obra realizada (la paz, el bienestar, el trabajo…).[986]

En este fragmento de la 943C[987] directamente no hay atisbo de consignas sino simple descripción: *"Visitó Franco algunos de los pisos del bloque completamente amueblados. 3 horas duró esta inspección en un itinerario de 60 kilómetros con 60.000 viviendas ya terminadas o a punto de terminar"*.



Franco en la exposición del MdlV con Sánchez-Arjona (der.) [943B]. 30 de enero de 1961



Franco visita una vivienda (izq.) y pasea por Moratalaz con el ministro Arjona (der.) [943C]. 30 de enero de 1961

De las otras tres apariciones conjuntas del ministro y el jefe del Estado, dos se producen a pie de calle en ciudades dotadas de nuevos pisos como Bilbao y Barcelona. En la capital vasca y con

[986] SÁNCHEZ- BIOSCA, Vicente: "NO-DO y las celadas del documento audiovisual", [en línea] *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 4, 2009 [consulta: 28 de agosto de 2021] Disponible en: http://ccec.revues.org/2703
[987] Noticia disponible en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-943/1468906/

motivo de la inauguración del barrio de Ocharcoaga, lugar al que tanto empeño le puso Arrese,[988] Franco es recibido con entusiasmo por los vecinos chabolistas ahora reubicados en pisos [1121B. 29/06/1964].[989] La noticia, fechada en 1964, ejemplifica ese acordeón estilístico que era el NO-DO, y, por ende, la reticencia a cambiar del aparato propagandístico. En las imágenes analizadas, volvemos a ver un Franco vestido de Oficial de la Marina, atavío muy poco utilizado por él en un acto de semejante estilo y que no hace más que remitir a cuatro lustros atrás. La pieza discurre entre las muestras de adhesión al Generalísimo y se centra en un breve recorrido del Caudillo con Arjona donde los 20.000 vecinos claman al benefactor en el clásico artefacto que venía reproduciéndose desde años atrás creando un aplauso infinito:

> Esa masa uniforme donde los rostros individuales quedan ocultos por la rapidez en que la cámara los enfoca, revela una realidad cruel: las subjetividades no importaban, importaba el rebaño, es la nada como un personaje único.[990]



Imágenes de la visita de Franco a Ocharcoaga [1121B]. 29 de junio de 1964

[988] "Dos días después de declarar inaugurado el plan, Arrese compareció en el Ayuntamiento de Bilbao junto a sus más estrechos colaboradores. Igualmente escuchó atentamente las explicaciones del veterano arquitecto Juan Madariaga ante los planos y la maqueta del primer proyecto para un polígono residencial en Otxarkoaga. Ricardo Olaran, arquitecto, ingeniero y presidente decano del COAVN, al señalarle la maqueta a Arrese le dijo: *este trabajo que usted contempla se ha realizado en el periodo de gestación de una mosca*, con la extrañeza generalizada de los presentes, para decirle acto seguido *que el periodo de gestación de una mosca es de diecinueve días que es el tiempo en el que se ha hecho este primer proyecto de Otxarkoaga*. [...] Durante los siguientes meses, la prensa escrita sería muy prolífica en el número de artículos editados, que hacían referencia, tanto al plan de urgencia social como a la construcción del polígono." En BILBAO LARRONDO, Luis: "Bilbao: El Plan de Urgencia Social y el Polígono de Otxarkoaga (1959-1964)", *Kobie: Serie Antropología Cultural*, núm. 20, 2017, p. 79

[989] Noticia disponible en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1121/1475976/

[990] RUBIO POZUELO, Noemí: "Arquitectura y poder: el discurso visual del NO-DO y la arquitectura del franquismo (1943-1975)", *Art. Cit.*, 2016, p. 154

Ocharcoaga significó uno de los grandes hitos arquitectónicos en vivienda social del periodo. La ingente migración para trabajar en el sector de la metalurgia vasca congregó a inmigrantes venidos de varios puntos de España quienes levantaron rudimentarias construcciones desafiando al clima y el terreno. Impresionado por la miseria de las chabolas agolpadas en el monte, Franco había mandado a Arrese que impulsara el derribo del lugar y su reemplazo por modernos bloques de viviendas. Tal era la preocupación por el enclave que el propio ministerio mandó filmar un cortometraje documental que inmortalizara ese tránsito urbano: *Ocharcoaga* (J. Grau, 1961).[991]

> El efecto paternalista, de que, gracias a Franco, la gente humilde de Bilbao había resuelto su mayor problema, al obtener una vivienda digna, quedaba capciosamente en el imaginario de muchos, cumpliendo con el propósito principal de este tipo de actos inaugurales. Un hecho que apareció reivindicado, incluso a través de un notable, pero, en definitiva, panfletario documental [...] para el Ministerio de la Vivienda.[992]

Obra del catalán Jorge Grau, con José Luis Guarner y Jesús Yagüe como ayudantes, fue rodado para uso y disfrute del dictador.[993] Contrario a lo que pueda parecer en un primer visionado, la pieza de once minutos ofrece un interesante contrapunto entre la vida paradójicamente más harmoniosa en el antiguo barrio para pasar a la despersonalización de los edificios de nueva construcción, como acentúan las disonancias musicales, factor que no escapó a Franco.[994]

Siguiendo con el noticiario, dos años más tarde en el acto celebrado en el polígono La Paz de Barcelona [1227C. 11/07/1966],[995] la ceremonia apunta una mayor adaptación a los tiempos sin perder la esencia clásica gestada en los cuarenta. Tanto Franco como Sánchez-Arjona lucen

---

[991] *Youtube* o *Vimeo* permiten su visionado: http://www.youtube.com/watch?v=-sOB0rQ_B0E

[992] BILBAO LARRONDO, Luis: "Bilbao: *Art. Cit.*, 2017, p. 91

[993] LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto: "Se busca el cortometraje *Ocharcoaga*", *Bilbo zineman-Bilbao en el cine*, núm. 123, febrero 2005, p. 37

[994] Jorge Grau explicó: "La película [...] empieza mostrando la vida en las chabolas. La cámara entra en algunas de ellas y enseña la miseria en que vivían aquellas gentes procedentes de todos los puntos de la península. La precariedad, el hacinamiento, la convivencia con animales de corral... A continuación, se presenta su derribo con cargo a potentes excavadoras que dejaban los terrenos totalmente limpios. Finalmente se ve a las familias encaminarse hacia el nuevo barrio entrando en las nuevas viviendas. Es, evidentemente, un documental que ensalza la labor llevada a cabo por el Ministerio de la Vivienda, pagador de la película". Grau introdujo en el film algunas licencias que pasaron inadvertidas al patrocinador, pero no al dictador. "La parte en que se ve a las familias dentro de las chabolas –dice– está acompañada por un silbido humano al estilo del que más tarde introduciría Morricone en el cine. Quería decir con él que allí había vida. La destrucción de las mismas posee sonido original, pero el final, con planos del nuevo barrio en picado y resaltando las aristas de las casas, tiene música electrónica entrecortada. Previamente a presentársela a Franco, los del ministerio vieron la película y me felicitaron, pero cuando la vio el caudillo surgió el problema. Dijo: *Está bien, pero no se ve que la gente viva a gusto en ese barrio*. Al día siguiente volví a Bilbao a rodar unos planos más en los que se veía a los vecinos de Otxarkoaga con la sonrisa en los labios. Fueron incluidos en un nuevo montaje. Recuerdo que el primer trabajo se hizo con el cielo gris plomizo contrastando con el añadido que se rodó con mucho sol. Aquella variación de luz evidencia el *pegote* que hubo que ponerle para contentar a Franco." en Ibíd.

[995] Noticia disponible en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1227/1474983/

trajes de civil, y tras las ovaciones de los presentes, se procede a la entrega de los títulos de los domicilios concluyendo el acto un discurso del ministro. En esta ocasión, conviene señalar la sencillez del estrado usado para el acto en una escenificación más acorde con su tiempo; apenas una mesa levemente elevada por un podio por donde los jóvenes beneficiarios pasan a recoger su título.



Imágenes de la visita de Franco a La Paz, Barcelona [1121B]. 11 de julio de 1966

De las cuatro piezas del noticiario compartidas por ministro y dictador, merece la pena destacar aquella que se produjo en 1963 con la visita del ministro de la vivienda alemán a la capital española [1065C. 03/06/1963].[996] Si en 1959 era el homólogo francés quien visitaba el país vecino para ver el avance de las obras del PUS con Arrese, cuatro años más tarde se repetía el lavado de imagen de la mano del alemán Paul Lücke.[997] Las visitas distinguidas fueron una constante durante el régimen destacando por encima de todas la de Eisenhower (1959), pero con el desarrollismo éstas irán al alza convirtiéndose en una suerte de tour desligado de consignas ideológicas: jefes de gobierno y presidentes como Arturo Frondizi (Argentina), Américo Tomás (Portugal), Habib Burguiba (Túnez), Konrad Adenauer (Alemania) o el mismo Richard Nixon (EE.UU.) deambulan ante las cámaras del NO-DO:

> En cualquier caso, si algo cabe reseñar de las noticias de tan reiterados viajes es que éstas aparecen ya notablemente relajadas respecto a cualquier vinculación o identificación ideológica del visitante con los valores del régimen. Y, por otra parte, el noticiario acaba idénticamente por suspender todo distingo entre viajeros política o diplomáticamente destacables y meros turistas, eso sí, siempre notables.[998]

Salta a la vista el trato diferenciador que se profesa a los protagonistas. Si en la noticia 852A de 1959 Arrese atraía el punto de vista de la pieza durante sus explicaciones al ministro

[996] Noticia disponible en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1065/1468863/
[997] Paul Lücke (1914-1976), miembro desde su fundación de CDU (Unión Demócrata Cristiana de Alemania), desempeñó el cargo de ministro en las carteras de Vivienda (1957-1965) e Interior (1965-1968) de la República Federal Alemana.
[998] TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Op.cit.*, 2002, p. 493

francés; ahora Martínez Sánchez-Arjona se lo cede enteramente a su invitado. Tras un discurso del alemán en la Casa Sindical, ambos continúan la jornada con otra táctica usada anteriormente por Arrese: vuelo en helicóptero sobre las obras del Plan de Urgencia Social de Madrid.



Paul Lücke (arriba izq.) y planos del helicóptero y su vuelo [1121B]. 3 de junio de 1963

Naturalmente, la espectacularidad que un autogiro brinda no podía desaprovecharse para impresionar al ministro alemán. Sin embargo, las cámaras del noticiario quedaran fuera del viaje al contrario que lo registrado en 1958 cuando quien sobrevolaba las obras era el ministro Arrese. El vuelo queda grabado a ras de suelo sin invadir el momento entre ambos colegas quienes muestran absoluta sintonía a lo largo de la notica. Tras volar sobre Fuencarral, Manoteras, Hortaleza, Canillas y visitar las construcciones de San Blas, la jornada finaliza con una audiencia ante Franco.

La charla distendida entre los tres ensalza la posición que el gobierno quiere trasladar desde su noticiario; la de una España bien asimilada en un sistema político como el europeo donde prevalecen las democracias entre sus potencias. La amabilidad en el trato entre los tres se ve enfatizado por las suaves panorámicas que los operadores de cámara utilizan para engrasar los primeros planos de cada uno de ellos.



Paul Lücke junto a Sánchez-Arjona (izq.) y Franco (der.) [1121B]. 3 de junio de 1963



El ministro visita obras de vivienda en Barcelona [964B. 26/06/61] (izq.) y Las Palmas [998B. 19/02/62]. Sánchez-Arjona en la conferencia de prensa para presentar las obras de 1967 [1260B. 27/02/67] (der.).

Revisadas las apariciones del ministro desarrollista junto a Franco, su marcha ante las cámaras no difiere mucho de lo expuesto hasta este punto: visitar, entregar y pronunciar discursos. Esos tres ejes centran sus apariciones entre 1961 y 1967, años en los que atiende a trece actos en los que sobresale la revisión de obras terminadas (Montbau), a medio hacer (Buen Pastor) o directamente por empezar (Guineueta) en Barcelona [964B. 26/06/1961].[999] Por toda España le vemos transitar y atender las explicaciones de los responsables de las viviendas en Madrid [969A. 31/07/1961],[1000] Las Palmas [998B. 19/02/1962], Rubí, Sabadell y Terrassa [1049C. 11/02/1963] y hacer entrega de otras en Zaragoza [978C. 02/10/1961], un pueblo jienense [995A. 29/01/1962] e incluso en territorio español del Sahara, Villa Cisneros-El Aaiún. [1221B. 30/05/1966]. [1001] Otra de las facetas mostradas por el ministro en estos años y plasmadas por NO-DO serán su devoción en la misa celebrada en honor de los XXV años de paz del Ministerio

[999] Noticia disponible en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-964/1470369/

[1000] La noticia se enmarca en aquellas dotaciones de domicilios al funcionariado del estado, en este caso, al personal de la Marina. En línea idéntica encontramos la entrega de Arias Salgado a sus funcionarios de Información y Turismo [969B. 31/07/1961]; la de los empleados del Patrimonio de El Escorial [1303A. 25/12/1967] o los pisos que recibieron los empleados de fincas urbanas [1571A. 12/02/1973].

[1001] Se trata de una de las visitas más exóticas realizadas por un ministro de la vivienda. En el territorio africano del Sahara Español (1958-1976), y acompañado de otros ministros como López Bravo, Carrero Blanco y López Rodó, se dan los títulos de vivienda a peninsulares y locales que agradecen lo que voz en *off* define de manera condescendiente como "la labor cultural de España". Noticia disponible en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1221/1474886/

[1112B. 27/04/1964] y su vertiente institucional y transparente en sus conferencias ante los periodistas [1260B. 27/02/1967].



Inauguración y entrega de viviendas en Villa Cisneros-El Aaiún (Sahara Español), 1221B. 30 de mayo de 1966

Pero si algo emparentó el cometido de Arrese y su sucesor por encima de todo fue la lucha contra el chabolismo y la infravivienda. Muchos de los bloques que el ministro inauguraba a lo largo y ancho del territorio venían a sustituir esas lacras sociales que los asentamientos representaban. En ese sentido, allí donde fuere se expresaba de la misma manera que lo hubiera hecho su predecesor. En una visita a las barracas de Somorrostro, Montjuïc y Can Tunis dijo: "Es un problema urgente, pero no me preocupa demasiado porque lo vamos a atacar rápidamente y con energía."[1002]

Afirmación realizada en 1961 que irá necesitando dilatorias al verse reproducida cuando el ministro comparece ante los periodistas y los objetivos del noticiario en 1964 para afirmar que la victoria sobre el chabolismo estaba cercana [1098A. 20/01/1964]: *"En el año 1965 quedará totalmente liquidado el chabolismo en España"* nos cuenta el narrador, mientras vemos al ministro apuntando la maqueta con los futuros bloques del barrio de Entrevías. Pero lo cierto es que así resumía *La vanguardia* la rueda de prensa antes citada del ministro en 1967:

> En la programación para el año 1967 tiene, como hasta ahora, una destacada intervención la iniciativa privada. [...] no obstante, el Instituto Nacional de la Vivienda, siguiendo las directrices marcadas por este Ministerio, continuará como lo ha hecho hasta ahora atendiendo necesidades sociales de todos conocidas: lucha contra el chabolismo, construcción de albergues por catástrofes o inundaciones, viviendas para sectores económicamente débiles, etcétera.[1003]

De nuevo la palabra chabolismo emerge como el cáncer que no acaba de remitir a pesar del empeño puesto por parte de las autoridades y promulgado por el altavoz de NO-DO durante

[1002] "El problema del barraquismo barcelonés está localizado y se resolverá rápidamente", *La Vanguardia Española*, 20 de junio de 1961, p. 25
[1003] "Declaraciones del ministro Señor Martínez Sánchez Arjona", *La Vanguardia Española*, 18 de febrero de 1967, p. 1

los años sesenta. Visualmente, el noticiario pondrá el acento en la destrucción de las susodichas barriadas autoconstruidas mediante distintos métodos como el fuego o los ya vistos buldóceres.

A todo eso, si Arjona ya no apareció surcando los aires oteando los rascacielos con gafas de sol a pesar de tener ocasión de reproducirlo, con el derribo de chabolas mantendrá de nuevo el rol de espectador como aquellos ciudadanos que le observan desde sus butacas. Rechazará conducir un buldócer, tarea que cede a los expertos del oficio en la noticia sevillana de "El Vacie" [975A. 11/09/1961].[1004]



Destrucción de las chabolas de "El Vacie" (Sevilla) ante la mirada del ministro, 975A. 11 de septiembre de 1961

Allí Arjona presencia la destrucción de los chamizos pasto de las llamas y del envite de las retroexcavadoras con todo lujo de detalles. Los montadores de la noticia, conocedores de la suciedad visual imperante en el lugar, cortan a unos bellos encuadres de los nuevos hogares. Hermosos puntos de fuga o autobuses que cruzan el plano con la promesa de una cocina a gas butano conceden un respiro al espectador que ve arreglada la vida de los desafortunados moradores de las chabolas.

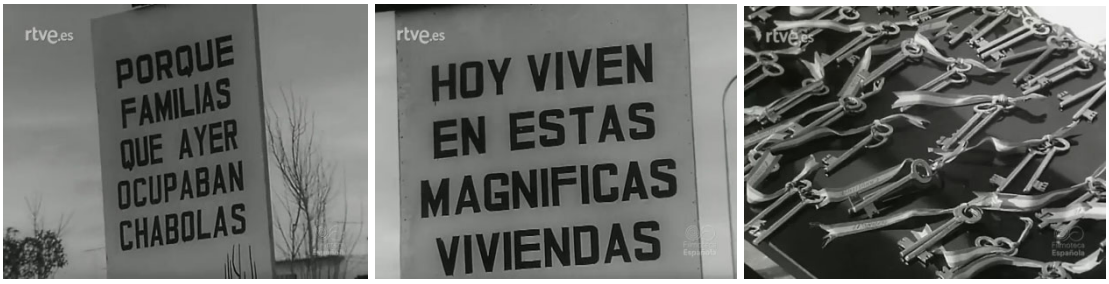
[1004] Noticia disponible en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-975/1470341/



Barriada de Torreblanca para los chabolistas de "El Vacie" (Sevilla), 975A. 11 de septiembre de 1961



Destrucción de las chabolas de "La Chimenea" y bloques de San Blas (Madrid), 1005A. 9 de abril de 1962



Carteles y llaves de las entregas realizadas a chabolistas extremeños, 1206A. 14 de febrero de 1966

Idéntica fórmula se produce en la destrucción del asentamiento a orillas del Manzanares llamado "La Chimenea" [1005C. 09/04/1962].[1005] Suciedad urbana ligada a una suciedad visual que, tras caer el vestigio industrial de la fábrica de cerámica que ponía nombre al barrio, recibe la anestesia política en forma de encuadre simétrico con las *"alegres, limpias, bien trazadas y abiertas a las delicias del sol"* viviendas del Gran San Blas.

Arjona continuará su particular periplo entre pobres barriadas de autoconstrucción por Córdoba [1012B. 28/05/1962] y en Extremadura donde los carteles agradecen la mejora en las condiciones de habitabilidad al pasar de chozas a pisos que el ministro entrega con gran estima [1206A. 14/02/1966]. Queda patente que la batalla contra el chabolismo era una de las obsesio-

[1005] Noticia disponible en el siguiente enlace: http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1005/1470565/

nes del ministerio y así lo expresó el noticiario cinematográfico en su última pieza de los sesenta; otra vez en Sevilla donde el ministro había ocupado un cargo años atrás [1219C. 16/05/1966].[1006]

EL NO-DO, como ya hizo en los cincuenta, nunca escondió el chabolismo, pero le adhirió su pronta solución a través de la destrucción del asentamiento y su inmediata dotación de pisos. Una fórmula que llegó a imponerse hasta en la ficción fílmica en el sonado caso de *El inquilino*; filme al que el exministro Arrese exigió la modificación del final como si se tratara de una noticia más del NO-DO. Poco se esperaban que el problema del chabolismo en España siguiera coleando hasta finales de la dictadura.[1007]

8.1. Nuevos rostros para las mismas ceremonias: los príncipes Juan Carlos y Sofía en las inauguraciones de viviendas (1970-1973)

La década de los sesenta será la última con participación de Franco en las noticias ligadas a la temática de la vivienda. El decenio, que había empezado con la inauguración de la burgalesa barriada de Gamonal [917B. 01/08/1960] y unos pisos sindicales en Córdoba [958C. 15/05/1961], ofreció noticias cargadas del simbolismo propagandístico deudor de las liturgias iniciadas en los cuarenta y prolongadas hasta finales de los sesenta en las dos últimas intervenciones del dictador.[1008]

Éstas le mostrarían tal y como llegó en su primera visita al barrio de Usera en 1943: rodeado de miembros políticos de su confianza, agasajado por vecinos que lanzaban vítores y entregando los nuevos pisos que aliviaban la situación a sus nuevos moradores. Habían pasado veinticinco años cuando, en La Coruña [1286A. 28/08/1967] y Almería [1310A. 12/02/1968] y sin cambiar los hábitos, el Generalísimo hizo sus últimas apariciones ligadas a un tema –el problema de la vivienda– ya en vías de desaparición para el objetivo de NO-DO quien proyectaría su última pieza ligada a esta temática en 1973.

[1006]"El problema de la vivienda en Sevilla ha merecido la constante atención del Ministerio, sobre todo en estos años en que me ha correspondido dirigirlo, ya que, aparte de mi obligado interés por el problema en sí, me une a esta ciudad y provincia lazos afectivos que ustedes conocen y no creo necesario destacar." en "Dentro de unos meses, la angustia de las viviendas ruinosas habrá quedado extinguida", *ABC*, Edición de Andalucía, núm. 19.807, 28 de febrero de 1967, pp. 53-54

[1007] En el año 1970 el entonces ministro de la Vivienda, Vicente Mortes declaraba: "Para el departamento hay dos problemas acuciantes: el del chabolismo y el de los realquilados. […] Intención del Departamento de la Vivienda es la de crear viviendas que, con rentas muy bajas y por períodos transitorios, eviten el chabolismo, fenómeno que, para ser suprimido, requiere la colaboración de los Patronatos Municipales de la Vivienda" en "Intervención del ministro de la Vivienda, señor Mortes Alfonso, ante las Cortes", ABC, 4 de marzo de 1970, p. 23

[1008] Su deterioro físico y los achaques de la edad también juegan un papel decisivo en su retirada de los focos de NO-DO. Justo en 1965 alcanza el grado máximo de apariciones en el noticiario con ocasión de los 25 años de paz. Pero pasado el ecuador de la década y, sensiblemente, a partir de 1970, irá desapareciendo para no mostrarse su decrepitud. En ABELLA, Rafael; CARDONA, Gabriel: *Op. Cit*, 2008, p. 277

Como vimos a lo largo del capítulo, el hogar visto a través de las cámaras del noticiario congregó, además de al dictador, a ministros de la vivienda y otros ramos, gobernadores civiles, alcaldes, directores de organismos constructivos, secretarios generales del Movimiento, actores o la esposa del dictador, entre otros. Pero a las puertas de los setenta faltaba por entrar en escena el delfín escogido por Franco: el príncipe Juan Carlos.

El príncipe heredero no era un desconocido para los espectadores,[1009] sus apariciones desde la década de los cincuenta llegaron a su punto álgido con su designación como heredero de la Jefatura del Estado filmada en color para NO-DO [1388A. 11/08/1969]. La noticia, extraordinaria por sus más de cinco minutos de duración, recoge aquellas jornadas tan decisivas para la historia de España entre el 18 y el 23 de julio de 1969. Tranche y Sánchez-Biosca destacan el papel del noticiario plasmando el paso del testigo al futuro rey con su característico afán oficialista:

> Una vez más, un cambio de extraordinaria significación en las instituciones del Estado se hace coincidir con la fecha testimonial, garantizando de este modo la continuidad ceremonial y simbólica, a pesar de la disparidad en el significado concreto de los actos. NO-DO no podía ignorar esta rentabilidad y se comporta dócil y eficazmente. Es de suponer que, en adelante, el protagonismo del príncipe Juan Carlos y su esposa, doña Sofía, en los actos oficiales irá en aumento hasta que en 1974 ambos presidan, en nombre del Caudillo, la fiesta de exaltación del trabajo celebrada en el Pardo [...][1010]

Este continuismo político tenía, como no podía ser de otra forma, una traslación audiovisual en el noticiario. Y en el estudio que nos atañe, las tres entregas de viviendas que Juan Carlos protagonizaría son extrapolables a cualquiera de las filmadas con anterioridad y equivalentes a las protagonizadas por Franco de quien heredará su centralidad en la noticia. Su actuación en tales actos entraña la equiparación al mismísimo Caudillo como ningún otro político en los años anteriores. A fin de cuentas, Juan Carlos no es una figura de categoría inferior a Franco, sino su mismísimo sucesor.

Y la ritualizada labor de dotar de viviendas a todos los españoles debía contar con el futuro rey del tablero reproduciendo los actos que el dictador llevaba años realizando. Eso sí, en su caso siempre acompañado de su esposa, la princesa Sofía, con quien participará en tres entregas acontecidas entre 1970 y 1973 en Madrid y Santa Cruz de Tenerife.[1011] La primera de ellas se proyectó

[1009] Su primera aparición en NO-DO se produjo en el Desfile de la Victoria de 1959 cuando marcha ante la mirada de Franco junto con otros militares [853B. 11/05/1959]. Años más tarde, su ascenso en el tablero político ya le situaba en el mismo palco que el Caudillo por detrás de este [1117A. 11/05/1959].

[1010] TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Op.cit.*, 2002, p. 344

[1011] En la noticia de Santa Cruz de Tenerife, la princesa Sofía acudirá al viaje oficial en las Islas canarias, pero no le acompañará al acto de la entrega de viviendas.

en mayo de 1970 en la inauguración de las viviendas de la Cooperativa San José Obrero para empleados de la construcción del madrileño barrio de Aluche [1428A. 18/05/1970].[1012] La pieza, así como las sucesivas, no reviste más interés que el de la perpetuación de aquello visto durante la andadura del noticiario. Un artefacto audiovisual y narrativo tan asentado que simplemente cambiando sus actores sigue funcionando. La clave reside en los rostros que ahora ocupan el plano, las jóvenes altezas son el mejor lavado de cara para los últimos estertores del régimen y así lo contará NO-DO.



El príncipe Juan Carlos hace entrega de las llaves a los beneficiarios en Aluche (Madrid), 1428A. 18 de mayo de 1970

La reconocible entrega de llaves en mano –ese patrón moldeado desde los cuarenta– se mantiene mientras se sigure prescindiendo de la obsoleta "escena de balcón"; el resto de las acciones protocolarias que definen estas visitas filmadas no harán más que promulgar por toda España aquello que ocurría a pie de calle. Recibimientos calurosos, escucha atenta de las explicaciones y discursos de ministros para luego proceder a la visita y/o entrega de aquellos humildes pisos. Incluso en algunos casos llegaba a bendecirse las nuevas instalaciones por parte de la autoridad religiosa, si bien el noticiario descartara su inclusión en la sala de montaje.[1013]

En el caso del "Hogar del Taxista" de la barriada de San Blas y otra entrega "simbólica" en Aluche [1541A. 17/07/1972],[1014] nos detendremos en la sustitución figurativa que supone la presencia de la princesa Sofía en estos actos. Su rol de acompañante del príncipe Juan Carlos en cada una de las visitas se limita a reproducir labores harto conocidas por el espectador y ya vistas en Carmen Polo.

[1012] Noticia disponible en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1428/1486521/
[1013] Así lo demuestra la crónica periodística: "Los Príncipes, acompañados de los ministros de la Vivienda, don Vicente Mortes Alfonso; de Trabajo, don Licinio de la Fuente; y de Relaciones Sindicales, don Enrique García Ramal, visitaron las obras de 4.317 viviendas que en dicho barrio constituye el Instituto Nacional de la Vivienda a través de la Obra Sindical del Hogar. […] Los Príncipes llegaron al grupo de viviendas que iban a inaugurar minutos después de las once de la mañana, pasando a continuación a visitar uno de los pisos. Tras la bendición de las viviendas […]" en "Madrid: Los Príncipes de España inauguran un grupo de viviendas", *La Vanguardia Española*, 11 de julio de 1972, p. 5
[1014] Noticia disponible en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1541/1470759/

De todos modos, los escasos y pequeños aires de cambio de NO-DO durante el desarrollismo se certifican en resortes como mostrar a la princesa Sofía caminando por los humildes domicilios que visitaba con su esposo. Su género y juventud, 30 y pocos años por aquél entonces, contrastaban con lustros de rostros masculinos y uniformes castrenses en las inauguraciones. La joven griega aparecerá siempre en este tipo de actos luciendo ropa de civil, aunque con el *look* propio de las amas de casa conservadoras; su imagen, desligada de las mujeres de su edad del momento, se aparece digerible para el convencional noticiario de principios de los sesenta al alejarla del pomposo estilo de "la Collares" y emparentarla con políticas internacionales como Margaret Thatcher, salvo que en realidad no dejaba de proyectarse una madre de familia modélica.



Sus Altezas saludando a los vecinos del "Hogar del Taxista" y visitando los pisos, 1541A. 17 de julio de 1972

También se constata en estos reportajes la pérdida de protagonismo de la figura del ministro de la Vivienda en la planificación. Fungía en el cargo en aquel momento el valenciano Vicente Mortes[1015] a quién vemos leer discursos, sin embargo, su cartera no se traduce en el protagonismo que obtuvieron antecesores como Arrese y Arjona en reportajes de este carácter y queda relegado a un segundo plano ante la preponderancia de los príncipes.

Por último, si sus altezas habían inaugurado hogares en los barrios periféricos de la capital como sus antecesores, también lo harían en un viaje a Santa Cruz de Tenerife [1575A. 12/03/1973].[1016] Un multitudinario acto durante la inauguración del polígono de Ofra donde el príncipe Juan Carlos, tras cumplir todos los pasos de la jornada, concluía con una alocución sintomática de la problemática que los sucesivos gobiernos franquista no habían atajado.

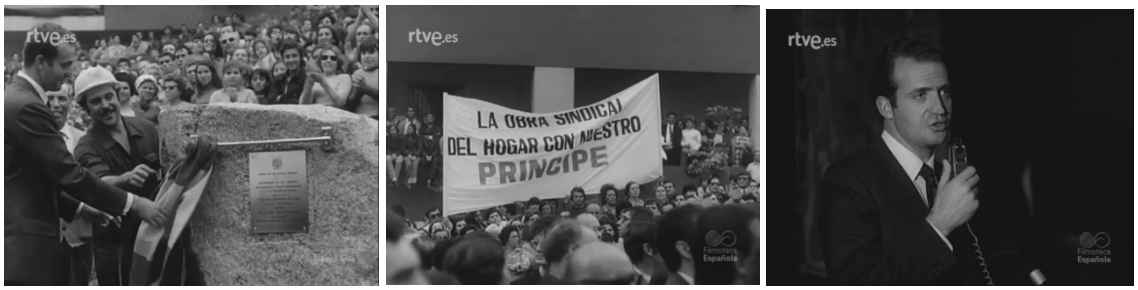
[1015] Miembro del Opus Dei, Vicente Mortes Alfonso (1921-1991) ocupó el ministerio de la Vivienda entre el 29 de octubre de 1969 y el 11 de junio de 1973 en sustitución de Sánchez-Arjona a raíz del "escándalo Matesa". Ingeniero de caminos de profesión, esta actividad le llevó a desempeñar numerosos cargos ligados al desarrollo constructivo de España: director de la SICOP (Sociedad Ibérica de Construcciones y Obras Públicas), también asumió los puestos de jefe nacional de la OSH, director general del INV (1957/58) y vicepresidente del Plan de Urgencia Social de Madrid. Ejerce en la dirección general de Carreteras y Caminos Vecinales (1960) y la subsecretaría de Obras Públicas (1963). Durante su paso por la cartera de vivienda se crearon las ACTUR (Actuaciones Urbanísticas Urgentes) para planificar el desarrollo de ciudades como Valencia, Zaragoza, Sevilla o Cádiz. Sobre su vida y obra política consultar la biografía: ÁLVAREZ MORALES, Miguel: *Vicente Mortes*, Madrid: Ediciones Palabra, 1995

[1016] Noticia disponible en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1575/1469474/

Entre las múltiples actividades que debo realizar nada me resulta tan agradable como entregar nuevas viviendas como las que hoy se adjudican en este polígono de Ofra. Con este acto se resuelven problemas profundos y fundamentales para muchos españoles. […] Pero quisiera pediros a todos los que recibís nuevas casas que tratéis de crear en ellas un verdadero hogar cristiano y español, como ha sido tradición en nuestro pueblo.[1017]

La voz en *off* resume esta intervención indicando: *"Cerró el acto don Juan Carlos quien puso de relieve la preocupación del gobierno por resolver el problema de la vivienda".* Y es que, a pesar de los esfuerzos del régimen tan bien difundidos por el noticiario, España seguía apurada y por muy nuevas que fueran las caras en el noticiario, un problema tan viejo y estancado como el de la vivienda seguía mutando allá por los setenta.

En definitiva, NO-DO sirvió a los príncipes de España para asentar la leyenda de su campechano talante siguiéndoles en todo tipo de actos como la visita a las barracas del Campo de la Bota en Barcelona. El documental *Los príncipes y su pueblo* (José Luis Clemente, 1975), pieza de NO-DO en la que los vemos en el asentamiento gitano reconstruido a través de fotografías es el epítome de lo cercano de aquellos futuros reyes que también supieron aprovecharse de la vivienda para proyectar su dadivosa estampa.



Planos de la visita del príncipe Juan Carlos a Santa Cruz de Tenerife [1575A], 12 de marzo de 1973



Los príncipes de España en el Campo de la Bota. *Los príncipes y su pueblo* (J.L. Clemente, 1975)

[1017] "Jornada de los príncipes de España en Canarias", *La Vanguardia Española,* 6 de marzo de 1973, p. 7

8.2. Desarrollo(s) social(es) y cinematográfico(s): el abordaje de NO-DO a las nuevas temáticas del tardofranquismo

Si algo caracteriza el lenguaje cinematográfico de NO-DO durante toda su existencia es su sobriedad y pragmatismo. Esta "fábrica de noticias y documentales" entraba en la década de los sesenta con un competidor pequeño, pero matón: la televisión.[1018] Por más que el noticiario mantuvo un estilo reconocible en sus reportajes y noticias de Estado, nunca rehusó cierto espacio para el entretenimiento y la jocosidad en otros ámbitos. Su faceta de vehículo de información se veía ahora atacado por la presencia cada vez mayor de los televisores en los hogares españoles. Para competir con la pequeña pantalla, el noticiario reaccionará con tres medidas: introducir mayor variedad en sus contenidos llegando así las tres ediciones (A, B y C); dar espacio al color[1019] –algo totalmente inaudito en la televisión de la época y no generalizado hasta los ochenta–; y, en último término, modificar el estilo de noticias por un conjunto de pequeños reportajes no atados a la vorágine de la actualidad.[1020] Y es que los sesenta estaban forzando al equipo dirigido por Alberto Reig a modernizarse. Así se lo contaba el redactor-jefe del noticiario, Luis Figuerola Ferretti a las páginas de *Primer Plano:*

> […] tanto en España como en cualquier otro país, los noticiarios van eliminando la noticia de actualidad, porque este servicio lo cumple con más urgencia la televisión. El noticiario, en cambio, se centra más en el reportaje, esmerándose en la calidad, cosa que la televisión, por su urgencia viva, no puede competir con el cine.[1021]

El director de la gran casa del NO-DO al año siguiente (1963), Augusto García Viñolas, era consciente del desafío al que se enfrentaba con la aparición del televisor. De nuevo en *Primer Plano*:

[1018] "La aparición de la televisión obliga a reorientar la producción de NO-DO. El nuevo medio puede conectar con la actualidad a diario, mientras que NO-DO, teóricamente, sólo puede hacerlo cada semana. A comienzo de los años 60 (el 29 de octubre de 1958 se produce la inauguración oficial de TVE), en los comunicados de NO-DO se procura resaltar su producción más intemporal, esto es la de los magazines, tipo *Imágenes*, o la de los documentales" en SALA NOGUER, Ramón: "La memoria del franquismo" en GUBERN, Román (coord.): *NO-DO, 50 años después*, Archivos de la Filmoteca, núm. 15, Valencia: Ediciones de la Filmoteca, octubre 1993, p. 36

[1019] El primer reportaje en color de NO-DO fue en el número 1344A en el año 1968. Dedicado a Salvador Dalí se trata de una pieza se trata de un divertimento con trucajes de cámara cercano a los trabajos de Georges Méliès.

[1020] DEL AMO, Alfonso: "El noticiario NO-DO en el Archivo" en GUBERN, Román (coord.): *Op. Cit.*, octubre 1993, p. 16

[1021] GARCÍA VIÑOLAS, Pío: "Paso a paso por la gran casa del NO-DO", *Primer plano*, año XXII, núm. 1.118, 16 marzo 1962, p. 6

> Así, la televisión viene a convertirse en un estímulo para nosotros, obligándonos a ese sesgo nuevo, para el que, naturalmente, serán necesarios también ideas y colaboradores nuevos.[1022]

Por ello pronto se convierte en una cantera cinematográfica que, y en especial a partir de los sesenta, merced de su colaboración con el IIEC y la asignatura de "cine documental" impartida por José López Clemente, dará la oportunidad a jóvenes realizadores de dirigir documentales para NO-DO.[1023]

En lo que al ámbito del problema de la vivienda refiere, no todo fue barraquismo e inauguraciones de pisos en el noticiario. Los sesenta y setenta presentaron nuevas temáticas relacionadas con el hogar en un formato mucho más amable. Esta diversificación se manifiesta en un creciente interés por el diseño de interiores, las residencias turísticas y noticias peculiares sobre hogares internacionales.

Las dos primeras temáticas se antojan idóneas para un tiempo donde crecía el poder adquisitivo de la población española y podía permitirse un mayor esmero en sus domicilios. De hecho, en NO-DO siempre existió un afecto por el interior de las viviendas y así nos lo hacían saber las visitas de Franco, Carmen Polo, los ministros o los príncipes. En este sentido, ya desde principios de los cincuenta el noticiario se hace eco de las modas decorativas del hogar en distintas ferias especializadas como el *Salón del Hogar Moderno*.[1024]

Durante el franquismo las tendencias en torno al interiorismo eran preconizadas desde varias revistas dedicadas a las amas de casa de mayor poder adquisitivo,[1025] pero a partir de la década de los sesenta el diseño de interiores llegará a las clases medias. Advenimiento que irá acompañado de los salones del mueble del hogar donde se expondrán todo tipo de mobiliario, lámparas,

---

[1022] "Declaraciones de Manuel Augusto García Viñolas, director del NO-DO en exclusiva", *Primer plano*, año XXIII, núm. 1.166, 15 febrero 1963, p. 2

[1023] Hablamos de realizadores como Jorge Grau, Alfonso Ungría, Manuel Gutiérrez Aragón, Jesús García de Dueñas, Pascual Cervera, Horacio Valcárcel, Francisco Summers, Jorge Feliu –procedente del cine amateur– y, ya en los setenta; Antonio Drove, Gonzalo Sebastián de Erice, Antonio Mercero, Luis Revenga, Raúl Peña, José Luis Font o Ramón Massats. Acerca de lo referido consultar los sucesivos trabajos de Álvaro Matud Juristo: MATUD, Álvaro: 1969: la modernidad irrumpe en los documentales de NO-DO en CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio; ZUNZUNEGUI, Santos (dirs.): *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*, A Coruña: Vía Láctea, 2005, pp. 123-135; MATUD, Álvaro: "La incorporación del cine documental al proyecto de NO-DO", *Historia y Comunicación Social*, núm. 13, 2008, pp.105-108 y MATUD, Álvaro: "El primer documental vanguardista de NO-DO", [en línea] *Doc On-line*, núm. 2, julio 2007 [consulta: 28 de agosto de 2021], pp. 6-30, Disponible en: www.doc.ubi.pt

[1024] Las cuatro noticias están dedicadas a las novedades que se presentaban cada diciembre en el barcelonés *Salón del Hogar Moderno:* [520B. 22/12/1952], [572B. 21/12/1953], [623A. 13/12/1954] y [727B. 10/12/1956].

[1025] La más destacada de la época fue la revista *Arte y Hogar* (1943-1978).

electrodomésticos, cocinas, conceptos de decoración y trucos para ahorrar espacio creando un estilo de hogares a caballo entre la modernidad y el crucifijo en lo alto de la cama.[1026]

La atención que las cámaras de NO-DO pusieron en las propuestas de casas cómodas y acogedoras en las que su cliente potencial eran las jóvenes parejas del momento y las familias numerosas,[1027] se demuestra en la cobertura anual a la feria *Hogarotel*. Nueve años seguidos con su correspondiente reportaje dedicado a la gran feria del sector que se realizaba en las instalaciones de Montjuich.[1028] En ellas sobresale el tono ligero y amistoso con el que el narrador describe aquello que el espectador puede apreciar. Por un lado, el orgullo por el progreso que vive España se ve reflejado en sus…

> *[…] cocinas, aparatos de radio, neveras, lavadoras, todo con el signo automático de nuestra época. Es una elocuente demostración del desarrollo técnico y económico de España que conjuga lo utilitario y lo artístico para hacer más grata la vida en familia.*[1029]

Y por el otro, cierta socarronería en las descripciones de las incomodidades que sufrían muchas jóvenes parejas en sus pisos del momento se abre paso en una época que permite ciertas ligerezas:

> *[…] el mini-espacio de las actuales mini-casas plantea serios problemas de espacio que ayudan a resolverlos este sofá convertible en cama o esta cama transformable en sofá, que viene a ser lo mismo que ofrecimos antes solo que al revés.*[1030]

Pero de lo que no cabe duda es que la sociedad española había mutado muchísimo comparada con la de la posguerra. Las necesidades eran otras y en el plano habitacional se había pasado de la carencia de techo a incluso poder contar con una segunda casa de veraneo:

> La austeridad era sustituida por el consumo exhibicionista; la televisión en blanco y negro por la de color; los frigoríficos reemplazaban a las neveras; la adquisición de segundas viviendas en la costa del Mediterráneo, o de villas en la Sierra, era casi imperativa.[1031]

[1026] El primer reportaje de los sesenta relacionado con exposiciones del ambiente del hogar fue la llamada "Por un hogar amable", organizada por EXCO en los locales de la exposición permanente del Ministerio de la Vivienda [990A. 25/12/1961]. Casi una década después el noticiario se hará eco de una exposición de Arquitectura y Decoración especializada en turismo [1428B. 18/05/1970].

[1027] El noticiario habló de las familias numerosas en el 886A [28/12/1959] y 888A [11/01/1960]; la segunda trata la apertura de los regalos de una familia numerosa de 16 hijos la mañana del día de reyes.

[1028] La cobertura de *Hogarotel*, magna feria dedicada a la decoración de interiores de casas y equipamiento hotelero, contó con las siguientes noticias en NO-DO: [1089A. 18/11/1963], [1142A. 23/11/1964], [1194B. 22/11/1965], [1246B. 29/11/1966], [1299B. 27/11/1967], [1351A. 25/11/1968], [1402B. 17/11/1969], [1457B. 07/12/1970], [1510A. 13/12/1971] y [1560A. 27/11/1972].

[1029] Extracto de la voz en off de la noticia 1194B de 1965.

[1030] Extracto de la voz en off de la noticia 1299B de 1967; El NO-DO, siempre dispuesto a ofrecer soluciones a sus espectadores no hacía más que corroborar aquello que ya había satirizado Fernán-Gómez en *La vida por delante* (1958).

[1031] CARR, Raymond; FUSI, Juan Pablo: *España de la dictadura a la democracia*, Barcelona: Planeta, 1979, p. 106

En ese caldo de cultivo, la sociedad española quería surfear la ola que el turismo brindaba y se traducía en grandes cambios urbanísticos a consecuencia de este fenómeno, sobre todo las torres de viviendas generadoras de un impacto visual que NO-DO querría captar con mayor modernidad.

> La llegada de extranjeros atraídos por el sol, las paellas y el flamenco se está convirtiendo, a comienzos de la década de los sesenta, en una auténtica invasión. [...] El ramo de la construcción no encuentra reposo en las costas mediterráneas. Hoteles y casas de apartamentos como rascacielos crecen como hongos, sin miramientos hacia el paisaje. El perfil de nuestras costas preferidas es ya irreconocible en los puntos donde el afán de lucro ha arrinconado cualquier imperativo estético o geográfico. Torremolinos, Benidorm, Palma y Playa de Aro son especímenes de una especulación desatada.[1032]

Y es que el cambio del perfil urbano de muchas ciudades y el impacto del *boom* turístico en las construcciones, también el de las viviendas, recibirá un tratamiento más dinámico desde los objetivos de NO-DO. Las incipientes construcciones de la Costa Brava en Tossa de Mar [1084C. 14/10/1963][1033] vistas des del mar acompañadas de frases como *"España es un país abierto donde todos los forasteros se sienten en su ambiente"* [1129B. 24/08/1964]; los hoteles y bloques de pisos surgidos como setas en la cada vez menos virgen Manga del Mar Menor que visitaba el ministro Fraga [1271A. 15/05/1967]; la transformación de la Costa del Sol donde Torremolinos *"se ha convertido en una ciudad residencial de gran estilo con fama y categoría en todo el mundo"* [1295A. 30/01/1967]; o el caso de Benidorm *"signo de los tiempos"*, donde locuta el narrador: *"El pequeño pueblo levantino ha cobrado en pocos años este aire monumental de ciudad moderna de enormes masas verticales"* [1657A. 14/10/1974]. Todos ellos fueron un terreno propicio para el divertimento cinematográfico.[1034]



La manga del mar menor desde el aire, en contrapicado y en coche [1271A], 15 de mayo de 1967

[1032] ABELLA, Rafael; CARDONA, Gabriel: *Op. Cit*, 2008, p. 183

[1033] También en el cine veremos irónicas críticas sobre el avance inmobiliario en la Costa Brava en filmes como *El Baldiri de la costa* (J. M. Font, 1968).

[1034] El afán por mostrar la perfecta sintonía entre turismo y promoción de edificios en altura se refleja en el reportaje que NO-DO dedica a la inauguración del Hotel *Los Llanos* de Albacete [1368A. 24/03/1969].

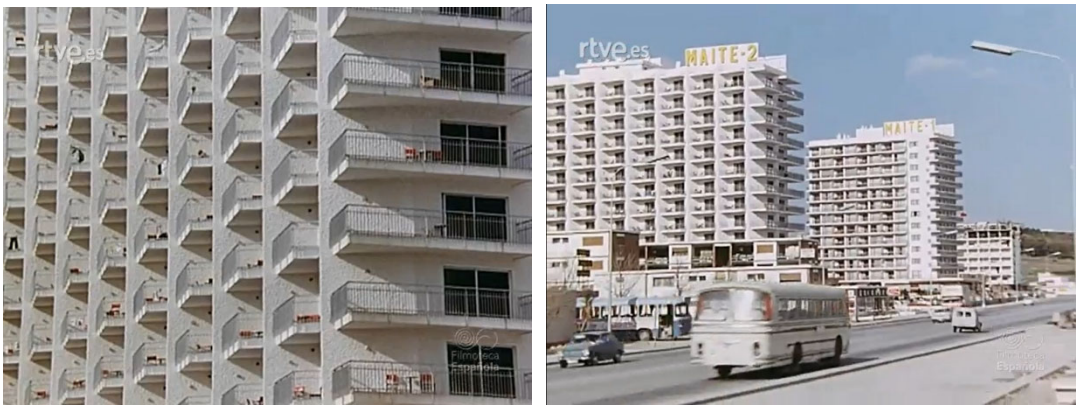
Para ello, NO-DO se va a pertrechar de una serie de recursos visuales que la década de los sesenta permitía exprimir. A los ya usados planos aéreos –pero ahora hasta la saciedad–, se le unirán vibrantes zooms y desenfoques, abigarrados planos llenos de balcones y contrapicados forzados; vibrantes montajes que contrapuntean las grandes colmenas con planos detalles de ladrillos con panorámicas de ascenso-descenso e izquierda-derecha o viceversa ejecutados con mayor rapidez y,[1035] en la máxima expresión de su tiempo: los planos filmados desde coches. Largos *travellings* a lo largo de avenidas y paseos mostrarán la inmensidad de las construcciones que, con orgullo, se levantan en la máxima muestra del progreso alcanzado por España gracias a la acción de su gobierno. El noticiario mira desde el automóvil hacia los grandes bloques de pisos plasmando una idea de confort hija de su tiempo: el desarrollismo.

Como es de suponer, tales recursos no nacen en el tardofranquismo sino que venían usándose ya en décadas anteriores aunque con menor espectacularidad. Si a ello le añadimos la entrada del color, atestiguan un momento dulce para un noticiario que exhibía orgulloso la obra constructiva de Franco y, más allá de los reportajes, adaptaba el estilo a sus producciones documentales como *25 años de paz: España edifica* (1964) y *Nuevos hogares* (1965), números 1.034 y 1.077 de *Imágenes*; y aquellos intitulados *La vivienda en España 1939-1980* (1972) y *Plan Nacional de Desarrollo de la vivienda* (1973).



Encuadre cerrado vía zoom sobre un bloque de Benalmádena [1529B], 24 de abril de 1972

[1035] Este tipo de recursos se asentaron en la forma de mostrar bloques de pisos en aquél momento. Tanto, que la hallamos hasta en piezas informativas más formales con la presencia de Franco. De esta manera, en una entrega de viviendas en La Coruña [1286A. 28/08/1967], la cámara nos muestra el edificio mediante una panorámica descendente acompañado de una rotación de la misma bastante osada.



Modernos bloques en Benalmádena (Málaga) [1529B], 24 de abril de 1972

En este tipo de trabajos, el protagonismo ya es absolutamente de las construcciones, al que la planificación cede la narrativa visual en todas sus escalas. Asimismo, la "página en color" insertada en muchos de los noticiarios daba lugar a mostrar las modernas edificaciones bañadas por la luz del sol de las costas españolas. Pero no solo para el turismo servía este apartado a todo color.

El noticiario también lo aprovechó para mostrar el avance constructivo en materia de viviendas bajo el título de "España en desarrollo". De manera aséptica y ya desprovista de las ceremonias –solo con la narración–, contemplamos los nuevos bloques del coruñés polígono Elviña [1355A. 23/12/1968],[1036] las blancas edificaciones en Algeciras [1357A. 06/01/1969],[1037] el polígono de San Pablo en Sevilla [1362B. 10/02/1969][1038] y el descomunal crecimiento de Madrid [1361A. 03/02/1969].[1039]



Polígono de viviendas "Elviña" (La Coruña) [1355A], 23 de diciembre de 1968

[1036] Noticia disponible en el siguiente enlace: http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1355/1486658/
[1037] Noticia disponible en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1357/1486665/
[1038] Noticia disponible en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1362/1486473/
[1039] Noticia disponible en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1361/1486478/



Travelling desde un coche con bloques de viviendas en Madrid [1361A], 3 de febrero de 1969

Fue el de la arquitectura en vertical el dispositivo idóneo para veleidades técnicas que gestaran una narrativa audiovisual alejada de los antiguos valores del régimen creando un nuevo marco visual algo más desacomplejado. Sumado a las simpáticas narraciones, el problema de la vivienda para la década de los setenta seguía siendo remarcable, pero a juzgar por las últimas noticias de NO-DO, era algo internacional que permitía un trato liviano centrado en excentricidades arquitectónicas realizadas lejos de las fronteras españolas. Así, entre 1971 y 1976 la seriedad de la problemática se despacha en 15 minutos en Inglaterra con casas de plástico [1498B. 20/09/1971]; terrestres y flotantes en Alemania [1510B. 13/12/1971]; esféricas y de espuma en Austria [1713A. 10/11/1975] o cúbicas en los Países Bajos [1739B. 24/05/1976]; e incluso colocando una bañera en un armario si falta espacio [1684B. 21/04/1975].

Finalizaban así más de treinta años de noticias sobre la falta de techo; unos años en los que el franquismo, a través de su aparato de propaganda ideológica, se dirigió a su *plebs* sin girarle la cara a tan tamaña realidad social, quedando así parcheado por un discurso parcial cargado de paternalismo. Al menos, desde el relato de NO-DO sí se consiguió abastecer de hogares a todos los españoles y cumplir con el lema de "casas para todos" aunque…

> A nadie se le hubiera ocurrido ir a buscar la actualidad candente en el noticiario del NO-DO. Porque si ya el valor informativo de la llamada prensa filmada era limitado en general por imponderables técnicos, económicos y políticos, en el caso del portavoz oficial del régimen plantearse tal cuestión estaba totalmente fuera de lugar. El mundo nunca estuvo más lejos del alcance de los españoles.[1040]

[1040] SALA NOGUER, Ramón: "La memoria del franquismo" en GUBERN, Román (coord.): *Op. Cit.*, octubre 1993, p. 31

En suma, el machaqueo repetitivo de imágenes reconocibles desde aquellas primeras entregas de los cuarenta hasta la última protagonizada por el príncipe Juan Carlos, demuestran que el monolítico sistema representativo de NO-DO proyectaba una visión sesgada, pero creíble para sedimentar en la memoria visual del país la tarea llevada a cabo por el régimen ante el problema de la vivienda.

PARTE 3. VISIONES DE LA FICCIÓN FÍLMICA SOBRE EL PROBLEMA DE LA VIVIENDA URBANA (1939-1975)

Capítulo 9. Miradas a la vivienda en el cine de la autarquía (1939-1950)

La industria cinematográfica resultante de la guerra estaba condicionada por las pérdidas materiales de instalaciones, así como la de trabajadores exiliados y represaliados; sin embargo, en el ámbito empresarial no experimentó un bache reseñable. La República fue un breve periodo que trató de crear una "infraestructura económica con cierta solidez que permitía unos márgenes de competitividad y audiencia frente a las cinematografías extranjeras y, especialmente, frente a un cine norteamericano en pleno desarrollo y expansión imperialista".[1041] En cuanto a su impacto social, el cine era uno de los pilares del entretenimiento ante una oferta de ocio poco diversificada, así como un refugio climático en verano e invierno.[1042]

Con la llegada del nuevo régimen también apareció una nueva presión sobre el aparato cinematográfico marcada por unos intereses de doble vía: controlar el cine a través de la represión y la protección del mismo.[1043] Binomio a priori paradójico, pero que no deja de responder a la manida voluntad paternalista del franquismo también en materia cinematográfica; de ahora en adelante un enjambre de organismos estatales con participación de ministerios, sindicatos, el ejército o la iglesia velarían por el porvenir del cine patrio.

Estos organismos no eran otros que la Delegación de Prensa y Propaganda (1937), dependiente del Ministerio de la Gobernación de donde pendía el Departamento Nacional de Cinematografía (mayo de 1938), con Augusto García-Viñolas (1911-2010) a la cabeza en sus primeros años. Poco después conviene señalar la aparición del Sindicato Nacional del Espectáculo (SNE) en 1942, momento en que los hombres del movimiento tuvieron mayor influjo en el cine hasta que, en julio de 1945, las competencias cinematográficas fueron transferidas a la nueva Subsecretaría de Educación Popular insertada en el Ministerio de Educación Nacional.

> En resumen, podemos señalar que entre 1939 y 1951 el cine estuvo bajo la influencia de hasta cuatro departamentos estatales: Gobernación, Comercio e Industria, Secretaría General del Movimiento y Educación Nacional, sin olvidar los sindicatos verticales.[1044]

Inspiradas en la Italia fascista y derivadas de la política económica de la autarquía, las medidas proteccionistas tenían como objetivo apoyar la producción nacional y controlar la llegada del

[1041] HERNÁNDEZ, Marta; REVUELTA, Manuel: *30 años de cine al alcance de todos los españoles*, Bilbao: Editorial Zero, 1976, p. 6
[1042] Ibíd., p. 11
[1043] MONTERDE, José Enrique: "El cine de la autarquía (1939-1950)", VV.AA.: *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2009, p. 188
[1044] Ibíd., p. 189

producto extranjero.[1045] Entre los mecanismos más utilizados por el bando franquista ya durante la guerra sobre su producción cinematográfica estaba la censura y el doblaje. Medidas que se aplicarán en toda la producción nacional una vez ganada la guerra con el añadido de la censura previa de guiones. Tarea llevada a cabo por la Junta Superior y la Comisión de Censura Cinematográfica. Ésta se caracterizó por su total arbitrariedad y su poca incidencia durante la posguerra porque como aclara José Enrique Monterde:

> No olvidemos que la asfixia de cualquier forma de disidencia impidió que la censura tuviese que intervenir con radicalidad, puesto que quienes podían hacer cine o financiarlo no tenían la menor intención de cuestionar la situación política dada.[1046]

Además de la censura, tanto los permisos de rodaje como las licencias de exhibición de films nacionales y extranjeros pasaban por las manos de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica –renombrada así en 1946– y, si sus miembros lo consideraban oportuno, podían prohibir su proyección o sugerir cambios en diálogos, secuencias y el remontaje de sus planos.[1047]

En medio de esa doble autarquía, industrial e ideológica, en lo que a las temáticas se refiere, entre 1939 y 1950 se producen en España 442 títulos con un promedio de casi 37 filmes al año. Siendo este un mercado muy atomizado, las productoras que más películas estrenaron fueron Cifesa (41), Suevia Films (38), Emisora Films (25) y Aureliano Campa (19).[1048] En lo referido a los directores, conviven veteranos procedentes del mudo como Florián Rey y Benito Perojo, con la generación debutante en la República, encabezada por Sáenz de Heredia, Neville, Marquina o Iquino y los que lo harán en la posguerra: del Amo, Román, Serrano de Osma u Orduña.

La mayor parte de ellos contaron con un gran abanico de temáticas, géneros y registros en un periodo donde imperaba la búsqueda constante de la "españolidad". Una voluntad que tuvo en las influencias extranjeras y la querencia por lo castizo y lo típico sus dos grandes enemigos, sobre todo porque el segundo exacerbado llevaba a la "españolada".[1049] Aun así, era esta misma "españolada" la que ganó enteros entre el público menos culturizado, mientras se alejaba de las clases medias urbanas que poco o nada se veía representada en ella. Para ésta funcionaba el "cosmopolitismo

---

[1045] BENET, Vicente J.: *El cine español, una historia cultural*, Barcelona: Paidós, 2012, p. 180

[1046] MONTERDE, José Enrique: "El cine de la autarquía (1939-1950)", VV.AA.: *Op. Cit.*, 2009, p. 190

[1047] "En unos momentos que se rodaban películas cara a la clasificación y a los premios oficiales, no era empresa fácil aunar los gustos del Estado con los del público. Aunque ya a mediados de los cuarenta empezó a hacerse patente que lo que el Estado quería no era un cine político, sino patriotero, no un cine histórico, sino anecdótico, no un cine religioso, sino de catequesis. La altura intelectual del Estado dejaba mucho que desear para respiro de nuestros productores y directores." En SANZ DE SOTO, Emilio: "1940-1950", VV.AA.: *Cine Español (1896-1988)*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1989, p, 194

[1048] MONTERDE, José Enrique: "El cine de la autarquía (1939-1950)", VV.AA.: *Op. Cit.*, 2009, pp. 204-205

[1049] Ibíd., pp. 212-213

y una seudo estilización evocadora de modelos como los que esquemáticamente se vienen conociendo en Italia como cine *de teléfonos blancos* y cine caligráfico".[1050]

A diferencia de regímenes totalitarios de su entorno, el cine de posguerra en España era más ideológico que político, e incluía la exaltación de los valores del franquismo como la familia, la patria o la tradición religiosa moralista. De todas maneras, desde los albores del cine bajo la dictadura, siempre existió el recelo por parte del gobierno y las sucesivas juntas de censura para controlarlo, aunque a veces la fórmula elegida fuera tan superficial como la propia temática. De esta manera lo expresaba Luis Gómez Mesa en el propagandístico *¡Arriba!* en su suplemento dedicado al cine español de 1941.

> La importancia de su faceta argumental es básica. Del interés de las tramas depende el de las películas. Y lograda una segura y atrayente forma, una diestra técnica, es hora ya de ocuparse y preocuparse del fondo: de los temas [...] Y por su enorme eficacia persuasiva, irrita que se le emplee en malas causas.[1051]

Para Castro de Paz y Gómez Beceiro, en el cine español de los cuarenta, aquél al que el primero llama "herido", se identifican cuatro modelos que entremezclan las tradiciones culturales españolas con el "Modo de Representación Institucional" (MRI) propuesto por Burch;[1052] estos modelos son el de estilización sainetesco-costumbrista, el paródico-reflexivo, el formalista-pictórico y el de la estilización obsesivo-delirante.[1053] Pero todos ellos coinciden con esta máxima de Monterde: "el cine español aparecía siempre distanciado de una realidad tan pregnante como la de la posguerra".[1054] De igual modo que la idea de una política cinematográfica clara y decidida pergeñada por parte del franquismo es más bien equívoca puesto que fue, en su mayor parte, impredecible.

> [...] nunca llegó a construir un discurso cinematográfico acorde con las máximas ideológicas por las que, en teoría, se había desencadenado nada menos que una sublevación fascista y una guerra; el cine franquista no fue capaz de desarrollar un imaginario propio y compacto que las pantallas españolas vehiculasen hacia el pueblo[1055]

[1050] MONTERDE, José Enrique: "El cine de la autarquía (1939-1950)", VV.AA.: *Op. Cit.*, 2009, p. 215

[1051] GÓMEZ MESA, Luis: "Misión trascendental del cine español" en *Suplemento Semanal de Arriba*, *¡Arriba!*, núm. 1.095, 10 de abril de 1942, p. 7

[1052] Hace referencia a la obra de BURCH, Noël: *El tragaluz del infinito*, Madrid: Cátedra, 2006

[1053] CASTRO DE PAZ, José Luis; GÓMEZ BECEIRO, Fernando: "Amor, pérdida, melancolía, delirio: un modelo de estilización obsesivo-delirante en el cine español de los años cuarenta", *L'Atalante*, núm. 20, julio-diciembre 2015, pp. 7-8

[1054] MONTERDE, José Enrique: "El cine de la autarquía (1939-1950)", AA.VV.: *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2009, p. 215

[1055] MINGUET BATLLORI, Joan M.: "*Forja de almas* (1943), la parábola de la autoridad" en FERNÁNDEZ COLORADO, Luis; COUTO CANTERO, Pilar (eds.): *La herida de las sombras. El cine español en los años 40*, (VIII Congreso

Abordar el cine de la década de los cuarenta en su vertiente de género y temática, lugar en que se encuadra la categoría del problema de la vivienda tratada en este estudio, resulta algo intrincado y de difícil igualamiento. Tratándose de algo tan habitual en una trama argumental como una vivienda, presente en la mayoría de películas, en este primer periodo se ha priorizado la inclusión de películas según estos supuestos: la relación del hogar con los personajes como definidor de su estatus social, las injerencias directas que los domicilios tengan en la trama y su naturaleza como factor desencadenante de secuencias.

Todo ello, en un magma de mixtura temática entre géneros homologables a otras cinematografías internacionales junto con las manifestaciones autóctonas. Y todo ello en un momento donde la comedia tuvo un lugar preponderante en el primer lustro de los cuarenta y merced de la necesidad escapista propia de la época. Este humor será el que canalizará algunas de las historias donde las penurias cercanas a la vivienda se manifiestan y

> […] presentan historias más cercanas a la vida de los espectadores, centradas en la pobreza y la lucha por la supervivencia, aunque siempre estableciendo una posibilidad de redención final.[1056]

En tal sentido, la historiografía reciente dedicada al periodo se ha encargado de desempolvar el calado de la comedia y negar la falsa creencia de una producción estrechamente ligada al ideario franquista en su totalidad. Se trató de que la "producción mayoritaria, abrumadoramente mayoritaria con porcentajes en algunos años cercanos al 40% del total, corresponde a comedias".[1057] A su vez, Vicente Benet habla del género como el más "importante del cine del primer franquismo tanto por la cantidad de películas producidas como por su valor estilístico e incluso sociológico".[1058]

Entre 1939 y 1950 se rodaron 204 comedias, de las cuáles 83 llevaban el calificativo de "sentimentales" y 66 el de "dramáticas"; seguidas de 58 dramas planteados con distintas líneas, yendo de la psicológica al drama rural. Con un número mucho menor, 20, pero de gran importancia por el contexto, se encuentra la línea historicista. Un cine, el histórico franquista, plagado de ilustres personajes femeninos (reinas, santas, heroínas…) que hundía sus fuentes en los orígenes de la patria, lugar que el franquismo usaba para afianzarse: los Reyes Católicos, la guerra de la

---

de la Asociación Española de Historiadores del Cine), Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España/A.E.H.C., 2001, p. 207

[1056] BENET, Vicente J.: *Op. Cit.*, 2012, p. 191

[1057] ORTIZ, Áurea: "La comedia española de los años cuarenta: Una producción diferenciada", en FERNÁNDEZ COLORADO, Luis; COUTO CANTERO, Pilar (eds.): *Op. Cit.*, 2001, p. 115

[1058] BENET, Vicente J.: *Op. Cit.*, 2012, p. 197

independencia o incluso el bandidismo. Por último, el folclore será otro de los puntales del periodo de posguerra estructurado alrededor del hecho musical de tonadilleras y en un contexto cercano al andalucismo.

Clasificación Genérica del Cine Español (1939-1950)

Género	Número de producciones
Comedias sentimentales	83
Comedias dramáticas	66
Dramas	58
Comedias	55
Policíacas	31
Musicales	22
Folclóricas	21
Históricas	20
Comedias de época	19
Bélicas y espionaje	18
Aventuras	15
Melodramas	13
Religiosas	7
Taurinas	6
Deportivas	3
Dibujos animados	3
Infantiles	3

Elaboración propia a partir de MONTERDE, José Enrique: "El cine de la autarquía (1939-1950)", AA.VV.: *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2009, p. 230

9.1. La vivienda humilde durante el cine de la guerra y la primera posguerra (1936-1943)

> *Cada trozo de galería era manifestación de una vida distinta dentro del comunismo del hambre; había en aquella casa todos los grados y matices de la miseria: desde la heroica, vestida con el harapo limpio y decente, hasta la más nauseabunda y repulsiva. En la mayor parte de los cuartos y chiribitiles de la Corrala, saltaba a los ojos la miseria resignada y perezosa, unida al empobrecimiento orgánico y al empobrecimiento moral.*
>
> *La lucha por la vida* (Pío Baroja, 1904)

Al término de la contienda bélica, el escaseo de inmuebles y la abundancia de edificios en malas condiciones a resultas de los bombardeos, dejaban un parque habitacional muy lastrado. Al sentir de una población triste y compungida, especialmente aquella surgida del bando perdedor, se sumaba en muchas ocasiones el problema de haber perdido la casa o malvivir de realquilo. Ni los medios falangistas escondían esta realidad y prometían grandes cambios, como el propuesto en la capital del nuevo régimen. Más allá de remozar urbanísticamente Madrid a su antojo, debía promulgarse con orgullo otras obras de vivienda social como la mencionada colonia de casas baratas de Usera:

> […] Destruida en gran parte, más que por efecto de la guerra, por el saqueo a que la han sometido los rojos, se comenzó su construcción con gran actividad, esperando que para fin de año puedan estar habilitadas unas cuatro mil viviendas, […] para la próxima primavera será un Madrid tan hondamente transformado, que no guardará semejanza con lo que hasta el momento ha venido siendo. Es llegada la hora en que se eleve a la altura que cumple a la categoría de nuestra ambición de capital del imperio.[1059]

Esta querida imagen por el bando ganador de la guerra competía con otra mucho más certera del Madrid popular descrito en la obra de Pío Baroja *La lucha por la vida* (1904) y de la cual Arturo Barea era continuador en su trilogía *La forja de un rebelde* (1941-1946).[1060]

[1059] ÁLVAREZ ESTEBAN, José: "Del Madrid ruinoso al Madrid transformado", *¡Arriba!*, núm. 212, 2 de diciembre de 1939, p. 3

[1060] Carlos Sambricio afirma: "La Guerra Civil se cebó con Madrid y desde noviembre de 1936 la ciudad padeció no sólo ataques aéreos (Barea ve, desde su oficina en Telefónica, *fuegos verdosos* en la noche iluminada por las bombas incendiarias), sino que fue sistemáticamente cañoneada desde el Cerro de Garabitas, en la Casa de Campo." En SAMBRICIO, Carlos: "Curioso plano de Madrid al término de la guerra (1939)", *Ilustración de Madrid*, 2013, p. 75

Mientras tanto, la producción cinematográfica de la época apenas tuvo interés por el problema de la vivienda al cual se acercó de manera tibia desde los años de la República. Sin ir más lejos, la única película que centra su interés en la problemática de encontrar hogar de manera íntegra en los años treinta es un cortometraje: *Un anuncio y cinco cartas* (Enrique Jardiel Poncela y Luis Marquina, 1937). La pieza se engloba en los "Celuloides cómicos" (1936-1939) rodados por Poncela durante la Guerra Civil bajo la producción de CEA.[1061]

Con la voz en *off* del propio Poncela, el cortometraje dispone una carta de un caballero buscando habitación que recibe cinco respuestas bien pintorescas que proporcionan, como el mismo Poncela advierte, "*un rato de diversión*". Se trata de un ejercicio de ironía sobre los avatares de buscar habitación en la España de los años treinta y las exigencias de sus caseros. El juguete cómico de Poncela ironiza sobre manías, exigencias y abusos de los caseros y lo hace desde su típico humor absurdo que prolongará en los chistes gráficos que veremos años más tarde en *La codorniz*.[1062] Hete aquí una de las respuestas a la petición de habitación del protagonista que deja constancia de los abusos del realquilo:

> *Por el precio del alquiler yo creo que no regañaremos. Ya regañaremos por otras cosas que no nos faltarán motivos. Desde luego, el lavado de la ropa es a parte y el planchado también es a parte. El agua caliente también es a parte. Y la luz que gaste también a parte y las toallas también y para no cansar aquí hago punto y a parte.*[1063]

Pero más allá de este ejercicio de Jardiel Poncela, los títulos realizados durante la guerra que se acercaron remotamente a plasmar las condiciones de vivienda del periodo fueron *Paloma de*

[1061] "Una copia de la película pasó censura militar en Sevilla, el 9 de septiembre de 1937. Juan B. Heinink señala que, posiblemente, esta película ya estuviera rodada en las semanas anteriores al inicio de la Guerra Civil, en los estudios CEA de Madrid; Jardiel Poncela debió llevar el material a Barcelona donde fue montado en el "laboratorio" de la Hispano Nacional Film, propiedad de Nilo Masó." En DEL AMO, Alfonso (ed.): *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*, Madrid: Cátedra / Filmoteca Española, 1996, p. 137; prosigue del Amo: "Según Fernández Cuenca, Enrique Jardiel Poncela inició, en junio de 1936, a instancias de Cifesa y en los Estudios CEA, la realización de una serie de cortometrajes cuyos dos títulos iniciales serían "Definiciones" y "Ocho gotas de risa"; Cuenca señala que el rodaje quedó interrumpido por la guerra y los materiales desaparecieron. […] "Un anuncio y cinco cartas" estaba con seguridad terminada para esas fechas [9 de septiembre 1937], Fernández Cuenca y el propio Jardiel Poncela señalan que tras regresa de Buenos Aires, se realizaron en San Sebastián lo cuatro cortometrajes." [pp. 224-225]; Los cortos llevan por título *Un anuncio y cinco cartas*, *Definiciones*, *Letreros típicos* y *El fakir Rodríguez*.

[1062] "A pesar de la negrura de la época, el género cómico es el más transitado. Destacando la disparatada y paródica influencia del humor moderno y absurdo de la revista *La Codorniz*, fundada por Miguel Mihura en 1941, quizás sea este género, más que ningún otro, el que muestre una decidida voluntad consciente, reflexiva y metacinematográfica que manifiesta la extrema dificultad de la ficción para sobrevivir en este convulso laberinto histórico." Citado en el librito informativo del ciclo de cine ligado a la exposición *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953* (del 27 de abril al 26 de septiembre de 2016, Museo Reina Sofía): CASTRO DE PAZ, José Luis: *Vida en sombras. El cine español en el laberinto (1939-1953)*, Madrid: Museo de Arte Reina Sofía, 2016, p. 2

[1063] Otras hilarantes respuestas son la de una portera madrileña que, en su discurso lleno de modismos dice *"Tengo mesa camilla pa'l invierno con un brasero que casi no da tufo y tengo un marido que ese sí que atufa porque es muy bestia, usted no se preocupe porque yo puedo más que él y cuando llega el caso le doy pocas. El precio es de risa. Total, siete duros le va a usted a costar y si me dice usted que es caro me ciego y le encorro a pedrás por el barrio. Con que anímese usted caballero y no sea usted pasmao."*

mis amores (Fernando Roldán, 1936), *Rinconcito madrileño* (León Artola, 1936), *Don Floripondio* (Eusebio F. Ardavín, 1936), *Nuestro culpable* (Fernando Mignoni, 1937), *Aurora de esperanza* (Antonio Sau, 1937) y *Los hijos de la noche* (B. Perojo, 1939). La comedia de Perojo contiene "aliento republicanista" por el "insólito protagonismo concedido a los marginados sociales" que la convertiría en una avanzadilla proto-neorrealista muy alabada por la crítica fascista de Roma y Madrid.[1064]

El tono de la película de Perojo coincide con el de *Paloma de mis amores*; la cinta de Roldán de la que solo se conservan veintiún minutos, en los que acompañamos a personajes propios del tipismo madrileño. Una de sus secuencias transcurre en los arrabales de la ciudad y de ella emana una mirada amable; las gentes del suburbio son simpáticas y en el discurso del filme no se atisba ánimo de crítica social ante las condiciones de vida del extrarradio.

Como veremos, si algo marcaba el cine de esa época y que mantendrá su protagonismo en años posteriores son las relaciones vecinales y la importancia del estatus social marcado por la altura del rellano. Verbigracia: la película *Rinconcito madrileño* contiene los espacios habitacionales más comunes de la España del momento: las casas de huéspedes o pensiones y los bloques de pisos. Del primero tenemos noticias al inicio del filme cuando la pareja protagonista llega ahí para instalarse y ocultar su embarazo. Abandonada por su novio, la protagonista traza con la dueña de la pensión la venganza, certificando así la importancia de este tipo de figuras en la sociedad de la época. Por otro lado, la película de Artola cuenta la mudanza de la madre y las hermanas de la protagonista a otro piso porque como advierte la matriarca: *"Esta nos cuesta 20 duros menos, hay que ahorrar y procurar que no le falte nada a tu hermana."* Explicación que en nada interesa a sus vecinas que, sentadas en el alféizar cuchichean:

- Vecina 1: *Mal debe ir Doña Pepa cuando se muda del principal a la buhardilla.*
- Vecina 2: *La pobre desde que perdió al marido todo le sale mal. La hija mayor hace tres años le marchó de casa, y la otra con 18 enferma de tifus.*

Como la posterior obra teatral *Historia de una escalera* certificará, la España de la República y posteriormente en el franquismo tenía un marcado sentido jerárquico que se explicaba a través de los pisos que ocupaban sus inquilinos en la escalera. Sin ir más lejos, un tipo de vivienda arquetípico de la arquitectura castellana, y por ende de la madrileña, eran las buhardillas. Santo y seña de la vivienda humilde española que a tantos relatos teatrales y zarzuelas surtió, constituyendo el telón de fondo idóneo para representar a las clases humildes.[1065]

[1064] GUBERN, Román: "El cine sonoro (1930-1939)", AA.VV.: *Op. Cit.*, 2009, p. 179

[1065] Uso que también era puesto en tela de juicio durante el cine de la República como prueba el cambio final de *El malvado Carabel* (E. Neville, 1935): "A la humildad de la buhardilla de Carabel se contrapone el lujo de uno de los escenarios recurrentes del Madrid neviliano: el Hotel Palace que los productores, conscientes de que las películas de

> En la arquitectura madrileña, las guardillas son la gracia del remate. En ninguna de las ciudades por mi visitadas, y conozco buena parte de las capitales españolas, he visto una sola guardilla que se parezca a las madrileñas. […] estimo que lo que caracteriza a la arquitectura madrileña son las guardillas. […] Las guardillas estaban allí como atalayas vigilantes, cuidando de que la villa no perdiera su carácter. En mis paseatas constantes por todos los barrios madrileños. Sobre todo por los bajos, al desembocar en una callecita en cuesta y contemplar desde lo alto la ahilera de guardillas festoneando los tejados, con sus caperuzas logradísimas, se me alegra el ánimo y me dan ganas de empezar a piropos con las guardillas. […] ¿Reúnen las guardillas madrileñas condiciones de habitabilidad? ¡Ah, éstos ya son otros Lopeces! No he vivido nunca en ellas. Y, por lo tanto, tengo que hablar de oídas.[1066]

Quien sí malvive en una buhardilla es el protagonista de idéntico nombre, *Don Floripondio*. Rodada en 1936 pero no estrenada hasta 1939, la película narra los pesares de Floro Pombo (interpretado por Valeriano León), viudo y padre de tres hijos que malvive en un sotabanco madrileño sin apenas poder dar de comer a su prole, mientras tontea con la delincuencia o es contratado en trabajos penosos, como años más tarde hará el Evaristo de *El inquilino* (1957).

En la calle, y con ese aire de zarzuela que desprende la película, los niños y la gente le canta *"Don Floripondio no tiene un real"*. Su buhardilla está sucia, con camas raquíticas que ocupan sus hijitos y tiene una mesa en medio y un botijo del que cae agua fría y caliente; *"fría en invierno y caliente en verano"* como le dice a su hija. Solo tras casarse con su consuegra conseguirá la tranquilidad de su hogar y podrá comprar camas nuevas.

Otro género de películas, en este caso anarquistas, ocuparon sus argumentos con retazos de los problemas de mantener un hogar, como ocurre en *Aurora de esperanza* (1937). El film recoge las penurias de un obrero en paro que toma conciencia política en el marco de una revolución social no definida.[1067] Sin empleo, Juan va cayendo cada vez más bajo y se acoge a la beneficencia para poder subsistir en una ciudad hostil donde ya no tiene techo donde cobijarse. Buen ejemplo de ello lo da cuando un personaje llama a la puerta del domicilio y espeta a la hija del protagonista: *"¿No está tu padre?, pues dile que mañana vendré a cobrar y que si no me paga os pondré a todos en la calle"*.

La amenaza de desahucio que sobrevuela el texto encaja con este género de cine social aparecido en Barcelona y enmarcado en el anarcosindicalismo. Fracasado en un su intento de dar

---

pobres no llenan salas de exhibición, impusieron al director para rematar en baile de gala la acidez de la trama y que, de acuerdo con Neville, le sentaba a la película *como a un Cristo una pistola*", en LOZANO, José: "Edgar Neville. Madrid en Cinelandia", *Nickel Odeon*, núm. 7, verano 1997, p. 136

[1066] DÍAZ CAÑABETE, Antonio. "Divagación sobre las guardillas", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 54-55, año V, junio-julio 1946, p. 113

[1067] GUBERN, Román: "El cine sonoro (1930-1939)", AA.VV.: *Op. Cit.*, 2009, p. 167

alternativa al cine burgués, *Aurora de esperanza* acabó siendo un "folletín obrero de valores humanos" alejado de la contienda militar e ideológica que enfrentaba a los españoles del momento.[1068] Con tintes del cine soviético, sobre todo es más deudor del estilo social de la depresión americana. De la misma cuerda, aunque de menor interés entre el entramado de producciones barcelonesas, surgirían otras muestras como *Barrios bajos* (Pedro Puche, 1937). Mientras tanto, la CNT madrileña, menos productiva que su homóloga catalana, dejó el largometraje *Nuestro culpable* (1938).[1069]

9.1.1. La guerra de rellanos: el estatus de la vivienda en *Rojo y negro* (1942)

Del bando ganador de la guerra nació la película falangista *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942). Film donde se narra el fatal amor entre una falangista y un comunista con aires de reconciliación nacional. Si bien el cine declaradamente político del franquismo, en palabras de Benet:

> […] se restringe, en puridad, a unas pocas películas, entre las que destacan *Frente de Madrid* (Carmen fra i rossi; E. Neville, 1939) y sobre todo *Rojo y negro* (C. Arévalo, 1942), así como la película más reveladora de la personalidad de Franco y de su ideal político, ya que él mismo fue el responsable de su argumento bajo el seudónimo de Jaime de Andrade: *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941).[1070]

Y es que para finales del mismo 1942 ya se certificaba la defunción…

> [d]el género "cruzada", considerado como la más típica expresión de un cine franquista, había quedado encenegado, víctima de los desajustes político-ideológicos del bloque dirigente. Su operatividad se había visto mermada y su continuidad imposible. Por otra parte en cuatro años, la Administración franquista y sus botafumeiros reales no habían conseguido perfilar todavía un cine que no fuera solamente pura expresión de una política neo restauracionista –del tipo *Raza* "et altrii"– sino reflejo material de los idearios del Movimiento, y, por ello, zona de convergencia de los intereses de todas las fracciones de clase que componían el poder.[1071]

[1068] SALA NOGUER, Ramón: "Aurora de esperanza" en PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Antología crítica del cine español (1906-1995)*, Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1997, p. 112
[1069] HEINIK, J.B.: "Nuestro culpable", PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Op. Cit.*, 1997, pp. 113-115
[1070] BENET, Vicente J.: *Op. Cit.*, 2012, p. 161; Además, tanto *Raza* como *Rojo y negro* son analizadas por Benet entre las páginas 153-171
[1071] FONT, Domènec: *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*, Barcelona: Avance, 1976, p. 67

Tras *Frente de Madrid* (E. Neville, 1939) y *Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Genina, 1940), dos ejemplos de cine rodado en Roma, pero comprometido con el bando sublevado, en el ámbito de la producción nacional, *Rojo y Negro* representa una visión sobre la Nueva España totalmente contrapuesta a la de *Raza* (J.L. Sáenz de Heredia, 1942);[1072] tanto formal como semánticamente, la cinta dedicada al Caudillo es un ejercicio onanista de ennoblecimiento y loa a su ego que también revela las intenciones del general al término de la contienda.[1073]

Mientras tanto, Carlos Arévalo (1906-1989), quién ya había sufrido algunos cortes en su exitosa *¡Harka!* (1941), a pesar de glosar al ejército español en África,[1074] volvía a estrenar a principios de los cuarenta esta película, "isla" por su vanguardismo. *Rojo y negro*, que ha tenido la etiqueta de "maldita" hasta su recuperación por parte de Filmoteca Española en los años noventa, se estrenó con normalidad,[1075] pero fue condenada al ostracismo cuando "se ordenó su retirada de cartel y hasta de circulación, debido a protestas de las jerarquías superiores, aunque no se dio ninguna explicación oficial".[1076] Muy distinta es la visión que se tiene en la actualidad.

> El caso de *Rojo y negro* (1942) es radicalmente diverso. Perdida durante más de cincuenta años y apresuradamente convertida por la historiografía en ejemplo de la radicalidad y arbitrariedad de la censura, su todavía no demasiada lejana localización y posterior visionado y análisis han permitido comprobar la extraordinaria densidad discursiva de un texto netamente falangista cuyos hallazgos visuales y su extremo y violento vanguardismo formal lo convierten en el tipo de cine que, a buen seguro, habrían deseado ciertos sectores revolucionarios y *progresistas* dentro de Falange, antes de su definitiva domesticación por parte del Régimen.[1077]

[1072] Tanto *Raza* como las siguientes colaboraciones fílmicas de Sáenz de Heredia para enaltecer la figura del Caudillo tienen un certero análisis en BERTHIER, Nancy: *Le franquisme et son image*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1998

[1073] La película ha sido analizada por Román Gubern en distintas ocasiones: GUBERN, Román: *Raza. Un ensueño del general Franco*, Madrid: Ediciones 99, 1977; también encontramos un certero análisis en GUBERN, Román: "De *Raza* a *Espíritu de una raza*" en CASTRO DE PAZ, José Luis; NIETO, Jorge (coord.): *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia*, Valencia: IVAC-La Filmoteca/Egeda, 2011, pp. 85-93; y a su vez cuenta con un análisis más sintético en la *Antología crítica del cine español* (pp. 138-140)

[1074] Encontramos su análisis en ELENA, Alberto: "¡Harka!" en PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Op. Cit.*, 1997, pp. 132-134

[1075] En torno a la retirada de la película véase el artículo: ELENA, Alberto: "¿Quién prohibió Rojo y Negro?", Secuencias, núm. 7, 1997, pp. 61-78

[1076] GUBERN, Román; FONT, Domènec: *Un cine para el cadalso*, Barcelona: Euros, 1975, p. 34; en *Primer Plano* el crítico Antonio Mas Guindal aseveró: "Creemos que *Rojo y Negro* está inspirada en un buen deseo, pero su exposición es tan difusa, que se presta a consecuencias indudablemente desacertadas." Citado en GUARNER, José Luis: *30 años de cine en España*, Barcelona: Kairós, 1971, p.26

[1077] CASTRO DE PAZ, José Luis: "Cruzada, revolución, reconciliación: visiones de la Guerra en el cine español durante el primer decenio posbélico" en CASTRO DE PAZ, José Luis (Dir.): *Cine y Guerra Civil. Nuevos hallazgos. Aproximaciones analíticas e historiográficas*, A Coruña: Publicacións Universidade da Coruña, 2009, pp. 224-225

Lo reseñable para este estudio es el contraste que se articula a través de las viviendas de sus protagonistas solidificando, mediante los planos, el estatus social que cada hogar transfiere a sus moradores. Máxime, en un momento (el final de la Guerra Civil) cuando Franco emprendió una re-significación del hogar con el retorno de la mujer a él –como bien se le hizo saber a la Sección Femenina–.[1078] Esta historia política, centrada en la pareja a lo largo de su infancia y su posterior adultez en pleno preámbulo de la guerra civil, empieza precisamente en un ambiente de raigambre matritense. Inicia con el plano de una corrala de la que baja el joven Miguel para ir a buscar a la chica protagonista (Luisa) quien se encuentra en la ventana de su edificio. Arévalo encuadra en un plano "fuertemente picado el de ella, que le responde desde la ventana de su piso de claras y premonitorias resonancias".[1079] El contraste que se genera entre la corrala, espacio del Madrid popular, con el bloque de ascendente burgués dónde vivirá la futura novia del niño protagonista, sienta las bases del uso del hogar en la película. Esta diferenciación de clase queda marcada nada más dar comienzo el filme porque como afirma José Lorenzo García Fernández: "el chico procede de un estrato social bajo (vive en una corrala madrileña) y la niña de clase media (habita en un discreto piso de la Corredera Baja)".[1080]



Fotogramas de la corrala de Miguel y el edificio Luisa al inicio de *Rojo y negro* (1942)

Arévalo dibuja los hogares-tipo de los bandos enfrentados en el conflicto que partió a España y que había finalizado tres años antes. En una secuencia en la que acuden a un desfile, los

[1078] "Franco se dirigía de este modo a las integrantes de la Sección Femenina de Falange: *No acabó vuestra labor con la realizada en los frentes… os queda la reconquista del hogar*. La *reintegración* de las mujeres en el espacio doméstico constituyó un discurso hegemónico del primer franquismo apoyado por una legislación específica que buscaba *liberar a las mujeres casadas de los talleres y las fábricas*. El matrimonio, el hogar y los hijos constituían el destino ineludible para todas las mujeres, algo que Pilar Primo de Rivera se encargaba de recordar cuando aseguraba que el *deber* de estas era *formar familias*." En ADELL, María: "Rojo y Negro. Una espía entre nosotros", Hoja de sala digital, Ciclo de cine online impulsado por Filmoteca Española *Flores en la sombra*, 2020, p. 1 [Consulta: 07 de enero de 2021]. Disponible en: https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:b2038441-f3f3-4f6e-9750-65e49dc6ea7f/flores-en-la-sombra---rojo-y-negro--de-carlos-ar-valo--1942-.pdf

[1079] CASTRO DE PAZ, José Luis: "¿Un cine fascista?", *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta*, Santander: Shangrila, 2012, pp. 34-35

[1080] GARCÍA FERNÁNDEZ, José Lorenzo: "Rojo y negro: El intento frustrado de un nuevo cine falangista" en *El rastro de la* historia, núm. 5 (2001) [Consulta: 16/11/2021] Disponible en https://www.rumbos.net/rastroria/rastroria05/RojoYNegro_.htm

niños protagonistas ven una mujer llorar, algo que llama potencialmente la atención de Miguel, que interpela con un codazo a Luisita, afirmando: "*Es la del tercero; como a su hijo le mataron*". Y en otra pincelada de audaz dominio cinematográfico, el director describe mediante fundidos y encadenados sobre ventanas anónimas la vida de los españoles, revelándose enfermedades, muertes, partos, bodas, insomnios, etc.[1081] Recurso *voyeurístico* que reutilizará hacia el cierre del film.

Más adelante en la película, Luisa ya adulta –interpretada por Conchita Montenegro– ayuda a ocultar a un amigo en la buhardilla de casa de su madre bajo la inquisitiva mirada de la portera. Asimismo, las injerencias de ésta evidencian que la Guerra Civil se fraguó en lo más cotidiano de la época. En los rellanos, en las mirillas, de puerta a puerta y hasta entre los miembros de una misma familia… Nadie estaba a salvo y la fuerza del filme de Arévalo radica en cotejar la gestación del conflicto bélico en los mismos hogares y escaleras de vecinos.[1082]

La propia Luisa, habitando en una casa adinerada y contando con criada, trata de hacerse pasar por una compañera de la CNT y ver a un amigo suyo detenido. Pero, al ser descubierta, un imponente plano picado de Arévalo muestra como sube la milicia hacia su rellano. De nuevo, las amenazas y las tensiones son albergadas entre las paredes de las casas y sus espacios comunes.



Fotogramas de la detención en *Rojo y negro* (1942)

Esta película, a caballo entre la inspiración soviética en su montaje y la narrativa más canónica, goza además de una planificación abigarrada y llena de encuadres de *horror vacui* así como de la fotografía de Alfredo Fraile (1912-1994),[1083] quien acompañara a Arévalo en *¡Harka!*, y volvía ahora a dejar su sello con una iluminación claustrofóbica dotada de gravedad simbólica.

[1081] CASTRO DE PAZ, José Luis: "¿Un cine fascista?", *Op. Cit.*, 2012, pp. 35-36

[1082] Como ha señalado Juan Antonio Ríos Carratalá, el propio director sufrió la represión en su entorno más cercano: "La guerra en Madrid supuso una dura experiencia para Carlos Arévalo. Durante el verano de 1936, su domicilio familiar fue registrado por milicianos y, a resultas de una anónima delación, ejecutaron a su padre, un empresario del sector del mármol. Poco después, un hermano que militaba en la Falange corría la misma suerte tras el paso por una checa. El propio cineasta se libró de una probable muerte por un aviso recibido a tiempo. Estas circunstancias le llevaron a integrarse en la quinta columna y a protagonizar acciones como las vistas en la tercera parte de Rojo y Negro." Extracto de la Ponencia *El enigma de Carlos Arévalo*, leída en el XIII Congreso de la AEHC (Castellón, 2008). Disponible en la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes en el siguiente enlace

[1083] Sobre el trabajo del director de fotografía Alfredo Fraile durante los años cuarenta consultar: RUBIO MUNT, José Luis: "Aplicación simbólica del esbatimento por los directores de fotografía españoles de la primera generación

Cuando Luisa abre la puerta, un miliciano le espeta: *"¿Con que en Fuencarral 115?"*, ahora es el barrio el factor clave que sitúa en un bando u otro. Una vez detenida y mientras va escaleras abajo –escaleras "contrastadamente iluminadas, remarcando la barandilla que se refleja en las paredes"–[1084] notamos la mirada de la portera cuando la ve pasar, asintiendo con la cabeza y corroborando sus sospechas de adepta al bando republicano. Acto seguido corta, y mientras retumba el motor que se lleva a Luisa empieza un *travelling* vertical de rellano en rellano que termina en el rostro compungido de la madre. Otra vez el interior de la escalera de vecinos transfiere la angustia de los protagonistas.



El recurso voyeurístico de la checa de Fomento en *Rojo y negro* (1942)

Al borde de la hora de filme, las estancias de las celdas de la checa de Fomento quedan al descubierto en esa mirada de voyeur apuntada más arriba, donde los personajes se van entrecruzando en una notabilísima puesta en escena.[1085] Así es descrita la solución por Castro de Paz:

> [...] de nuevo en un decorado sin fachada que permite el demiúrgico deambular del aparato por entre las diversas estancias [...] Es ahora cuando Arévalo, habiéndonos ofrecido ya todas las secciones (y lecciones) de ese extraordinario decorado-mosaico, decide mostrárnoslo como un todo, alejando la cámara: una terrible y ridícula casa de muñecas donde se toman a la ligera decisiones de trágicas consecuencias.[1086]

---

de posguerra: el caso de Alfredo Fraile", en FERNÁNDEZ COLORADO, Luis; COUTO CANTERO, Pilar (eds.): *Op. Cit.*, 2001, pp. 137-156

[1084] CASTRO DE PAZ, José Luis: "¿Un cine fascista?", *Op. Cit.*, 2012, p. 45

[1085] "Se trata de un decorado sin fachada de cinco plantas que fue construido a tamaño real en un solar a las afueras de los estudios Chamartín de Madrid. A través de esta sorprendente puesta en escena se nos muestra un auténtico microcosmos donde se desarrolla un mundo de arriba (los comisarios políticos y sus siniestras oficinas) y otro completamente distinto abajo (subsuelo donde los detenidos y condenados manifiestan sus inquietudes, preocupaciones y sufrimientos cotidianos)." En ALZOLA CEREZO, Pablo: "Vanguardia cinematográfica y disensión política en *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942)", *FILMHISTORIA Online*, Vol. 27, núm. 1, 2017, p. 44

[1086] CASTRO DE PAZ, José Luis: "¿Un cine fascista?", *Op. Cit.*, 2012, p. 48

Como trágico es el desenlace de la protagonista. Luisa, violada por un miliciano de CNT, terminará fusilada en las afueras de la ciudad por pertenecer a Falange. Miguel, su novio, intentará salvarla, pero no estará a tiempo. Desesperado, se liará a tiros para encontrar la muerte al final de esta historia de amor en los albores de la Guerra Civil que tanta polémica suscitó.

Su notoriedad, aparte del tema que trata, reside en el tino y el barroquismo visual de Carlos Arévalo. Una cámara libre que hace de *Rojo y negro* una excelente película por el soberbio encaje de sus piezas, sus recursos expresionistas, las dosis justas de suspense y tensión en la recién inaugurada cinematografía de posguerra. Un filme completamente rompedor para el cine español del momento que, sin embargo, topó con el menosprecio de las autoridades franquistas que optaron por enaltecer el modelo de *Raza*.[1087]

9.2. El relato miserabilista de las clases populares en sus viviendas humildes

Una de las líneas identificables en los primeros años de posguerra alrededor del fenómeno habitacional lo encontramos en la contraposición entre la vivienda humilde y la adinerada. Fenómeno que, sin la voluntad política que *Rojo y negro* daba a los domicilios, localizamos en películas como *Alma de dios* (Ignacio F. Iquino, 1941), *Fortunato* (Fernando Delgado, 1942), *La chica del gato* (Ramon Quadreny, 1943), *El hombre que se quiso matar* (1942) y *Huella de luz* (1943), ambas últimas dirigidas por Rafael Gil.

El caso de *Fortunato* sorprende al lanzar consignas digeribles en 1942 al hablar "sobre el paro y la miseria con hondura, en una línea que mixturaba la tradición católica con un peculiar *progresismo* falangista".[1088] Además, la dirección iba a cargo de un realizador afín a la ideología como el veterano Fernando Delgado (1891-1950), y la productora encargada de costear el filme fue la efímera P.B. Films del "entusiasta falangista" Miguel Pereyra.[1089] La cinta profilácticamente ambientada en 1934, narra la historia del responsable contable Fortunato Méndez (Antonio Vico), padre de 4 hijos que se ve despedido de la compañía de seguros donde trabaja para que su lugar lo ocupe un recomendado del director. Tal infortunio, compartido con el protagonista de el *Hombre que se quiso matar* y *Huella de luz*, presenta al nepotismo desproveyendo a los buenos españoles de

[1087] "Los problemas posteriores a su estreno son una prueba palpable de la imposibilidad del falangismo más combativo -del que *Rojo y negro* es a la vez suprema expresión fílmica y canto del cisne- para expresarse libremente, en un momento en que su poder era ya irremediablemente decreciente. Si la revista oficial *Primer Plano* había publicitado excepcionalmente (dedicándole casi un número completo) el film de Sáenz de Heredia y Jaime de Andrade y seguiría su estreno con entusiástica atención, la película de Carlos Arévalo iba a ser absolutamente menospreciada." En CASTRO DE PAZ, José Luis: "Cine y política en el primer franquismo: *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942)", *Minius: Revista do Departamento de Historia, Arte e Xeografía,* núm. 14, 2006, p. 43

[1088] CASTRO DE PAZ, José Luis: "¿Un cine fascista?", *Op. Cit.*, 2012, p. 52

[1089] FERNÁNDEZ COLORADO, Luis: "Fortunato", en PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Op. Cit.*, 1997, p. 136

sus puestos de trabajo. Algo que en 1942 podría parecer poco probable, pero sí encajaría en un relato de 1934, donde el paro, la miseria y la falta de solidaridad campan a sus anchas, porque "en *Fortunato* se hablaba del pretérito como germen prístino de una deplorable situación de postguerra".[1090]

Antonio Vico encarna a este personaje a la deriva que recuperará años más tarde en *Mi tío Jacinto* (L. Vajda, 1956) y que entronca con la estirpe de vagarosos personajes masculinos como Don Floripondio o los futuros Evaristo y Rodolfo de *El inquilino* y *El pisito.* Cabezas de familia en busca de ascenso social que encuentran a su paso miseria y puertas y ventanillas que se cierran en su cara (literalmente). Uno de los empleos que sondeará Fortunato será el de la construcción, en un interesante encadenado con las carretillas llenas de cemento y la altura de los edificios fundiéndose con su perfil quejoso. Mientras tanto, su piso ya vacío es mostrado por la portera a una pareja; en este todavía se atisban las manchas dejadas por los muebles y una muñeca aguardando en un rincón. La portera la recoge y va al actual hogar de Fortunato –unos bajos que se antojan mucho más humildes– donde le dice a su mujer que quizás pueda ayudar a su marido a encontrar trabajo como camarero.

La vivienda es una de las urgencias del protagonista durante la película, y, más aún si consideramos los cuatro hijos a su cargo. Los atrasos del piso le acechan y empieza a frecuentar las calles más castizas plagadas de pícaros estafadores y músicos ciegos, donde termina pidiendo limosna en un retrato descorazonador del desempleo y la penuria de aquel tiempo. Posteriormente, encadena un sinfín de trabajos penosos: conductor de tranvías hasta que tiene un accidente, comparsa en la zarzuela Don Nuño de Villalar… Delgado pone el acento en los elementos dramáticos de la historia y les dota de un mayor sentimiento cristiano en contraste con la obra teatral de 1912, original de los hermanos Quintero.

> Fe, esperanza, caridad, compasión, altruismo, piedad o redención, son conceptos puestos en danza por Delgado a través del particular *vía crucis* que recorre el personaje de Fortunato a la búsqueda de comida para sus hijos.[1091]

Como señalábamos más arriba, el suyo es un peregrinaje parecido al que debe encarar Fernán Gómez en *El inquilino* (1957), que termina con un Tancredo en la plaza de toros que bien remite al ayudante de una tiradora con escopeta de circo del que Fortunato acaba ejerciendo. Disfrazado de indio, y en un notable primer plano, remarca el patetismo de la situación que atraviesa

[1090] Ibíd.
[1091] Ibíd., p. 137

el protagonista para dar alimento a sus hijos y recuperar su casa, mientras la imagen se torna borrosa por el llanto de él al contemplar a su familia.

> Falangismo y ascesis católica se daban la mano, por tanto, en un largometraje de incuestionable hondura y belleza que incardinaba esas ideas al devenir de un hombre honrado dentro de "una liga de bribones"[1092]

Habrá a lo largo de la década una tensión entre el "populismo fascista" y la animadversión a lo "republicano".[1093] *Fortunato*, como ocurre con otras películas coetáneas como *Alma de Dios* y *La chica del gato*, o aquellas que firmará Neville en la década de los cuarenta, entroncan con fórmulas ya ensayadas en la República. Un modelo frecuentado por "personajes populares, territorios de ocio y diversión barriobajera, verbenas y kermeses, (mal) vividores y hampones, policías altaneros y pobretones humillados, vistos todos ellos con solidaria (y muy poco ejemplar) simpatía".[1094]

Todo el sustrato sainetesco, en ocasiones arnichesco como ocurre en *Alma de Dios*, sirve de respaldo para apuestas ligeramente críticas en esa plúmbea posguerra. Los elementos externos y el "toque comedia" ya se manifiesta como un artilugio idóneo para filtrar narrativas críticas con la situación social; fórmula que culminará su cometido en décadas posteriores.

9.2.1. Chabolismo en posguerra: *La chica del gato* (R. Quadreny, 1943) y *Forja de almas* (Eusebio F. Ardavín, 1943)

El chabolismo fue una lacra que surcó toda la dictadura franquista en distintas formas y lugares. Surgido ya en años anteriores a la contienda bélica, esta solo hizo que agravar la situación en núcleos urbanos de toda la geografía española. Su aparición como una mancha de aceite en los bordes urbanos, y, su inevitable visibilidad para los viandantes –diferente a aquella de los realquilados– le confieren al chabolismo la propiedad de punta del iceberg dentro de la problemática de la vivienda. Además, fue algo totalmente invisibilizado por el régimen en su aparato cinematográfico (NO-DO no mostrará chabolas hasta 1954). Los asentamientos habían sido a lo largo del siglo una forma de crecimiento descontrolado, y ahora, en una España aislada y autárquica no iban a ser una prioridad más allá de su represión. No será hasta bien entrados los cincuenta y los sesenta cuando empiecen las campañas gubernamentales para erradicarlo.

[1092] Ibíd.
[1093] CASTRO DE PAZ, José Luis: *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Barcelona: Paidós, 2002, p. 74
[1094] PÉREZ PERUCHA, Julio: "El hombre de los muñecos", *Hoja de sala de Filmoteca Española*, 1983 citado en CASTRO DE PAZ, José Luis: *Op. Cit.*, 2002, p. 76

En cuanto al cine español de los cuarenta, su atención a tal realidad social será anecdótica y solo cotejable en poquísimas cintas, de las que destacamos *La chica del gato* y *Forja de almas*. En el primer caso, el buen hacer de su director y el costumbrismo tan arraigado en zarzuelas y obras teatrales de larga tradición en España,[1095] permitiría que mostrara la pobre situación de las clases populares sin que la censura se interpusiera dándonos notables retratos de la vida.

> […] excelente filme de Ramón Quadreny que –adaptando también a los años cuarenta una acción que sucedía en 1921 en la obra original- muestra con singular crudeza visual el mundo de las chabolas y el hampa y profundiza en aspectos sociales sólo intuidos en el texto de Arniches […][1096]

Igual que en *Alma de Dios*, de nuevo Arniches es la base de esta adaptación cinematográfica estrenada en 1943. La cinta, obra del barcelonés Ramón Quadreny, sorteó la censura del momento gracias a ser una comedia popular costumbrista de 1921;[1097] algo que se refleja en la crítica del momento quien no dio especial relevancia a la película. El falangista *¡Arriba!* la tipificó de "simple teatro fotografiado", así como el diario *Madrid* puso el acento en que la película consigue "entretener, hacer reír, y hasta lloriquear a los espectadores de buena fe y poco dados al análisis".[1098] En una línea parecida a *¡Arriba!*, el crítico de *Primer Plano* Gómez Tello resaltaba la teatralidad imperante en la cinta: "El argumento de Arniches, excelente cultivador de un género risueño, se ha impuesto, con su morosidad y complacencia teatral, a todo lo que debiera ser –y no lo ha sido– cinematográfico."[1099]

Es la posterior mirada historiográfica la que nos sitúa ante una valoración distinta de la película de Quadreny. De la mano del productor Aureliano Campa y CIFESA, el filme cobra un "actualizado valor metafórico sobre la sociedad de la inmediata posguerra".[1100] Reforzando el aspecto social ya presente en el original arnichesco, el argumento versa sobre la joven Guadalupe (Josita Hernán), hijastra de dos delincuentes del arrabal que habitan una chabola del extrarradio y la empujan a delinquir. Harta de Eulalio y Eufrasia, huirá con su jilguero y su gato para recalar en

---

[1095] Ibíd., p. 75
[1096] Ibíd., p. 76
[1097] Más allá de la obra de Arniches estrenada en Madrid en abril de 1921, *La chica del gato* ya contaba en 1943 con una adaptación al cine anterior. Su gran popularidad hizo que se adaptara al cine mudo en 1927 bajo la dirección de Antonio Calvache, y también en 1964 con Gracita Morales en el papel de Guadalupe y la dirección de Clemente Pamplona.
[1098] LAHOZ, Nacho: "La chica del gato", en PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Op. Cit.*, 1997, p. 171
[1098] Ibíd.
[1099] Ibíd.
[1099] GÓMEZ TELLO, José Luis. "Crítica *La chica del gato*", *Primer plano*, año IV, núm. 167, 26 diciembre de 1943, p. 15
[1100] LAHOZ, Nacho: "La chica del gato", en PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Op. Cit.*, 1997, p. 169
[1100] Ibíd.

las frías calles. Solo robar en una casa adinerada, tal y como le habían enseñado, le resulta una vía de escapatoria, aunque, enganchada in fraganti, terminará viviendo con la familia víctima de su intento de robo y haciéndose gran amiga de Nena, la señorita de la casa.

La casa de los protagonistas es humilde y cochambrosa, por eso la película plantea un interesante contraste entre el arrabal en el que las señoritas de clase alta visitan a los pobres, con los hogares del pudiente barrio de Salamanca, lugar al que esos mismos maleantes quieren ir a robar. Sin ir más lejos, la misma Guadalupe es enviada a robar a la Calle Serrano 95,[1101] hecho que detonará la huida del personaje de Josita Hernán de casa de sus padrastros, envuelta por el hado de bondad que desprende la protagonista. Minutos antes, esta fascinación por las casas a las que no tienen acceso aparece en esta conversación entre Guadalupe y su primo, recién salido del correccional.

- Primo: *Tú siempre, desde bien pequeña, que tiés soñado en ser más… ser más… me tengo acordao más veces de ti Guadalupe…*
- Guadalupe: *No es que tenga ensoñao ná primi, es que tengo oído por ahí de aprendiz, hay rodao por buenas casas del barrio Salamanca… qué magníficas… si vieras. Tengo vistas casas que en toas las puertas hay una cortina de arriba abajo pa' que no se vea en un cuarto lo que se hace en el otro.*



Barrio de chabolas e interior de una de ellas en *La chica del gato* (1943)

La fascinación por las viviendas pudientes hará que tras huir de la chabola y andar perdida por Madrid en pleno invierno decida recalar en Serrano 95, donde el botones, interpretado por un jovencísimo Fernando Fernán-Gómez, le abre la puerta. Rodeada de lujos, perpetra el mencionado hurto que hará que la señorita Nena se apiade de ella y, tras pelearse con el hombre de la

[1101] Esta peculiaridad de indicar la dirección de la zona pudiente del Madrid de la época también ocurre en *Los hijos de la noche* (B. Perojo, 1939), donde los raterillos contratados para hacerse pasar por los hijos del adinerado protagonista se trasladan a la calle de Velázquez 107 ante el regocijo de los amigos del arrabal.

casa, el ingeniero "sueco" Don Sigmundo (Juan Espantaleón),[1102] sea aceptada en la nómina de criadas.

Al término de la cinta, Guadalupe, Lupe, la chica del gato que soñaba con poder vivir en las casas de los ricos de la calle Serrano, cruzará las anheladas y gruesas cortinas de terciopelo que mencionó a su primo como prueba de su ascenso social en plena posguerra, dejando atrás su barrio de cochambrosas casuchas, y convirtiéndose en cocinera de una casa bien.

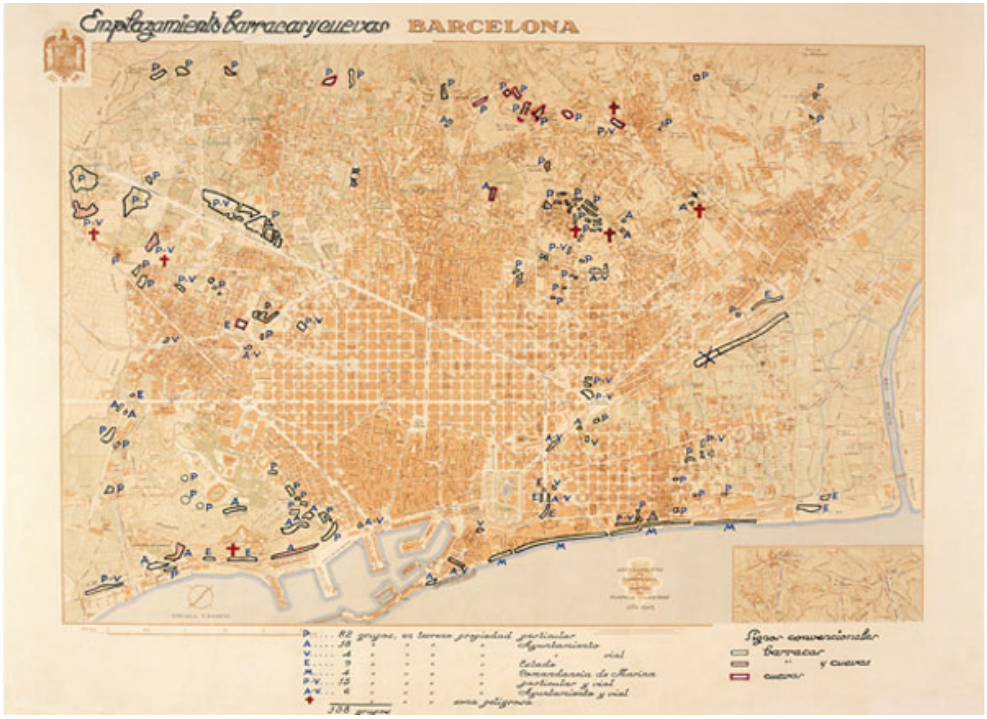
Esta "caricatura del hampa que resalta su amoralidad frente a valores como el orden o la caridad cristiana",[1103] se sostiene en oposición al tipo de casa en la que quieren robar. De alguna manera, la problemática habitacional que sufre la protagonista queda diluida entre las malas intenciones de sus ladinos compañeros de techo. De todos modos, el calado de denuncia de *La chica del gato* es limitado, atendiendo a su origen teatral, si bien ofrece una pequeña ventana a un fenómeno urbanístico de gran magnitud invisibilizado por el régimen. La inclusión del barrio pauperizado en la trama fílmica llama poderosamente la atención desde la mirada actual, pero no debió hacerlo a los censores debido a que se trataba de una situación común en la época como eran los enclaves miserables en la periferia de las grandes ciudades españolas.

Las imágenes del suburbio de autoconstrucción son una bocanada de *realismo* ante barrios que crecían en las tramas urbanas de ciudades como Madrid y Barcelona, de igual modo que la secuencia de apertura del filme con la presencia policial que altera la vida del asentamiento, práctica de represión muy común en la época. Una mirada al entramado de barracas barcelonés de 1945 arroja una gran cantidad de emplazamientos que poco o nada tenían de periféricos; similar a lo que se podía encontrar en el asentamiento de Jaime El Conquistador del madrileño puente de Toledo. Conviene no olvidar que los polígonos de vivienda pública creados *ad hoc* para la absorción del chabolismo no llegarán hasta la segunda mitad de la década de los cincuenta.

[1102] "[…] resulta obvio que los lazos políticos establecidos entre el franquismo y el régimen nazi impusieron que Sigmundo fuera de origen sueco en lugar de alemán", en LAHOZ, Nacho: "La chica del gato", en PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Op. Cit.*, 1997, p. 169

[1103] LAHOZ, Nacho: "La chica del gato", en PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Op. Cit.*, 1997, p. 170

[1103] GÓMEZ TELLO, José Luis. "Crítica *La chica del gato*", *Primer plano*, año IV, núm. 167, 26 diciembre de 1943, p. 15



Plano del *Emplazamiento de barracas y cuevas* (1945). Ayuntamiento de Barcelona. Fuente: MUHBA

El segundo caso que ocupa este epígrafe no hunde sus raíces en el costumbrismo sainetesco, sino que lo hace en el fervor católico, con toques de musical. *Forja de Almas*, obra de Eusebio Fernández Ardavín (1898-1965), quien ya había usado el sustrato zarzuelero en *Don Floripondio* (1939), ofrece ahora al espectador una película religiosa por la vía del heroísmo misionero; género poco frecuentado en los cuarenta contrariamente a lo que podría pensarse.[1104]

La película narra algunos pasajes de la biografía de Andrés Manjón (1846-1923), sacerdote, pedagogo y canonista español que destacó por ser el fundador de las escuelas del Ave María, centros docentes dedicados a los niños marginales, a quienes proporcionaba una instrucción elemental. En concreto, su obra empezó con los gitanos del arrabal granadino, "esa raza siempre ingeniosa y de inagotable humor y chispeante gracejo" como decía *La Vanguardia.*[1105] Allí, en el Sacro Monte de Granada –"vivero de analfabetismo y pícara gitanería"–[1106] instaló su primera aula y su método acabaría multiplicándose por todo el territorio.

El lugar, la España subdesarrollada de finales del XIX y principios del XX, todavía vigente por aquél entonces y que Luis Buñuel había destapado en *Las Hurdes/Tierra sin pan* (1933), es el contexto habitacional del padre Don Andrés interpretado por Alberto Romea. En las granadinas cuevas del Albaicín y el Sacro Monte, entre gitanillos desharrapados agolpados en el *"tosco barro"*

[1104] MONTERDE, José Enrique: "El cine de la autarquía (1939-1950)", AA.VV.: *Op. Cit.*, 2009, p. 233
[1105] "Forja de Almas", *La Vanguardia Española*, 14 de enero de 1945, p. 10
[1106] "*Forja de Almas* y *La loba* en el Astoria", *La Vanguardia Española*, 8 de agosto de 1944, p. 2

donde se pueden esculpir *"seres nuevos"*; ahí es donde habita el viejo cura y desde donde se traslada a la ciudad cada día en burro. Tratándose de tan beata figura, la producción de la película no estuvo exenta de la atenta mirada de la censura que propuso cambios en el guión.[1107]

Huelga recordar que el filme, a pesar de contar con la presencia de gitanos, vierte sobre ellos una mirada poco compasiva. Reducidos a folclore musical en muchas películas del periodo –especialmente en las *españoladas*–, en *Forja de Almas* "se les presenta como individuos holgazanes que viven en chabolas o cuevas sucias, bailan todo el día, son analfabetos, etc."[1108] Y esta visión coincide plenamente con la que se tenía en el imaginario falangista para con la raza gitana. Apreciación que perdurará en la sociedad española de la dictadura durante años, como evidencia la pieza proyectada en 1965 por la revista *Imágenes* y que lleva bajo título *Mundo curioso y pintoresco*.[1109] En la parte final de esta producción de NO-DO, la voz en *off* se despacha a gusto en contra de este colectivo que se asociaba a la "España negra", cuando describe sus costumbres, viviendas precarias y pobreza.

> *En mundo curioso y pintoresco presentamos a los gitanos que proliferan en todo el mundo.* […] *siguen su eterno caminar y solo se detienen para casarse o para morir. Pero en estos casos sus costumbres tienen carácter de rito.* […] *Entre los gitanos, ni los perros son amigos de los guardias. Cada faraón tiene su carnet antropométrico desde el cual pueden ser comprobados sus desplazamientos o, sus fechorías. Siguen fieles a la tradición de tener por techo el cielo*



Imágenes del entorno humilde del arrabal y sus condiciones de vida en *Forja de Almas* (1943)

Debemos tener en cuenta que las cuevas ejerciendo de vivienda no era algo del pasado, y, a principios de los cuarenta, estas seguían siendo una fórmula habitacional existente en muchos lugares de España y sobre todo en Granada. La revista *Reconstrucción* daba los siguientes y esperanzadores datos en un artículo de 1941:

[1107] ESTIVILL, Josep: "*Forja de Almas* (1943): Un reflejo de la sociedad española de posguerra", *Archivos de la Filmoteca,* núm. 33, octubre 1999, pp. 8-23

[1108] Ibíd., p. 19

[1109] *Mundo curioso y pintoresco* (1965): http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/mundo-curioso-pintoresco/2873834/

> De 25.000 habitantes que tiene la ciudad de Guadix, más de 15.000 viven en la actualidad en cuevas; y es curioso resaltar que, según la estadística sanitaria, en el pueblo de Guadix, y precisamente en la zona de las cuevas, son rarísimos los casos que pueden presentarse de tuberculosis. [...] Al pensar en hacer una arquitectura verdaderamente nacional, fundándonos en la esencia de nuestra tradición, deberemos volver, en muchos casos, los ojos hacia estas viviendas que constituyen uno de los exponentes más característicos de nuestra arquitectura popular.[1110]

De nuevo sobre la trama, la principal preocupación del Padre Manjón es recoger a la infancia abandonada no solo de Granada, sino de toda España, para reconducirlos hacia la educación. Sin un real para llevarlo a cabo, la escuela poco a poco será una realidad bajo el nombre de "Ave María". Solo hace falta recalar en el orgulloso rostro de Alberto Romea encadenado con la construcción de la iglesia en una transparencia de un director tan pródigo como Eusebio Fernández Ardavín.[1111] De algún modo, como se veía en el primer NO-DO del 21 de enero de 1943, la construcción y los obreros son motivo de orgullo para la patria, máxime si esta construcción la erige uno de los pilares del movimiento: el catolicismo.

> Rodada a finales de 1942 y exhibida un año después, *Forja de almas* se significó –desde todos los puntos de vista– por ser una película políticamente correcta en el contexto de la España de posguerra. La obra y el pensamiento del padre Manjón coincidían plenamente con los principios básicos del espíritu del Nacional-catolicismo, un periodo caracterizado por la legitimación moral de la Iglesia hacia el Nuevo Estado[1112]



Encadenados en el rostro del padre Manjón durante la construcción de la iglesia (*Forja de Almas*).

[1110] CÁRDENAS, Gonzalo de: "Arquitectura popular española: las cuevas", *Reconstrucción*, núm. 9, febrero 1941, p. 36

[1111] Encontramos un análisis de la cinta en CASTRO DE PAZ, José Luis: *Op. Cit.*, 2002, pp. 64-68

[1112] ESTIVILL, Josep: "*Forja de Almas* (1943): Un reflejo de la sociedad española de posguerra", *Op. Cit.*, p. 15

Y además de la religión y el flamenco –de tan poco agrado para Gómez Tello de *Primer Plano*–,[1113] el cóctel se completa con el fervor patriótico y castrense del cura que llegará a crear unos batallones militares infantiles a los que pronunciará una perorata castrense.[1114] En este sentido, el film cumple a la perfección porque introduce "en una aparentemente inocua biografía fílmica a una serie de proclamas patrióticas y a envenenados dardos en contra de los enemigos de la patria".[1115]

En resumen, la elección del padre Manjón para un *biopic* tenía todo el sentido del mundo en un momento de legitimación de sus principios educativos de la España nacional-católica.[1116] La cinta concentra las dosis justas de patriotismo, religiosidad y adoctrinamiento que se daban en las escuelas de la dictadura y, si bien no niega una miseria de rabiosa actualidad allá por 1943, relega su redención en la caridad y el pacto de clases. Prueba de ello es la preocupación del cura por el abandono familiar, que acarrea el gamberrismo y la delincuencia. Sus caritativas acciones conectan con aquella de otros religiosos bondadosos que harán fortuna en películas de la década siguiente como *Día tras día* (Antonio del Amo, 1951), *Cerca de la ciudad* (Luis Lucia, 1952), *Sin la sonrisa de Dios* (Julio Salvador, 1955) o *El Padre Pitillo* (Juan de Orduña, 1955).

9.2.2. *El hombre que se quiso matar* (1942) y *Huella de luz* (1943): el díptico miserabilista de Rafael Gil

Rafael Gil (1913-1986) dio el salto a la dirección cinematográfica con *El hombre que se quiso matar* formando un peculiar díptico con *Huella de Luz* en sus primeras películas bajo la "antorcha" de la productora Cifesa, años antes de que esta entrara en su etapa de corte histórico.[1117] Ambas cintas parten de obras literarias de raigambre sainetesco del escritor gallego Wenceslao Fernández

---

[1113] "Es lástima que sus realizadores se hayan apartado del tema central con excesiva –y hasta irritante– frecuencia, reiterando planos y repitiendo motivos y pretextos para bailes típicos." En GÓMEZ TELLO, José Luis. "Crítica *Forja de almas*", *Primer plano*, año IV, núm. 156, 10 octubre 1943, p. 19

[1114] Con tales palabras se dirige el cura a los niños: *Después de Dios, la patria está por encima de todo en la tierra y es obligación nuestra defenderla hasta morir. La patria es amor, respeto y veneración a nuestra historia, lengua y creencia. El que no ama a su madre es un tipo repugnante que no merece el respeto de la sociedad. El que no ama nuestra madre España es un ser degenerado y no merece vivir en la patria a la que odia, quien dice patria dice historia propia.*

[1115] MINGUET BATLLORI, Joan M.: "*Forja de almas* (1943), la parábola de la autoridad" en FERNÁNDEZ COLORADO, Luis; COUTO CANTERO, Pilar (eds.): *Op. Cit.*, 2001, p. 212

[1116] ESTIVILL, Josep: "*Forja de Almas* (1943): Un reflejo de la sociedad española de posguerra", *Op. Cit.*, p. 16

[1117] Rafael Gil tuvo una actividad frenética durante el primer lustro de los cuarenta. Su trabajo como crítico durante la República desde *ABC* hasta realizar documentales etnográficos. Como realizador, entre *El hombre que se quiso matar y Huella de Luz,* rodó *Viaje sin destino* (1942), que junto con las posteriores *Eloísa está debajo de un almendro* (1944), *El clavo* (1944), *El fantasma y Doña Juanita* (1945) y *Don Quijote de la Mancha* (1947) conforman la nómina de siete largometrajes del director con Cifesa.

Flórez (1885-1964) y,[1118] también ambas, cuentan con Antonio Casal en el rol de protagonista.[1119] "Trilogía" que el propio Casal cerrará con *Camarote de lujo* (1957),[1120] la tercera de estas llamadas "comedias humanas", catalogadas así en su tiempo porque eran…

> […] agridulces reflexiones sobre una permanencia indiferente a la Historia: la condición humana. El Hecho Histórico, Regenerador, se traduce tan sólo en nuevos desenlaces, felices, curativos; pero los caracteres humanos siguen, inevitablemente, siendo los mismos. Por eso el protagonista de estos dos films es sin duda un mismo personaje, siempre pasivo, mediocre, impotente. Por eso el protagonista debe ser reconocido como emblemático: espejo en el que el espectador debe reconocer sus miserias. Su felicidad, ahora posible, debe ser entendida como un regalo procedente del exterior[1121]

Con guión del debutante Gil y Luis Lucia –quién le encargó la película en 1941 para ser rodada en los estudios Kinefon de Barcelona–,[1122] *El hombre que se quiso matar* nació con muchas reticencias internas durante su rodaje y fue la buena acogida del público lo que acabó lanzando la carrera de Gil.[1123] El texto de Fernández Flórez dotó a la película de cierta carga crítica que motivó su suspensión temporal por la junta censora, pero al fin se estrenó en Madrid el 16 de febrero de 1942 con muy buena acogida por parte de la crítica, que depositó su confianza en el director novel:

[1118] Veintiocho fueron las incursiones del autor coruñés en el cine español. Sobre la figura de Wenceslao Fernández Flórez y su trabajo para el cine así como adaptaciones consultar la siguiente bibliografía: COUTO CANTERO, Pilar: "Literatura y cine en Wenceslao Fernández Flórez: Años Cuarenta" en FERNÁNDEZ COLORADO, Luis; COUTO CANTERO, Pilar (eds.): *Op. Cit.*, 2001, pp. 277-289; CASTRO DE PAZ, José Luis; FOLGAR DE LA CALLE, José Mª; GÓMEZ BECEIRO, Fernando; PAZ OTERO, Héctor (coords.): *Tragedias de la vida vulgar. Adaptaciones e irradiaciones de Wenceslao Fernández Flórez en el cine español*, Santander: Shangrila, 2014; CASTRO DE PAZ, José Luis; PENA PÉREZ, Jaime J. (coords.): *Wenceslao Fernández Flórez y el cine español*, Ourense: Ayuntamiento de Ourense/Concello de Ourense, 1998

[1119] El actor santiagués Antonio Casal Rivadulla (1910-1974), como afirma Santos Zunzunegui, era el "perfecto estereotipo del *hombre de la calle*: el gesto serio, esa boca cerrada que acentúa la mandíbula prominente y, muy especialmente, esos ojos permanentemente acuosos, de mirada lánguida que buscan la complicidad tierna del espectador (y de la espectadora)" en CASTRO DE PAZ, José Luis (Coord.): *Antonio Casal, comicidad y melancolía.* 2º Festival internacional de cine independiente de Ourense, Ourense: Concello de Ourense, 1997, p. 45

[1120] PAZ OTERO, Héctor; GÓMEZ BECEIRO, Fernando: "Las gafas del diablo: concepciones, adaptaciones e irradiaciones del humor de Wenceslao Fernández Flórez" en AROCENA, Carmen; CASTRO DE PAZ, José Luis; GÓMEZ BECEIRO, Fernando (coord.): *Una calculada resistencia: Cine y literatura popular después de la Guerra Civil (1939-1962)*, serie *Cuadernos Artesanos de Comunicación*, núm. 88, La Laguna (Tenerife): Sociedad Latina de Comunicación, 2015, p. 15

[1121] REQUENA, Jesús G.: "Rafael Gil: cinco films" en *Cifesa, de la antorcha de los éxitos a las cenizas del fracaso, Archivos de la Filmoteca*, año I, núm. 4, diciembre/febrero 1990, pp. 74-75

[1122] CASTRO DE PAZ, José Luis: *Rafael Gil y CIFESA (1940-1947)*, Madrid: Filmoteca Española-Ministerio de Cultura, 2007, p. 12

[1123] El propio Rafael Gil declaró: "[La] película, mientras la estaba haciendo, como era una producción muy barata, tenía muy mal ambiente dentro de la casa y, cuando se vio el copión, a mí no me gustó nada y a los de Cifesa tampoco" en CASTRO, Antonio: *El cine español en el banquillo*, Valencia: Fernando Torres editor, 1974, p. 192; Gil seguirá en la nómina de Cifesa como ayudante de dirección, pero la buena acogida de *El hombre que se quiso matar* empuja a Manuel Casanova a replantearse la posición de Rafael Gil dentro de la productora "y le ofrece un contrato de un año de duración y 100.000 pesetas de sueldo total para dirigir tres películas, de las que solo rodará dos: *Viaje sin destino* y *Huella de Luz*". En CASTRO DE PAZ, José Luis: *Op. Cit.*, 2012, p. 103

> ¿Se dan en Rafael Gil valores positivos en vista al futuro colectivo e individual de su profesión? ¡Sí! Rotunda y plenamente. Por tres fundamentales razones. Primero: en su labor hay ritmo, medida y belleza en el encuadre. Segundo: dominio en el manejo del actor y en la composición escénica. Tercero: sentido total, comprensión del estilo a emplear y humanidad y realismo en la atmósfera del film.[1124]

La dupla formada por Fernández Flórez y Gil resulta curiosa porque el primero era "uno de los intelectuales más estimados por el régimen y por el propio general Franco" y el segundo "es todavía considerado en exclusiva como uno de los máximos exponentes del denominado cine oficialista y académico", sin embargo "ambos fueron profundamente críticos con la situación de una España injusta, atrasada y mezquina".[1125]

La trama, ambientada en los años 20, se enmarca en una ciudad de provincias donde el joven arquitecto protagonista, Federico Solá (Antonio Casal), es despedido de la cementera en la que trabaja y ve como su puesto es entregado al yerno del jefe. La serie de catastróficas desdichas que marcan al joven siguen cuando su novia le deja tras 9 años porque no consigue una "colocación" y, para colmo, la entrañable señora Francisca (Camino Garrigó) le desahucia de la pensión en la que vive mientras unos obreros trabajan frente a su ventana:

- Casera: *Aquí tiene usted la cuentecita, una nimiedad, muy poca cosa. La correspondiente a los meses de marzo, abril y mayo. Como si dijéramos una hojita de la primavera. La traigo porque como hoy era el día que empieza a trabajar en esa empresa de cementos…*
- Francisco: *Era sí… era hoy pero ya no lo es. El cargo que pretendía y que me habían prometido ha sido otorgado a otro. A un idiota…*
- Casera: *Santo Dios, tampoco cobramos hoy, lo siento. Pero que se le va a hacer ¿Voy a meterle en la cárcel? ¿Voy a matarle?*
- Francisco: *Si lo hiciera, me haría usted un gran favor*
- Casera: *No diga tonterías, ya sabe el Señor Solá lo que yo le aprecio por eso me duele tenerle que hablar así. El Señor Solá me recuerda en todo a Cándido, el infortunado joven del hijo de los siete niños de Écija, pero tendrá que marcharse, ha de dejarme libre el cuarto. Le perdono todo lo que me adeuda, qué más puedo hacer, con otros quizás no hablaba así…*
- Francisco: *Me desahucia y aún tengo que darle las gracias y guardarle eterno agradecimiento. De verdad siento dejar este cuarto testigo de tantas cosas. Gracias Doña Francisca, no me queda ni aquél último recurso del hombre, el derecho al pataleo, enfadarse, chillar. Mañana haré mis maletas y recogeré los cuatro trastos que se han librado de ir a la casa de empeños. Y me marcharé, no sé si al otro mundo o a dar una conferencia sobre el cemento armado*

[1124] "Página de crítica: *El hombre que se quiso matar*", *Primer Plano*, núm. 71, 22 de febrero de 1942, p. 17
[1125] CASTRO DE PAZ, José Luis: *Op. Cit.*, 2016, p 2

Y es que *"la vida es dura como el cemento"* como le dirá el otro huésped de la pensión (Xan Das Bolas). Junto con el realquilo, la pensión era donde muchos españoles de la época hacían vida convirtiéndose en uno de los techos más comunes y más difíciles de rastrear para crear una historia de semejante fórmula habitacional. Si bien un somero rastreo de la sección de "anuncios" en los periódicos de la época revela la gran cantidad de cámaras y posibles huéspedes que se ofrecían en las ciudades españoles de principios de los cuarenta, siendo esta variante de hospedaje la más económica. De la misma manera que las pensiones o casas de huéspedes eran la solución de muchos españoles para convertirse en arrendatarios de una pieza, otros tantos usaban sus hogares para ser arrendadores y conseguir así un sustento. Así se nos muestra en otro relato de Fernández Flórez adaptado como *La casa de la lluvia* (Antonio Román, 1943),[1126] melodrama rural donde un hidalgo y su esposa deciden convertir el primer piso de su pazo del siglo XVII en una casa de huéspedes para alquilarla a veraneantes. Algo idéntico a lo que hará el personaje de Amparo Rivelles en *Angustia* (J.A. Nieves Conde, 1947), cuando convierte en casa de huéspedes el hogar donde viven para sacar adelante la economía familiar, mientras su marido se dedica a experimentos científicos.[1127]



Anuncios económicos

HUÉSPEDES

HUESP. c. e. Balmes, 131, 1.º 1.ª
BELLA. Cataluña, 6, 3.º Pensión.
PENSION SOLA todo conf. baño, tfno. matrimonio. Valencia, 169, pral.
SE DESEA cab. a todo estar. San Honorato, 2, 1.º, 1.ª (junto Plaza San Jaime).
HAB. a cab. c. desm. bl. Enrique Granados, 107, 4.º, 2.ª
SRA., SRTA. c. part. hab. exp. bl. c. con gas. Diputación, número 303.
ENTAS. HABS. Fachs, 8, 1.º
HAB. indepte. Mallorca, 174, 1.º, 2.ª, j. Muntaner.
CABALLERO DESEA pensión todo estar casa particular, poca familia. Teléfono, baño, ext., sitio céntrico. Escribid al número 5092. Vergara, 11.
CEDO hab. lujo c. baño. Ramón. San Pablo, 56, pral., 1.ª
EN TORRE hab. matr. ag. cte. c. pens. desde 14 pts. Alfonso XII, 121 3.º. Plaza Molina.
HAB. p. 2 amgs. 16 pt. d. l. a. 4 pt. com. Dr. Dou, 12 ct. 2.ª
PENSION compl. 12 y 15 pt. día habs. p. ara. cab. o matr., baño, jard. telf. Hurtado, 16 torre (S. G.); tranv. 22 y 36
HABITACION balcon c. en casa parte. Aribau, 81, 2.º, 1.ª
AVDA. José Antonio 674, 3.º, 1.ª Hab. p.ª matrim. todo confor., baño, teléfono, ascensor.
FACILITO GRATIS AL DIA LAS MEJORES PENSIONES particulares. Tallers, 32, 1.º
PENSION torre gran jardín, sol, bosque, pinos, tfl. San Elías 34. Cre.ª Ap.º Muntaner
HAB. cab. c. o s. pen. bl. bal. dcha. asc. Muntaner, 22 4.º 2.ª
HAB. 2 camas cab. o matr. a dor. baño. Aribau, 36 3.º 1.ª

CERTIFICADOS PENALES, ULTIMAS VOLUNTADES Y TODA CLASE DOCUMENTOS. INFORMES TODA CLASE EXPEDIENTES QUINTAR ALTAS CONTRIBUCION, INDUSTRIAS NUEVAS. CAMBIOS DUEÑOS AUTOS. PATENTES. ALTAS. PERMISOS CARNETS CHOFER. OFICINAS «NUEVA YORK» CALLS 138 TALLERS, N.º 48.
PENALES 12 PTAS. urgentes en 48 horas, 15 ptas. D. I. M., Av. José Antonio, 602, 1.º
TRAMITACION expedientes de nuevas industrias. Licencias aperturas, gestiones en general D. I. M., José Antonio 602-1.º
DETECTIVE MERCURIO: INFORMES PRIVADOS, PESQUISAS, VIGILANCIAS ARIBAU, 18. TEL. 10479.
REGISTRO DE MARCAS. Nombres comerciales. Patentes invención. DURAN. Rambla Canaletas, 1. Teléfono 11884.
ROMAL DETECTIVE, Pelayo, número 62. 1.º, 2.ª

COMADRONAS

MATRONA: M.ª Estivill Llandrich. partos. Talleres, 21 y 23. Telef.º 21966. Agte. Gerona Sanidad, número 43.

ENSEÑANZA

FRANCES. Casanova 34, pl.-1.ª
ACORDEON Solfeo, piano y canto. Diputación, 63.
BACHILLERATO. Examen ESTADO. Prof. católico. Voy a casa. Preparo todas asig. LATIN. Solución de problemas. Geom. Algebra, Física, Quím. BACH. ABREV. Mayores, clase Repas. verano examen Sptbre, particular. Santa Ana, 2, 3.º

GUIA DEL HOSPEDAJE

HOSTERIA Española. Residencia familias distinguidas. No es una pensión más, es el hogar tradicional español. Visite, compruebe. Bárbara de Braganza, 2. 34310

PENSION confortable, excelente cocina. Teléfono 47640.

DESEO gabinete caballero con o sin muebles, asistencia ropa. Ofertas: Plaza Celenque, 1. Manuel López.

HABITACION para señora, señorita. Teléfono 19349.

HABITACION confort extranjero, señorita. 51119.

ESTOS anuncios. Prensa. Carmen, 16.

MADRE e hija desean dos habitaciones amuebladas, derecho cocina, céntricas. Escribir: 888. Apartado 40.

EXTRANJEROS desean dos habitaciones pensión completa en familia distinguida. M. W. Apartado 40.

CABALLERO desea habitación baño, teléfono, próximo Diego León, Velázquez. Sr. Sanz. 63596.

PENSIONISTA desea pensión todo confort casa particular, seria. Escribir: 2.508. Alas. Alcalá, 32

Anuncios de habitaciones en *La Vanguardia Española* (4 de julio de 1942, p. 8) y *ABC* (26 de noviembre de 1942, p. 14)

[1126] Significativa cinta del periodo firmada por Antonio Román que ha sido analizada por José Luis Castro de Paz en distintas ocasiones. Consultar: CASTRO DE PAZ, José Luis: "La peculiar reflexividad del cine posbélico español: Melodramas. Otros ejemplos" *Op. Cit.*, 2012, pp. 149-153; CASTRO DE PAZ, José Luis: "La casa de la luvia" en PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Op. Cit.*, 1997, pp. 162-164; y CASTRO DE PAZ, José Luis: *Op. Cit.*, 2002, pp. 120-214

[1127] Véase el análisis de la cinta en ZUNZUNEGUI, Santos: "Angustia", PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Op. Cit.*, 1997, pp. 227-229

El humorismo de la época, protagonizado por la generación de humoristas compañeros de Fernández Flórez como Miguel Mihura, Enrique Jardiel Poncela, Antonio de Lara "Tono" o Edgar Neville, explotaron el humor absurdo en la revista satírica *La Codorniz*. Fundada en 1941, con "su aire mundano y desenfadado",[1128] la publicación explotó como pocas los entresijos del problema de la vivienda y sus derivadas, sacando partido desde lo anecdótico hasta aquello de mayor calado, siempre con su particular pátina de ironía; publicando incluso un número extraordinario dedicado al hogar en 1945. Verbigracia, una portada de Mihura, contemporánea del díptico de Rafael Gil, presentaba una sarcástica amenaza de muerte ante el impago de un piso.[1129]



Portada de *La codorniz* con dibujo de Mihura (1944)

Volviendo a la película, la pérdida del hogar, junto con la carta de su padre retirándole toda ayuda económica llamándole "parásito social", será el detonante que articula el deseo de suicidio del protagonista y las distintas ideas para acometerlo: saltar por la ventana, a la vía del tranvía o del tren, ahorcado… Sus continuos ensayos de suicido no fructifican. La argucia del suicidio, de acercarse a la muerte de esta comedia originaria de 1929, "agudiza su percepción de la realidad, puesto que se ha situado en una dimensión intermedia entre la vida y la muerte".[1130]

[1128] BENET, Vicente J.: *Op. Cit.*, 2012, p. 182
[1129] *La Codorniz*, núm. 137, año IV, 16 de enero de 1944
[1130] "A fin de cuentas, Wenceslao Fernández Flórez no se encontraba tan alejado del esperpento, de esa mirada deformante capaz de escarnecer a los héroes mitológicos mediante su reflejo en un espejo cóncavo, o de observar a los hombres desde arriba, aunque, en el caso del escritor coruñés, siempre *a través de esa lente un poco bondadosa que, si bien muestra la maldad claramente, la recomienda con su burla a la piedad de nuestros corazones* (Fernández Flórez)" en PAZ OTERO, Héctor; GÓMEZ BECEIRO, Fernando: "Las gafas del diablo: concepciones, adaptaciones e irradiaciones del humor de Wenceslao Fernández Flórez" en AROCENA, Carmen; CASTRO DE PAZ, José Luis; GÓMEZ BECEIRO, Fernando (coord.): *Op. Cit.*, 2015, pp. 26-27

De ese momento en adelante, y cuando acude a su conferencia y empieza a despotricar de todo, concluye avisando que se va a matar, hecho que le convertirá en una celebridad y a la vez un agente liberado de toda responsabilidad social permitiéndole denunciar…

> […] las lacras de un país asolado, en quiebra moral y económica (hambre, escasez, abusos de poder de los patronos sobre la clase obrera, enchufismo…) serán una y otra vez denunciadas (y aprovechadas) sin ambages por un personaje incontrolable y al que nada puede negársele […][1131]



Se ahorca un hombre porque no encontró vivienda

El suicidio ocurrió en La Habana

LA HABANA 4.—"Me suicido porque tengo que mudarme sin falta de domicilio y no encuentro otra casa", así decía una carta que fué encontrada en el bolsillo del patrono tabaquero Iván Quitana, quien se mató ayer, colgándose de un árbol, en el pueblo de Placetas, provincia de Santa Clara. (Efe.)

Intento de suicidio en *El hombre que se quiso matar* junto a una noticia aparecida en la portada de *¡Arriba!* el 5 de diciembre de 1944.

La misma propietaria de la pensión –eso sí, solo por tres días– decide no echarle, no sin antes animarle "a que se acabe su sopa para que presente un cadáver gordito y la gente alquile las habitaciones de su pensión por sus suculentos menús".[1132] El proyecto de suicida, proclama entre sus pretensiones tener una novia y un empleo digno durante esas tres últimas jornadas de existencia; y para ello chantajea al arquitecto Argüelles para que le ceda la mano de su hija y le contrate en su constructora. Estos logros, junto con algún que otro capital conseguido para subsistir, hacen que decida no matarse y empezar una nueva vida con trabajo y esposa. Al final de la cinta, un accidente de coche no pondrá fin a su vida, pero sí a esta notable comedia de posguerra.

El éxito de la película se atribuye a su narración en forma de fábula con una *voice over* ajena que tan bien conectará con el público español, como demuestra *Bienvenido Mr. Marshall* una década después.[1133] Asimismo, el buen hacer de Antonio Casal encarnando al galán taciturno de clase

[1131] CASTRO DE PAZ, José Luis: *Op. cit*, 2007, p. 16

[1132] BENET, Vicente J.: *Op. Cit.*, 2012, p. 191

[1133] El relato cuenta con una voz *over* que permite rebajar un tratamiento "si no banal, sí desprovisto del grave dramatismo que cabría suponerle y que incorpora, a su vez, una cierta crítica, entre amarga y amable, […] La voz narradora es, entonces, ese elemento que conduce una realidad gris y mediocre, la de la posguerra, hacia los terrenos de la fábula, hacia un cierto grado de irrealidad, de intemporalidad, que amortiguará lo que, finalmente, no puede dejar de ser visible: las vidas precarias, la lucha por el sustento diario en un ambiente duro y hostil y, también, la posible realización de fantasías salvadoras como el ascenso social por medio del matrimonio." En REDONDO NEIRA, Fernando:

media, conectaba con el gran público a la manera que lo conseguirán en décadas posteriores José Luis López Vázquez o Fernando Fernán-Gómez en sus comedias relacionadas con el problema de la vivienda; eso sí, con un mayor grado de picaresca y esperpento.

> Con sorprendente capacidad discursiva pese a tratarse de su primer filme, valiéndose de los materiales profundamente corrosivos de la historia original, la amargura y la crítica se colaban sin reparo por entre los mimbres de la comedia, estableciendo una primera y jugosa prueba de esa particular simbiosis de *realismo, costumbrismo* y *fantasía* que habría de caracterizar buena parte de los textos fílmicos basados en la obra de Fernández Flórez.[1134]

El propio Gil reflexionaba en *Primer Plano* en 1944 sobre sus tendencias y catalogaba tanto a *El hombre que se quiso matar* como a *Huella de luz* como películas de "ternura suavemente satírica".[1135] Pero ambas, a pesar de gestarse con textos puramente españoles, pasan por el "tamiz de la comedia americana" y eso le permitía a Gil entroncar levemente con el "*verismo* crítico" en "la estela del cine social de su muy admirado King Vidor".[1136]

Esa clara conexión con la comedia americana fusionada con el sustrato popular hispano y la inclusión de finales felices será la fórmula aplicada en la siguiente película del dúo Casal–Gil: *Huella de luz*.[1137] En este caso será el espíritu de Frank Capra, con ecos de las comedias de *teléfonos blancos*,[1138] quien se apodere del argumento y los diálogos del propio Fernández Flórez[1139] y la dirección de Gil, para transformar la dureza del relato original –una enfermedad incurable–, por unos problemas físicos pasajeros del apesadumbrado mecanógrafo de la compañía del señor Sánchez Bey (Juan Espantaleón), Octavio Saldaña.

"La ruta de las voces invisibles. Voz narradora en el cine de ficción español del primer franquismo", *L'Atalante*, núm. 20, julio-diciembre 2015, pp. 40-41

[1134] CASTRO DE PAZ, José Luis: *Op. cit*, 2012, p. 104

[1135] RAFAEL, GIL: "Después de cinco películas", *Primer Plano,* 1944 citado en CASTRO DE PAZ, José Luis: *Op. cit*, 2012, p. 109

[1136] CASTRO DE PAZ, José Luis: *Op. cit*, 2012, p. 110; el propio Rafael Gil contaba lo siguiente: "La primera vez que me di cuenta de que el cine valía la pena, fue precisamente cuando ví *El mundo marcha* de King Vidor. […] Era un director sincero, como todos los americanos de su generación, y el primero que confirió un sentido social al cine. Trataba los problemas de la gente de la calle, de la gente del campo…" en CASTRO, Antonio: *Op. Cit.*, 1974, pp. 191-192

[1137] La película tuvo una gran acogida entre el gremio, recibiendo el máximo galardón del Sindicato Nacional del Espectáculo *ex aequo* con *La aldea maldita* (Florián Rey, 1942). En GARCÍA LÓPEZ, Sonia: "La figura del autor literario en los discursos sobre el cine nacional del primer franquismo: Wenceslao Fernández Flórez" en AROCENA, Carmen; CASTRO DE PAZ, José Luis; GÓMEZ BECEIRO, Fernando (coord.): *Op. Cit.*, 2015, p. 202

[1138] CASTRO DE PAZ, José Luis: *Op. Cit.*, 2002, p. 101

[1139] Otra comedia fantástica adaptada en la época del escritor gallego fue *El destino se disculpa* (J.L. Sáenz de Heredia, 1945). Ejemplo de la mixtura del modelo narrativo-clásico con la raigambre costumbrista patria que, en su argumento también filtra cuestiones de actualidad de posguerra como el hambre, la especulación, el fraude o la escasez de combustible. Para más estudios sobre la película véase: CASTRO DE PAZ, José Luis: "Un título seminal: *El destino se disculpa* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945)" *Op. Cit.*, 2012, pp. 121-126; ZUNZUNEGUI, Santos: "El destino se disculpa" en PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Op. Cit.*, 1997, pp. 184-186; CASTRO DE PAZ, José Luis; NIETO FERRANDO, Jorge (coords.): *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia*, Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2011

El protagonista interpretado por Antonio Casal, si bien no amenaza con matarse, tampoco atraviesa un buen momento y por eso es recompensado con unas vacaciones pagadas en un balneario.[1140] El regalo nace de la generosidad de su jefe al verle famélico, cansado y con el detalle de que su madre vaya a visitarle con unos bocadillos de chorizo ya que los gatos se han comido su comida en casa. El propio Gil se mostraba contento con los cambios sobre el relato en declaraciones a *Primer Plano*:

> En los días que planeaba su realización tenía el pequeño remordimiento de haber tergiversado el final de la novela. [...] Sin embargo, ahora, cuando la película se ha puesto ya en contacto con el público y hemos podido contrastar las reacciones que en él produce, creo sinceramente que el final feliz es una de sus virtudes. Si la película tiene por propósito exaltar a los humildes, creo que el mejor modo de hacerlo es llevándoles este mensaje de esperanza y optimismo que es hoy el final de *Huella de luz*.[1141]

La cinta nos muestra cómo se cumplen los sueños de Saldaña, merced a su bondad y honradez: el ascenso laboral deseado y el amor de la bella y rica protagonista Lelly Medina (Isabel de Pomés). La comedia ofrece los rasgos temáticos propios de la comedia del primer franquismo: "ascenso social y amor interclasista",[1142] que consigue batir la diferencia de clases entre los jóvenes enamorados.

El afán por conquistar un público devastado por la posguerra, hizo del "escapismo" el sello principal de películas como *Huella de luz*. Y entre sus aciertos estaba hacerlo con individuos reconocibles para el patio de butacas: "no es un personaje de ficción: es un ser de carne y hueso extraído de la vida misma. Es un personaje perfectamente delimitado, cuyos rasgos de humor sano acaparan toda nuestra atención".[1143] Abandonar la miseria, aquella que interpelaba a tantos espectadores del momento, y hacerlo de una manera amable sin cargar de pesadumbre a una sociedad harto maltratada allá por 1943, será el objetivo de esos finales felices aplicados en numerosas cintas del periodo.[1144]

[1140] Este reconocimiento atiende a la aquiescencia de la bonhomía de los poderosos empresarios: "Así, Sánchez-Bey, el patrón benefactor, vigilante de la rectitud moral frente a las corrupciones democráticas – ridiculizadas en los representantes de la República de Turolandia – cuida y premia a su subordinado, desempeñando con paternal y autoritario esmero una labor que nadie hizo por él en el pasado" en CASTRO DE PAZ, José Luis: "Huella de luz" en PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Op. Cit.*, 1997, p. 152

[1141] "La historia y las historietas de una película española. Lo que cuentan los creadores de *Huella de luz*", *Primer plano*, núm. 143, 11 de julio de 1943, p. 12

[1142] CASTRO DE PAZ, José Luis: *Op. cit*, 2007, p. 25

[1143] PAZOS, Ubaldo. "Crítica *Huella de Luz*", *Primer plano*, año IV, núm. 128, 28 marzo 1943, p. 18

[1144] "[...] con el fin de seducir a un público de clase media o de aspiraciones pequeño-burguesas [...] tanto Wenceslao Fernández Flórez como Rafael Gil, Antonio Román o José Luis Sáenz de Heredia eran conscientes de ello lo revelan la mayor parte de los argumentos escritos por el autor gallego o adaptados por los directores en esos años, en los que el personaje principal sueña con conquistar un cierto estatus que le permita abandonar la miseria: es el caso de Octavio

Y para construir el relato miserabilista de tales obras, la construcción de los espacios de vivienda se torna crucial. En el caso de *Huella de luz* vuelve a ser una buhardilla –como la de *Don Floripondio* (1939)– quien define la quintaesencia del hogar humilde que el protagonista comparte con su madre (Camino Garrigó, quien ya había interpretado a la casera de *El hombre que se quiso matar*). Los decorados, obra de Enrique Alarcón (1917-1995), en su primer trabajo junto a Gil,[1145] captan las estrecheces del sotabanco habitado por Saldaña y contrastan con la mansión del jefe y el balneario de alto standing.

El retrato de penuria que la película dibuja también lo hallamos en pequeños detalles. Así, Octavio se aprieta un agujero más del cinturón al constatar que no podrá comer antes de ir al trabajo por haber roto la olla en su persecución de unos gatos famélicos que se habían colado por los tejados. Esas pequeñas rendijas por las que se cuela la penuria que los españoles sufrían en plena posguerra, debe ser visto como algo meritorio que hasta la década siguiente no copará muchos más minutos del metraje.

> Así, su «sencilla [y sincera] ternura» no oculta la presencia de la miseria cotidiana (el modestísimo piso de Saldaña y su madre); una paupérrima alimentación por la que se ven obligados a competir incluso con los gatos y de la que no se ocultan sus devastadoras huellas en la salud; los improvisados y muy visibles remiendos de ropa y calzado).[1146]



Octavio Saldaña persigue gatos por los tejados de su buhardilla (*Huella de luz*)

Igual que ocurría en *La chica del gato*, la promesa de un futuro mejor se asocia a mejores condiciones de vivienda lejos del domicilio originario del protagonista. En el caso de *Huella de Luz*, su ascendencia modesta es algo que Octavio trata de ocultar fingiendo ser de familia rica y, cuando

---

Saldaña en *Huella de luz*. […] el final feliz se nos antoja muy revelador de la imposibilidad de los personajes de lograr ese ascenso social en un planteamiento de corte realista" en GARCÍA LÓPEZ, Sonia: "La figura del autor literario en los discursos sobre el cine nacional del primer franquismo: Wenceslao Fernández Flórez" en AROCENA, Carmen; CASTRO DE PAZ, José Luis; GÓMEZ BECEIRO, Fernando (coord.): *Op. Cit.*, 2015, p. 212

[1145] CASTRO DE PAZ, José Luis: *Op. cit*, 2007, p. 32

[1146] CASTRO DE PAZ, José Luis: *Op. cit*, 2012, p. 112

unos niños ricos revoltosos descubren su extracción social ante una visita de su madre –"y, con ella, toda su miseria"–,[1147] avergonzado y viéndose incapaz ya de seducir a la acaudalada Lelly, toma el camino de vuelta a su humilde buhardilla.

Gil dispone con fértiles contrastes de "Lujo y miseria, realismo y fantasía, pasado y presente, fascinación y reflexión",[1148] uno de los textos fílmicos más notables del periodo y arroja una mirada sobre los hogares humildes de las clases populares. El espectador medio podía encontrar resonancias de su vida en las condiciones del protagonista de *Huella de luz*, más aún si tenemos en cuenta que en las ciudades españoles de la posguerra no eran los lujos el pan nuestro de cada día, sino viviendas humildes y populares, incluso para los actores:

> Y la verdad que los artistas cinematográficos, que en la visión ilusoria de la pantalla aparecen en esos deliciosos escenarios de jardines y de surtidores, no habitan casi nunca unos hoteles como esos. Madrid posee aún muy pocas viviendas de ese estilo. Y las que tienen están distantes y dispersas y poco cómodas de comunicaciones. No se ha hecho aquí la ciudad cinematográfica que congregue y recoja con atavío señoril a los artistas de la pantalla; […] Y por eso, las figuras cinematográficas que están en lo mejor de su nombradía no residen, con muy limitadas excepciones, en unos hoteles así, sino que viven en casas de vecindad, casi siempre en casas de vecindad que abren sus balcones al Madrid caracterizado y superviviente de otro tiempo, calles y plazas con tradición y con anécdota de días que se han quedado muy atrás. […] Lo corriente –insisto– es que los artistas de la pantalla residan en unas casas iguales a las que habitan los médicos, los abogados y los comerciantes. Un terrible desengaño para usted, señorita, esta vulgar revelación. ¿Verdad que sí? Cuando se la cuente a sus amigas no van a querer creerla. Y usted acaso no me perdone jamás la indiscreción.[1149]

9.3. La herida interna: el hogar como prisión (1947-1950)

Uno de los lemas que promovió el gobierno surgido tras la victoria del 1 de abril de 1939 fue aquél de "una, grande y libre". La Patria, guiada por la figura paternalista de Franco, encarnaba ahora el rol de la gran casa común de los españoles. Sin embargo, esta entelequia de la casa común que pregonaba la dictadura era en realidad excluyente y asfixiante para muchos de sus moradores. Desde el arte fílmico español, una serie de películas vehicularán el desasosiego de la ominosa pos-

[1147] REQUENA, Jesús G.: "Rafael Gil: cinco films" en *Op. Cit.*, diciembre/febrero 1990, p. 74
[1148] Ibíd., p. 118
[1149] CASTÁN PALOMAR, Fernando. "Los artistas de cine viven en unas casas iguales a las de los médicos, y los abogados, y los comerciantes", *Primer plano*, año IV, núm. 116, 3 enero de 1943, pp. 14-15

guerra y más tarde de la propia dictadura usando hogares o escaleras de vecinos como metáforas de España. El no comulgar con la casa/patria y su traslación cinematográfica tendrá en *Viridiana* (L. Buñuel, 1961) su epítome; aun así, en la segunda mitad de los años cuarenta surgen propuestas disruptivas en su encaramiento hacia las escaleras de vecinos y la naturaleza de los hogares como lugares de tormento.

El que fuera diplomático, novelista, dramaturgo, poeta, pintor, humorista y cineasta, Edgar Neville (1899-1967),[1150] filmó uno de estos ejemplos. Esta figura ecléctica del cine español desde la República cultivó como pocos el género casticista de raigambre madrileña, pero en 1947 sorprendía con la adaptación de la novela *Nada*. El guión, escrito al alimón con Conchita Montes, quien también encarnaría a la protagonista de esta película "dura y pesimista" que "se aleja de las constantes más características del realizador y produce desconcierto", en palabras de Ríos Carratalá.[1151]

La novela de la joven Carmen Laforet (1921-2004) ganó la primera edición del Premio Nadal en 1944, convirtiendo a su autora en una figura emergente de la novela española de posguerra con tan sólo veintitrés años. *Nada*, aunque su autora fuera reticente a hablar de ella como autobiográfica, narra la historia de Andrea, una joven huérfana de padres, que decide trasladarse a Barcelona en busca de una nueva vida. Al llegar ahí en plena posguerra, se instala en la casa de su abuela en la calle Aribau. El piso, a pesar de encontrarse en una zona burguesa como el Eixample (ensanche), se nos muestra destartalado así como a la familia que lo ocupa; espejo de la penuria de la posguerra que asoló a distintos estratos de la sociedad.

> Lo que estaba delante de mí era un recibidor alumbrado por la única y débil bombilla que quedaba sujeta a uno de los brazos de la lámpara, magnífica y sucia de telarañas, que colgaba del techo. Un fondo oscuro de muebles colocados unos sobre otros como en las mudanzas. […] Quise pensar que me había equivocado de piso […][1152]

Allí compartirá techo cercada por su autoritaria tía (Angustias), sus dos tíos (Juan y Román) –quienes no se soportan– y Gloria, la mujer de Juan, además de la criada y la citada abuela.[1153] El escenario doméstico destaca por la opresión y hostilidad entre los miembros del relato

---

[1150] En torno a la figura del cineasta madrileño véase la siguiente bibliografía destacada: PÉREZ PERUCHA, Julio: *El cinema de Edgar* Neville, Valladolid: 27 Semana de Internacional de Cine de Valladolid, 1982; BURGUERA, Mª Luisa: *Edgar Neville. Entre el humor y la nostalgia*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1999; AGUILAR, Santiago: *Edgar Neville: tres sainetes* criminales, Madrid: Filmoteca Española, 2002; FRANCO TORRE, Christian: *Edgar Neville. Duende y misterio de un cineasta español*, Santander: Shangrila, 2015

[1151] RÍOS CARRATALÁ, Juan A.: *Dramaturgos en el cine español*, Alicante: Universidad de Alicante, 2003, p. 64

[1152] LAFORET, Carmen: *Nada*, Barcelona: Destino, 1994, pp. 9-10

[1153] En la película de Neville el reparto será el siguiente: Andrea (Conchita Montes), Ena (María Denis), Román (Fosco Giachetti), Juan (Tomás Blanco), Gloria (Mary Delgado), Angustias (María Cañete) y la criada Antonia (Julia Caba Alba).

que la protagonista describe así: "En toda aquella escena había algo angustioso, y en el piso un calor sofocante como si el aire estuviera estancado y podrido".[1154] *Nada* es el reflejo de cómo vivían muchas familias burguesas afectadas por la posguerra; siendo siete en casa, se trata de un entorno familiar venido a menos económicamente, a pesar de todavía contar con una criada.

> La casa se fue envejeciendo, se le hicieron reformas, cambió de dueños y de porteros varias veces, y ellos siguieron como una institución inmutable en aquel primer piso [...] Tres años hacía que, al morir el abuelo, la familia había decidido quedarse sólo con la mitad del piso.[1155]

Hambruna, suciedad y violencia, junto con la opresión que vive Andrea por parte de su tía Angustias, este es el cuadro que se encuentra la joven a su llegada a Barcelona.[1156] Solo la universidad y su amistad con Ena Berenguer serán un soplo de aire fresco. Finalmente, la extraña relación entre Ena y su tío músico Román termina con el suicidio del segundo y la definitiva partida de Andrea de Barcelona.

Como en la novela, la fiel adaptación cinematográfica transfiere ese aire estancado e irrespirable a través del juego de luces y sombras que Manuel Berenguer dispone en la escalera del edificio. Los planos reflejan la jaula en la que vive la protagonista transformando pasamanos y barandas en barrotes. Esto, se hermana con la tradición lumínica que caracterizará el cine español de tendencia disidente en las contemporáneas *Ha entrado un ladón* (1949) y *Surcos* (1951), pero en realidad tiene su germen natural en los trabajos de Gregg Toland y, sobre todo, Stanley Cortez junto a Orson Welles en *El cuarto mandamiento* (estrenada en España en 1945).[1157]

La pregnancia del dispositivo alcanzará su punto álgido al término de la película. Ena, que ha seducido al misterioso tío de Andrea, Román, decide cortar la relación. Él, despechado cuando ella sale de casa, le grita para que se quede; la sonora risa que obtiene por respuesta acompañada de una panorámica de ascenso de Neville que sube mientras retumba la carcajada en el hueco de la escalera desencadena el hado. Tras gritar *"¡Calla!",* Román se precipita por el hueco de la escalera. Neville alarga angustiosamente la bajada con un montaje picado sobre los rostros de los familiares y la criada entre sollozos. En ese momento el denso trabajo fotográfico se cierne sobre los rostros de los habitantes de la escalera de la calle Aribau como si fuera una cárcel.

[1154] LAFORET, Carmen: *Op. Cit.*, pp. 10-11

[1155] Ibíd., pp. 18-19

[1156] "La ciudad, hija mía, es un infierno. Y en toda España no hay ciudad que se parezca más al infierno que Barcelona... [...] Aquí vive la gente aglomerada, en acecho unos contra otros." en Ibíd., p. 21

[1157] Véase el epígrafe "*Nada*, la profundidad del campo y la versatilidad de Berenguer" en SÁNCHEZ-BIOSCA, "Fotografía y puesta en escena en el film español de los años 1940-50", LLINÁS, Francisco (cood.): *Directores de fotografía del cine* español, Madrid: Filmoteca Española, 1989, pp. 81-85

La casa, sumida en la degradación física, pesadilla para su protagonista, metaforiza la locura que ha dominado a sus moradores y se posiciona como trasunto del país. Así, su amiga Ena le recuerda a Andrea: *"Ahora lo has dicho, no te puedes marchar de esta casa. Ten cuidado, tú también estás dominada por ella".* Al final de la cinta, y, tras abandonarla, Neville cierra la película dando todo el protagonismo al bloque de viviendas donde las pobres almas de la familia Brunet quedarán encerradas, con un travelling de entrada al bloque y una panorámica desde el lugar donde cayó Román.

La naturaleza de la casa como prisión es captada con maestría por este atípico Neville, quien contó con el trabajo del escenógrafo Sigfrido Burmann (1890-1980), artífice de la vivienda. Burmann diseñó el edificio donde transcurre la película desde la escalera, hasta la casa y la inquietante buhardilla del tío Román.

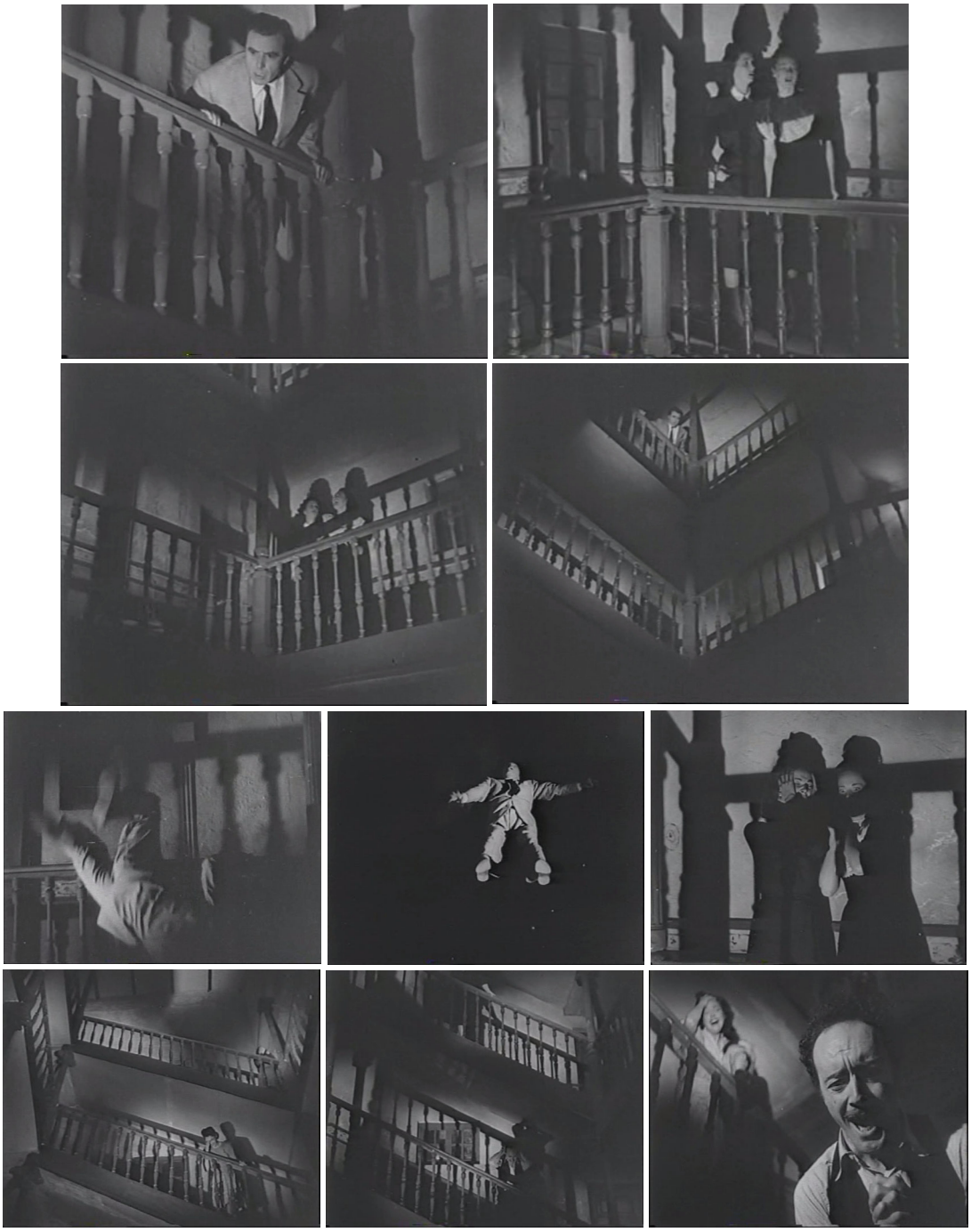
> El protagonismo de la casa se consiguió gracias a la sensación de opresión que da un exceso de muebles y objetos, entre los que incluso es difícil circular, llenando habitaciones pequeñas en las que casi continuamente se están viendo sus techos, situados [...] a una altura de dos metros veinte, de forma que los actores casi los tocaban con la mano.[1158]

Los techos, hasta ahora anecdóticos en el cine español que se rodó en plató, tienen en *Nada* una de las primeras cintas que lo utilizan como "elemento dramático".[1159] A este respecto, en un caso análogo en el tiempo como *Angustia* (1947), los protagonistas viven en una casa de huéspedes que el arquitecto Antonio Labrada construyó "como si fuera una casa de verdad, con habitaciones cerradas y moviéndonos dentro de ella como en un decorado natural", dirá el propio director.[1160] Poco a poco, esta supuesta concesión al naturalismo marca la tendencia "neorrealista" que se iría imponiendo en el cine español.

La herida interna dejada por la guerra retumba entre esos muros y escaleras y, merced también a la novela de Laforet, impele a sus inquilinos a la muerte. De hecho, la escalera y el patio de vecinos son un lugar de amenaza como ocurría en el texto de la coetánea obra teatral *Historia de una escalera* (Antonio Buero Vallejo, 1948); en ella transitan las recurrentes intimidaciones de lanzar al vacío del personaje de Paca: "*Esto se arreglaría como dice mi hijo Urbano: tirando a más de cuatro por el hueco de la escalera.*"[1161] Del mismo modo que en otra cinta de Neville, *Domingo de Car-*

[1158] GOROSTIZA, Jorge: *Directores artísticos del cine español*, Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1997, p. 60
[1159] Ibíd., p. 61
[1160] LLINÁS, Francisco: *José Antonio Nieves Conde, el oficio del cineasta*, Valladolid: 40 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1995, p. 66
[1161] BUERO VALLEJO, Antonio: *Historia de una escalera - Las meninas*, Colección Austral, Madrid: Espasa-Calpe, 1989, p. 38

naval (1945),[1162] un personaje acusado de asesinato niega el hecho a pesar de reconocer que en más de una ocasión pensó en lanzar a la víctima al patio.



Fotogramas de la secuencia de la caída de Román en *Nada* (E. Neville, 1947)

[1162] Excelente película coral que transcurre en el barojiano Madrid de 1918 y se inscribe en la tradición del sainete. Para estudios sobre la cinta consultar: CASTRO DE PAZ, José Luis: *Op. cit*, 2002, pp. 151-163; CASTRO DE PAZ, José Luis: *Op. Cit.*, 2012, pp. 270-280



Fragmentos de la secuencia onírica de *La familia Vila* (Ignacio F. Iquino, 1949)

La caída física dentro del hogar menudea hasta en inocuos relatos, como vemos en la costumbrista *La familia Vila* (Ignacio F. Iquino, 1949).[1163] Este retrato de una familia pequeñoburguesa catalana residente en la calle Petritxol –en el barrio gótico barcelonés y no en el siempre sospechoso "chino"–, donde el padre de familia (José Isbert), ejemplo de rectitud y honradez, sufre por los comportamientos de su díscola hija Elvira (Juana Soler). Elvira pretende huir con su novio, pero la repentina muerte de este hace que cambie de planes y se vaya a Madrid. Sin embargo, la añoranza la hará volver y, una vez en el tren, le sobreviene una pesadilla.

En ella, llega a Barcelona a casa de su padre y sube entre esos barrotes emparentados con *Nada*. La hija pródiga, a la manera de la Gema Cuervo de *El mundo sigue*, entra en casa, pero ahora nadie la reconoce. La fotografía de Pablo Ripoll[1164] ensombrece las siluetas del padre, la madre y la hermana reduciéndolos a una mancha negra. Elvira, acorralada, termina precipitándose por el balcón. En manos de Iquino, el castigo dramático en forma de caída de *Nada*, se manifiesta como un pesar onírico de la hija, conocedora de haber defraudado a la familia.

[1163] Véase el análisis de la cinta en TORREIRO, Casimiro: "La familia Vila", PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Op. Cit.*, 1997, pp. 255-257

[1164] Acerca del director de fotografía gerundense véase la voz dentro de LLINÁS, Francisco (cood.): *Op. Cit.*, 1989, pp. 501-502

Si a eso le añadimos las tentativas de suicidio de *El hombre que se quiso matar*, encontramos en *Nada* una materialización fílmica en cuanto a la muerte en los años cuarenta que encontrarán su continuación más de una década después en la criada de *Mi calle* (1960) o el desgarrador suicidio de *El mundo sigue* (1963).

Y de lo alto de un piso desde donde se precipita el personaje de *Nada,* tres años más tarde descendemos a *El sótano* (Jaime de Mayora, 1950), otra obra de paradigmático ambiente opresivo en torno al espacio vecinal. La inusual película ya advierte que sus personajes son "totalmente imaginarios" y cuentan con la sorprendente colaboración técnica, literaria y artística de Camilo José Cela en el papel del Físico Loves. El escritor intervino en los diálogos de la película junto a su amigo, el donostiarra Jaime de Mayora. Cineasta de efímera producción, comprendida entre esta película y *Noche de tormenta* (1955), un relato de demonización del entorno urbano parecido al *Surcos* de otro falangista como Nieves Conde.

La acción se enmarca en una ciudad centroeuropea sin especificar; la voz en *off*, acompañada de la mirada a una calle solitaria en cámara subjetiva, nos habla de un conflicto bélico hasta que personas con linternas cruzan el encuadre dirigiéndose hacia un sótano para refugiarse de las bombas. Un vaivén errático de una cámara que observa rincones oscuros de una calle y un portal es la metáfora más poderosa de la España lúgubre de la posguerra; en una película diez años posterior al fin de la guerra parece enunciar que el país sigue a tientas. Así describe la voz el sótano dónde transcurre la trama:

> *Los sótanos quedan como islas perdidas sin contacto con nadie en cuanto el bombardeo comienza. En los grandes refugios, la gente no habla, no se mueve, nadie conoce el pasado ni el presente de los demás. Pero en los pequeños sótanos como este, en los sótanos casi familiares, la excitación de la alarma y la obligada convivencia permiten que los afectos y los defectos encubiertos por la etiqueta social salgan por momentos en toda su crudeza. Cada cual, suele tener su rincón favorito.*

La voz que escuchamos es la de Juan Bel (Eduardo Fajardo), corresponsal de guerra que describe el lugar que ocupan cada uno de los personajes mientras la cámara recorre el sótano. La lista de variados personaje engloba a la Señora Funes (María Cuevas), dueña de la pensión del 2º; el Padre Ramón (Jesús Tordesillas); el citado físico Loves (Camilo José Cela); el matrimonio Bennet, formado por Elena (Paola Barbara) y Enrique (Roberto Font), Eva (María Asquerino), bailarina de la ópera, y el pianista concertista Kozalskine quien nunca bajará al sótano; la señora Grant (María Bru), el borracho interpretado por José Jaspe, la familia Smith y Jorge Rode (Alfonso Horna), propietario del inmueble, quien colocó la radio para seguir los bombardeos; el único detalle en 20 años según se nos cuenta.

La cinta se estrenó el 12 de enero de 1950 –no sin antes sufrir los vaivenes de la censura– siendo recibida de forma pésima por la crítica y un público que profirió "pitidos, pateos y carcajadas" demostrando su total incomprensión.[1165] A pesar de su fracaso comercial, ha sido la mirada de la historiografía de las últimas décadas la que ha puesto la película de Mayora como un notable trabajo de revisión del conflicto bélico: "*El Sótano* remite a acontecimientos que todavía estaban muy frescos en la memoria de muchos españoles."[1166]

Para este estudio, destaca la presencia de los propietarios dentro del sótano quienes establecen una tensión que va a surcar la cinta en distintas secuencias. Por ejemplo, tras su entrada en el sótano, el personaje de Cela advierte: *"En fin, ahí tenemos a nuestros propietarios"*. En tiempos como la España de la posguerra, cuando el concepto de propiedad era algo alejado de la mayoría de la población, hasta finales de los cincuenta con las políticas de Arrese,[1167] esta condición se circunscribía a las rentas más pudientes, gracias a las medidas gubernamentales tomadas en aquel periodo:

> La congelación general de alquileres de la Ley de Arrendamientos Urbanos, así como el establecimiento de rentas máximas para las viviendas bonificables que se arrendasen, frente a la libertad de precio en caso de venta, hizo que, en buena parte, las casas construidas, gracias a tan ventajosas facilidades, lo fueran para enajenarlas por pisos, siendo adquiridas, por lo tanto, por familias de situación económica relativamente desahogada.[1168]

Asimismo, el escalafón social superior que otorgaba la propiedad es algo que levanta ampollas en otros personajes de *El sótano* como la bailarina Eva. Ella interpela al propietario con esta pregunta: *"¿Verdad que esta casa la compró muy barata señor Rode? Pues ahora con esto de la guerra no le darían ni la mitad de lo que le costó"*. Lejos de quedarse ahí, minutos más tarde vuelve a la carga y se produce ese diálogo:

- Eva: *Debe ser agradable sentirse propietario.*
- Propietario: *A todo el mundo le gusta tener una casa. A usted misma Sra. Funes ¿verdad que le gustaría tenerla también? ¿No ha sentido nunca la sensación de convertir su pensión en un gran hotel? Con casa propia.*
- Sra. Funes: *Sí, pero resulta tan caro.*

[1165] ARANZUBIA, Asier: "El cine de Jaime de Mayora", *Ikusgaiak*, núm. 5, 2001, p. 12
[1166] PENA, Jaime J.: "El sótano", PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Op. Cit.*, 1997, p. 250
[1167] En los años de la posguerra muchas "ciudades españolas se vieron aquejadas por una grave insuficiencia de viviendas, por lo que el Estado se vio en la necesidad de dictar normas coactivas que atajaran el problema, a partir de dos principios fundamentales: la instauración del sistema de prórroga forzosa para todos los contratos de arrendamientos urbanos y la congelación de las rentas" en BETRÁN ABADÍA, Ramón. *Op. Cit.*, p. 30
[1168] COTORRUELO, Agustín. *La política económica de la vivienda en España*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Instituto Sancho de Moncada, 1960, p. 59

- Propietario: *Depende… depende… aquí precisamente tengo los títulos de propiedad de esta casa.*

Otro de los objetivos prioritarios, objeto de las miradas de la vecindad y guardado con recelo por el propietario, es su maletín. Durante la cinta, su obsesión es venderle toda la finca a la señora Funes de la pensión, e incluso contempla cambiarla con la casa de campo que ella tiene. Al final del bombardeo, la Sra. Funes pregunta por *"aquello de la casa"*, a lo que él responde *"otro día hablaremos"*. Fue el miedo al derribo de la finca por las bombas la que le movió a ofrecer la finca, pero una vez pasado el peligro se echa para atrás. El personaje de Cela le advertirá sobre su maletita con los papeles de la propiedad: *"No la pierda, todavía representa algo"*.

Como vimos en capítulos anteriores, la propiedad y la voluntad de poseer un hogar o un inmueble corresponden a un prurito social que no llegará a España hasta finales de la década de los cincuenta. De hecho, en la revista de humor *La Codorniz* desaconsejaban la compra de pisos allá por 1947 con su peculiar ironía debido a los quebraderos de cabeza que conllevaba.

> ¡No aconsejamos a nuestros lectores que inviertan sus ahorros en la compra de un piso, inversión que la crisis de la vivienda ha puesto de moda! Usted paga medio milloncejo por su pisito, se instala en él, y todos los meses deberá pagar gastos de la casa por una cantidad equivalente a la cuantía de un alquiler normal: que si contribuciones, que si portero, que si luz, que si agua, que si pintar un trozo de escalera que un nene gracioso manchó con un lápiz, que si etcétera. La venta de pisos proporciona al constructor de la casa un crecido beneficio, y echa sobre los hombros del comprador de cada fracción la misma responsabilidad que si hubiese adquirido la casa entera.[1169]

La compra se tornará en la forma de tenencia de hogares preferible por la sociedad española a partir de las décadas venideras. Gracias al impulso que de ella hará el gobierno y su ministerio de la Vivienda con Arrese a la cabeza, esta temática será mucho más recurrente en las películas de finales de los cincuenta, y, sobre todo, en los decenios de los sesenta y setenta.

9.3.1. Vivienda en sombras: los hogares humildes al término de la década

Años antes de *Nada*, Neville había mostrado su versatilidad dirigiendo una sorprendente fábula fantástica a medio camino entre el sainete matritense y el expresionismo alemán como *La torre de los siete jorobados* (1944), la citada *Domingo de Carnaval* y una exquisita comedia con "toque Lubitsch", *La vida en un hilo* (1945). Pero antes detengámonos en *El crimen de la calle bordadores*

[1169] La codorniz, 18 de mayo de 1947, núm. 288, p. 3

(1946). Otro ejemplo del éxito que supuso en la década de los cuarenta el uso de la tradición costumbrista en adaptaciones cinematográficas y que el propio Neville reivindicaba:

> […] lo que tiene una fuerza extraordinaria en nuestro país es el costumbrismo, son los argumentos que *saben* a español, no sólo, naturalmente, los que pudiéramos llamar folklóricos, con sus danzas, sus cantes, sus trajes y sus toros, sino los que presentan unos personajes cuya reacción no puede ocurrir más que en nuestro país, o, por lo menos, ser aquí donde se dan con más facilidad. Por eso los directores españoles hemos hecho películas de tipo costumbrista sin buscar tanto lo típico como lo psicológico. Todos nuestros directores, sobre todo los que se han ocupado de hacer buen cine, tienen muchas películas en su acervo de este tipo, y yo también las he hecho […][1170]

Esta inconfesa trilogía de "talante liberal", como la cataloga Castro de Paz,[1171] empezó con *Verbena* (1941),[1172] seguida de *Domingo de Carnaval* y *El crimen de la calle Bordadores*, donde Neville se vale de un famoso asesinato acontecido en 1888 en la calle Fuencarral,[1173] para urdir una castiza reconstrucción policíaca. Sainete y costumbrismo al encuentro del "plebeyismo" del que hablaba Ortega y Gasset en esa búsqueda de "lo español" que el sainete daba como ningún otro género. De nuevo Neville:

> El sainete español es con mucho lo mejor que se ha hecho en el mundo en su género. […] En España, el problema es inverso; aquí no hay apenas clase media. En España no hay más que aristocracia y proletariado, y éste está en todas partes. La clase popular es la que está en mitad de la calle: campesina o urbana, siempre es la misma, y sus problemas, muy parecidos, y de ahí el sainete y por eso la razón de que nos guste tanto el sainete, de que nos sepa tanto a verdad, a vida real.[1174]

Juan Antonio Ríos Carratalá ha estudiado bien la fértil mixtura del sainete y el cinematógrafo español en su publicación *Lo sainetesco en el cine español* (1997). Trabajo sobre el que volveremos recurrentemente y que en su exordio afirma:

> El encuentro con lo sainetesco se da siempre en un contexto donde confluyen diversas circunstancias. El interés por los ambientes populares y costumbristas, los personajes anónimos que se convierten en tipos para protagonizar sencillas historias cotidianas, el

[1170] NEVILLE, Edgar: "Defensa de mi cine", *Primer plano*, año VII, núm. 315, 27 octubre 1946, p. 45
[1171] CASTRO DE PAZ, José Luis: *Op. cit*, 2002, p. 151
[1172] En torno a la película de Neville véase el artículo: FERRANDO, Pablo: "Espejo solidario de la clase popular", *La madriguera*, núm. 42, 2001, pp. 58-60
[1173] Sobre la adaptación fílmica de la noticia véase GÓMEZ, Concha; SÁNCHEZ-MESA, Domingo: "La crónica de sucesos criminales en el relato periodístico y el cinematográfico: el viaje de Edgar Neville entre las calles Fuencarral y Bordadores", *Revista Signa*, núm. 20, 2011, pp. 277-304
[1174] NEVILLE, Edgar. "Defensa del sainete", *Primer plano*, año V, núm. 216, 3 diciembre 1944, p. 13

> humor –a menudo combinado con el melodrama y la ternura– como eficaz forma de acercamiento a una realidad no siempre agradable y por definición vulgar… pero, sobre todo, el interés por aproximarse con actitud moderadamente crítica y sin afán trascendente a una realidad concreta, inmediata y sencilla, mediante una fórmula que permite una fácil comunicación con el espectador medio. Cuando se dan estas circunstancias […] lo sainetesco no es imprescindible, pero suele ocupar un lugar más o menos preponderante.[1175]

Con el castizo Madrid del XIX como telón de fondo, la distancia en el tiempo permite a la película ridiculizar con su particular aire socarrón a estamentos de poder como la policía, el comisario/juez,[1176] o la prensa que convierten el asesinato en un folletín que tiene al país parado, pendiente de la resolución. Años más tarde, esta respuesta de Conchita Montes a Diego Galán en los setenta niega la voluntad de perspectiva social o política en el cine de Neville:

> No había preocupación social ni política en el cine de entonces. Lo que hacía Edgar Neville era salirse del cine de *gualtrapas*, del cine histórico convencional que proliferaba en la época y hacer cosas distintas; sátiras de la sociedad […] Pero películas "con mensaje" como se dice ahora no podía hacerlas de ninguna de las maneras, aunque él se permitía criticar a ciertos estamentos sociales…[1177]

Otro de los ejes de la esencia popular lo encontramos en las relaciones vecinales que se establecen tras el asesinato y que están llenas de esa "chispa literaria" según el crítico Gómez Tello.[1178] Dos vecinas discuten acaloradamente quien puede haber sido el asesino de la señora adinerada; tras una panorámica de abajo a arriba que las engloba en el plano de la imagen inferior. Durante buena parte de la película se tratará de la comidilla del barrio, aunque en esta película la vecindad no tenga tanto peso como lo tendrá en la coetánea *Barrio*, de Vajda, o incluso la anterior del mismo Neville: *Domingo de Carnaval*.

[1175] RÍOS CARRATALÁ, Juan A.: *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante: Universidad de Alicante, 1997, p. 16

[1176] Es inevitable pensar en *La vida por delante* (F. Fernán Gómez, 1958) cuando uno ve *El crimen de la calle de Bordadores* por la actitud del comisario mandando callar a un testigo (como sucederá con Isbert doce años después) o por la comicidad del juicio con personajes hilarantes como el vecino del que todo el mundo se ríe como ocurrirá con las declaraciones de *La vida por delante*.

[1177] GALÁN, Diego: "Conchita Montes, la actriz de Edgar Neville" en VV.AA.: *Edgar Neville en el cine*, Madrid: Filmoteca Nacional de España, 1977, p.34

[1178] GÓMEZ TELLO, José Luis. "Crítica *El crimen de la calle bordadores*", *Primer plano*, año VII, núm. 315, 27 octubre 1946, p. 68



Vecinas y escalera de *El crimen de la calle Bordadores* (E. Neville, 1946)

En las películas de este estilo y periodo son recurrentes las conexiones vecinales herederas del teatro español de profundo raigambre. Y también comparten planteamientos lumínicos parecidos, con sombras que cubren escaleras y pisos, lugares oscuros donde aguardan los peligros. A veces, incluso en casas que no denotan una situación de pobreza, sino que se tratan de aquellas de la burguesía adinerada, con oropeles, pisos lujosos de antiguas fortunas, pero cubiertas por las sombras

Hacia finales de la década de los cuarenta comienza un reseñable viraje temático en el cine español hacia los melodramas de entorno urbano, entre los que encontramos un insólito largometraje de relato policíaco: *Barrio* (1947), de Ladislao Vajda (1906-1965).[1179] Con guión de Tono (Antonio de Lara) y Enrique Llovet, basada en la novela de Georges Simenon *Les fiançailles de Monsieur Hire* (1933)[1180], de la que ya existía una adaptación previa, *Panique* (Julien Duvivier, 1946). Se trata de una coproducción hispano-portuguesa que llevó el rodaje de sus exteriores al puerto de Oporto.[1181] La acción se sitúa en las calles de un humilde barrio portuario que bien podría tratarse del "chino" barcelonés y que fue completamente recreado en estudio.[1182] En sus callejuelas se comete el asesinato de Don Ramiro (el cobrador de la agencia de embarque) y el comisario interpretado por Manolo Morán será el agente encargado de resolver el caso.

[1179] Cineasta nacido en Budapest que alcanzó un gran dominio técnico en los estudios cinematográficos de su ciudad natal. Trabajó como montador, fotógrafo y guionista antes de debutar como director en 1932 y empezar una carrera internacional que le llevaría a dirigir en Hungría, Inglaterra, Alemania, Francia, Italia y Suiza. En España trabajó entre 1942 y 1945 y regularmente durante los cincuenta, cuando dirigió uno de los jalones de la década: *Marcelino, pan y vino* (1955).

[1180] RÍOS CARRATALÁ, Juan A.: *Op. Cit.*, 2003, p. 53

[1181] La versión portuguesa llevaba por título *Viela, rua sem sol* y tenía actores distintos en los roles protagonistas aunque se mantuvieran algunos secundarios españoles. CASTRO DE PAZ, José Luis: "Barrio/Viela, rua sem sol", PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Op. Cit.*, 1997, p. 221

[1182] "El filme comienza con una serie de planos de corte documental, rodados en Oporto, que, a partir de una panorámica sobre una grúa, muestran diversos aspectos de la vida portuaria. Este procedimiento, en el que una introducción define el marco donde se desarrollará la acción, es habitual en Vajda, pero aquí resulta especialmente significativo, porque a partir de ese momento toda la película, incluso los exteriores, está rodada en decorados" En LLINÁS, Francisco: *Ladislao Vajda. El húngaro errante*, Valladolid: 42 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1997, p. 71

Un entorno que para Castro de Paz se nos muestra como un "embrutecido submundo proletario donde el odio y la falta de solidaridad nutren la sangre mal alimentada de sus habitantes".[1183] Vajda presenta los elementos activos de la trama de manera primorosa: la *marquesa*, de la que toda la vecindad se ríe, el obrero (Tony Leblanc) enamorado de una chica del barrio y su madre, cercenadora de libertades, que lleva una pensión donde vive uno de los personajes protagonistas. Este entorno tan claustrofóbico no podía ser admitido como algo español y Méndez Leite tildaba en 1965 a "los tipos que en ella se describen poco o nada tienen de españoles",[1184] tal como Gómez Tello ya había iniciado esa línea crítica en *Primer Plano*, culpabilizando a la novela francesa en que se basa el argumento.

> Resulta de todo esto la falsedad de un ambiente que se ha retorcido para meterlo dentro de una película española, de unos tipos que se supone no pertenecen a ningún país y en realidad pertenecen a Francia, y de un barrio que no se dice dónde se halla situado, pero que puede estar en Marsella o en otro puerto francés, que es donde la acción de *Panique* acaece. En estas condiciones, una cinta interesante pierde toda animación y queda reducida a remembranzas, sin que llegue a tener la vida propia que capta al espectador. Muy lamentable este tropiezo en la carrera de Vajda[1185]

Nada que ver con la mirada actual que la historiografía vierte sobre la película del húngaro, a la que no se le escapa su altavoz de las realidades portuarias de las ciudades de posguerra donde el estraperlo campaba libremente.

> […] un filme de extrema lucidez y acritud, cruel y nada complaciente retrato de la miseria económica y moral de un metafórico barrio portuario, también es cierto, sin embargo, que cuando el filme se estrenó el público español no pudo ver sino su propia cara, o lo que es lo mismo, los familiares rostros y los castizos *tipos* de Manolo Morán, Tony Leblanc o Irene Caba Alba […] dando cuerpo y voz a un drama netamente hispano, poblado de personajes frustrados, ásperos, marcados por las huellas del hambre y del tiempo[1186]

El retrato habitacional que da la película entronca con esta línea oscura de escaleras y callejuelas angostas plagadas de sombras hostiles para quien la transita.[1187] Algo que como afirmó

[1183] CASTRO DE PAZ, José Luis: *Op. Cit.*, 2002, p. 165

[1184] Citado en CASTRO DE PAZ, José Luis: "Barrio/Viela, rua sem sol", PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Op. Cit.*, 1997, p. 222

[1185] GÓMEZ TELLO, José Luis: "Crítica *Barrio*", *Primer plano*, año VIII, núm. 372, 30 noviembre 1947, p. 23

[1186] CASTRO DE PAZ, José Luis: *Op. Cit.*, 2012, p. 283

[1187] Este trabajo de abigarrada planificación e iluminación se completa con "la elaboración interna del encuadre, bien a través de *travellings* y panorámicas, bien de una proliferación de densos reencuadres (arcos, ventanas, espejos, parabrisas de automóviles), colaborando todo ello –junto con unos decorados que adquieren, gracias a su iluminación, un

Llinás convierte a *Barrio* en "una película cerrada sobre sí misma, un espacio único, poblado de otros microespacios y espejos que se reflejan y se miran continuamente";[1188] obsesiones con aire de pesadilla que comparte con otras películas marginales en la época, como *Nada*, *Angustia* o *Vida en sombras* (Llorenç Llobet-Gràcia, 1948). Las viviendas, abuhardilladas y de condiciones humildes, junto a un "espacio abigarrado y viscoso, malsano, sin escape posible para la mirada de personajes y espectadores",[1189] completan el entorno de esta cinta con marcadas reminiscencias de *Furia* (Fury, Fritz Lang, 1936) y que supone "una de las películas españolas más arriesgadas –política y estéticamente– de la década de los años cuarenta".[1190]



Vivienda y escalera de *Barrio* (L. Vajda, 1947)

Con idénticos mimbres se estrena al año siguiente *La calle sin sol* (1948), película de Rafael Gil, que por aquél entonces, como muchos directores de su época, abandonaba las comedias que tanto éxito le habían dado a inicios del decenio para adentrarse en relatos mucho más densos. En el caso de *La calle sin sol*, Gil afronta "un melodrama policiaco-social que intentaría pasar como la apertura del cine español hacia el (neo) realismo al uso".[1191] La película, a pesar de ser rodada en interiores y contar con pocos planos de Barcelona, sigue siendo un filme en la estela del realismo poético francés de preguerra, que planteó embrionariamente el debate neorrealista en España.[1192] El verismo de su escenario es fruto del trabajo de Enrique Alarcón, quien había iniciado su colaboración con Gil cinco años atrás en *Huella de luz*. En busca de un mayor realismo, Alarcón "ideó uno de los espacios más asombrosos de su carrera profesional, la larga calle del Barrio Chino barcelonés que ocupaba los dos platós más grandes de los estudios C.E.A., terminando en una falsa perspectiva."[1193]

---

inequívoco tono *expresionista*, de sombrías callejuelas empinadas y estrechas" en CASTRO DE PAZ, José Luis: "Barrio/Viela, rua sem sol", PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Op. Cit.*, 1997, p. 222

[1188] LLINÁS, Francisco: *Op. Cit.*, 1997, p. 72

[1189] CASTRO DE PAZ, José Luis: *Op. Cit.*, 2002, p. 166

[1190] CASTRO DE PAZ, José Luis: *Op. Cit.*, 2012, p. 286

[1191] MONTERDE, José Enrique: "El cine de la autarquía (1939-1950)", *Op. Cit.*, 2009, p. 226

[1192] TORREIRO, Casimiro: "La calle sin sol", PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Op. Cit.*, 1997, pp. 236-238

[1193] GOROSTIZA, Jorge: *Op. Cit.*, 1997, p. 64

La trama nos presenta a un francés (Antonio Villar) que emigra buscando refugio en España y se resguarda en una pensión del marginal barrio barcelonés.[1194] Allá la sobrina del propietario se enamora de él, aunque sobre el francés pese la sospecha de ser un asesino de ancianas. Este *noir* a la española vuelve a mostrar un entorno humilde como telón de fondo de la trama e, incluso, se utiliza un incendio en la pensión donde habita el mendigo del acordeón, auténtico asesino, para hacer avanzar la trama.[1195] Su desenlace, con un *"final feliz"* impuesto por censura, no le acabó de granjear simpatías en ambientes oficiales.[1196]

La mala fama de este barrio le precedía y en la antes citada *Nada*, el "chino" también hace su incursión. El entorno lumpen que lo caracteriza, con tabernas y marineros, dan buena cuenta de dónde nos hallamos; de hecho, ya en la novela de Laforet el personaje de Angustias afirma que allí solo hay mujeres "perdidas, ladrones y el brillo del demonio."[1197]

La relación de ciertos barrios como ejes de delitos la encontramos en otras cintas, como *Brigada Criminal* (Ignacio F. Iquino, 1950).[1198] En este caso se trata del extrarradio –un constructo urbano poco transitado en el cine de la década de la autarquía– el lugar donde la banda de criminales tiene su centro de operaciones. Se trata de Vallecas, y así lo infiere la negativa de un taxista de ir allí porque eso supondría exceder el límite de trabajo con su coche. En 1950, las expansiones del parque habitacional de las ciudades españolas todavía son inexistentes o estaban en fase embrionaria; apenas en 1946 se había aprobado el Plan Bidagor y el Gran Madrid de los polígonos estaba en ciernes. Este tipo de escenarios "en construcción", tan comunes hacia finales de la década, y, sobre todo, durante los sesenta, encuentran en *Brigada criminal* un primer atisbo como telón de fondo de la escena final. Enclave que no pasó por alto la crítica de la época al afirmar:

> Rodada casi en su totalidad en escenarios naturales, su labor alcanza momentos tan logrados como la secuencia final en el hospital Clínico en construcción, verdadero alarde de

[1194] "En su fuga, el hombre llega a España, porque España le brinda, con las luces de un puerto en la noche, la oportunidad de seguir escapando. Y España es uno de los pocos países del mundo en los que el hombre angustiado puede recobrar la confianza en sí mismo, puede volver a sentirse en su plena condición humana." En FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: "El sentido nacional de *La calle sin sol*", *Primer plano*, año IX, núm. 424, 28 noviembre 1948, p. 7

[1195] La precariedad de las viviendas, así como la peligrosidad de derrumbe o incendio era algo común debido a la pobreza de los materiales o fruto de la destrucción de la guerra. Por ello era habitual encontrar noticias relacionadas con este tipo de hechos: "En la calle de Velázquez se derrumba parte de una casa", *Informaciones*, año XXII, núm. 6.975, 20 de abril de 1947, p. 8

[1196] "La incomodidad con que el film, a pesar de gozar del Interés Nacional, fue recibido en ambientes oficiales queda de manifiesto en un dato bien elocuente: sólo recibió el 4º premio del Sindicato Nacional del Espectáculo y un galardón al mejor argumento concedido por el Círculo de Escritores Cinematográficos" en TORREIRO, Casimiro: "La calle sin sol", PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Op. Cit.*, 1997, pp. 236-238

[1197] LAFORET, Carmen: *Op. Cit.*, p. 54

[1198] Consultar el análisis de la película en la siguiente voz: PALACIO, Manuel: "Brigada Criminal", PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Op. Cit.*, 1997, pp. 279-281

exposición precisa, clara y emocionante de lo que pudo haber sido una persecución embarullada y confusa.[1199]



Edificio de la secuencia final de *Brigada criminal* (1950)

Este policíaco se emparenta claramente con su contemporáneo *Apartado de Correos 1001* (J. Salvador, 1950). Película que también ejemplifica la hibridación entre el cine negro norteamericano y una malentendida voluntad "neorrealista"[1200] de los creadores catalanes en el cambiante de década en tanto pretende ser una oda al retrato social. Cinta con influencias de *La Dama de Shanghái* (O. Welles, 1947) –como demuestra la persecución final en las atracciones del Apolo–, se lanzó a las calles de Barcelona para configurar una "minuciosidad topográfica" de alto interés.[1201] Algo que ya había puesto en práctica el Iquino de *Brigada Criminal* y que gozaba del favor de la crítica, que abría así al hablar de *Apartador de Correos 1001*: "Felicitamos al cine español por el interés que va sintiendo últimamente por los escenarios naturales".[1202]

En otro orden de cosas, en esta cinta tan callejera, la vivienda también aparece de soslayo como una amenaza tras la muerte de Rafael Quintana muerto a balazos en la vía Layetana. El padre del joven asesinado precisamente le acababa de pedir una cantidad concreta de dinero para pagar la hipoteca. No obstante, esa cantidad de dinero no estaba en su poder y la carta que el padre recibe al principio del filme le avisa que le quedan dos días para el vencimiento de la hipoteca. Nuevamente, aunque aquí sea de forma superficial, los impagos del hogar y su angustiosa afectación a quien los sufre han copado toda la década influenciando a personajes como la protagonista de *Una mujer cualquiera* que veremos a renglón seguido.

[1199] GALLARDO, José Luis B.: "Crítica de estrenos: Brigada Criminal", *Cámara*, año XI, núm. 193, 15 enero 1951, p. 8

[1200] "[…] la confusión reinante entre la crítica y los cineastas españoles del momento conducía al error de asociar de forma directa e inmediata ese realismo policíaco con la ola neorrealista que se sabía recorría el mundo… y aún no había llegado a nuestro país. O lo que aún resulta más desenfocado, al hacer depender ese carácter neorrealista exclusivamente del factor ambiental, de los escenarios naturales […]" en MONTERDE, José Enrique: "Apartado de correos 1001", PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Op. Cit.*, 1997, p. 278

[1201] Ibíd.

[1202] BARBERO, Antonio: "Crítica de estrenos: Apartado de Correos 1001", *Cámara*, año XI, núm. 194, 1 febrero 1950, p. 6

9.3.2. Descensos sociales en la escala habitacional

Al término de esta primera década de autarquía, y, justo a las puertas de uno de los años más importantes de la historia del cine español, 1951, aparecen cintas que disponen un diálogo con su década y actúan de gozne para tendencias que estaban por llegar. La siempre polisémica vivienda descubre el camino de descenso social de los personajes de Jacinto Remesal y Nieves en *Ha entrado un ladrón* (Ricardo Gascón, 1949) y *Una mujer cualquiera* (Rafael Gil, 1949), así como en la pareja de *La honradez de la cerradura* (Luis Escobar, 1950).

El primer ejemplo lo encontramos en *Ha entrado un ladrón*, del barcelonés Ricardo Gascón (1910-1988), basada en la obra del inacabable venero llamado Wenceslao Fernández Flórez. La película comienza con Jacinto Remesal (Roberto Font) abandonando su rural aldea gallega para trasladarse a vivir a Madrid, donde trabaja como contable en el Teatro Reina. Corre el año 1926 –de nuevo cronológicamente salvaguardando el argumento–, y su monótona vida transcurre en una escalera de vecinos donde, nada más comenzar la cinta, dos azoradas vecinas piden su ayuda para que compruebe que un ladrón no ha entrado en su piso. Al tratarse de un maniquí, y tras superar el susto, queda prendado de la bella Natalia (Margarete Genske) a la que avisa que habita en el cuarto piso, en la *Pensión Muñeira*. Prendado de ella, tratará de seducirla durante toda la película sin éxito alguno por su físico y su escaso poder adquisitivo. De hecho, en uno de los momentos de mayor humillación tras las burlas de una amiga de la joven después de invitarlas al teatro, Jacinto vuelve a su mísera habitación de pensión y sufre una pesadilla. En ella, unas máscaras grotescas le persiguen por la escalera, en otro ejemplo de prisión vecinal en la línea de *La familia Vila*.



Escalera de *Ha entrado un ladrón* (1949)



Fotogramas de la pesadilla de Jacinto en *Ha entrado un ladón* (1949)

La amargura recorre la vida de Jacinto quien, a pesar de fingir ser quien no es para seducir a Natalia, acaba viendo como ella evoluciona en su carrera y se muda a una casa mejor. Él acudirá de rodillas al final de la cinta para suplicarle que vuelvan; ante la negativa, Remesal se desploma y muere delante de Natalia y ella saca el cadáver a la calle en plena noche de carnaval. La historia del gris contable es vista por Castro de Paz como el

> Contraplacado negativo del Octavio Saldaña de *Huella de luz*, llegado desde su idílica Galicia natal a un oscuro y lúgubre Madrid de 1926, [...] visible fondo de la acción y consolidando la lúgubre entonación del filme, la soledad, el paro, el frío y la miseria golpean sin piedad a los pocos amigos que Remesal fue capaz de hacer desde que abandonara su pequeño pueblo de San Fiz.[1203]

Y es que la pensión, como se infiere de los relatos de la época, es sinónimo de solución habitacional humilde y solo superada por el realquilo y lo chabola. La pensión es el techo al que no querrá ir si bien no tenga más remedio la protagonista de *Una mujer cualquiera*.[1204] Además, estas estancias suelen hallarse en los siempre sospechosos enclaves urbanos, denostados por el régimen el cual se encargaba de lanzar ataques a su cualidad perniciosa. La *Revista Nacional de Arquitectura* afirmaba en este sentido:

> La artificialidad creciente de la vida en los medios urbanos actuales separa al hombre de la Naturaleza, acabando por divorciarle de ella. Los grandes avances técnicos del último siglo han contribuido a aumentar esta artificialidad, haciéndole perezoso e incapaz de reaccionar a los estímulos vivificantes del medio natural y [...] muchos de estos males se achacan a las defectuosas condiciones de la vivienda.[1205]

Tras la muerte de su hijo, Nieves (María Félix) se separa de su marido y empieza su calvario económico que le hará buscar un hotel más barato y, naturalmente, un trabajo, aunque su ya exmarido le recuerde que ella *"sólo sabe ser guapa"*. Frase que esconde el pasado como prostituta del cual la sacó. Si bien su primera opción es volver a ejercer de modelo, encuentra ante ella un mundo masculino tremendamente hostil que la empuja a la prostitución de nuevo. El descenso social que experimenta se asocia directamente al status de los lugares que habita. Así, del lujoso hotel que comparte con su marido al principio, irá a un hotel de segunda categoría donde consigue vivir seis meses gracias a sus ahorros. Al pedir la cuenta se produce esta sintomática conversación:

[1203] CASTRO DE PAZ, José Luis: *Op. Cit.*, 2002, pp. 131-132

[1204] El tema de la película fue motivo de controversia para la censura, así como de enconadas críticas por parte de delegados provinciales como se cuenta en la tesis doctoral de VALENZUELA MORENO, Juan Ignacio: *Revisión de la obra de un cineasta olvidado: Rafael Gil (1913-1986)*. Director: Pedro Poyato Sánchez. Córdoba: Universidad de Córdoba, Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música, 2017, pp. 185-189

[1205] VALENTÍN-GAMAZO, Germán: "La casa y su medio", *Revista Nacional de Arquitectura*, año IV, junio 1945, p. 215

- Chica de la limpieza: *¿Se va?*
- Nieves: *Sí, y quería también…*
- Chica de la limpieza: *Usted dirá.*
- Nieves: *Quiero preguntarle una cosa ¿Sabe de otro hotel más barato?*
- Chica de la limpieza: *Este es casi ya de tercer orden, pero hay pensiones.*
- Nieves: *No conozco bien Madrid…*
- Chica de la limpieza: *En el periódico vienen muchos anuncios, si usted quiere yo le puedo mandar a buscar un diario.*
- Nieves: *Sí, gracias.*



El hotel lujoso, el modesto y la pensión en *Una mujer cualquiera* (1949)

Allí alquilará una habitación a pensión completa, aunque su indumentaria haga dudar a la dueña que la asocia a una clase mucho más adinerada para recalar allí.[1206] Comparte techo con una pensionista y un trabajador de hacienda, además de la familia propietaria integrada por el matrimonio y su sobrina (Mary Delgado). El primer impago de Nieves es el gatillo que la lanza a la calle en busca de clientes y allí encuentra a Luis (Antonio Villar); a principios de la década también la incapacidad para mantener el techo impelió al suicidio al protagonista de *El hombre que se quiso matar*.

Este la incrimina en un asesinato que pertrecha él y, además, para su mala suerte, se trata del novio de la sobrina de la pensión, algo que les reúne bajo el mismo techo en una nochebuena. Enredados, la solución que encuentra él es esconderla en el piso que tiene alquilado para irse a vivir con su novia. A partir de ese instante, los vecinos vuelven a convertirse en material sensible.

> […] de esta inconfesa trilogía escrita por Mihura, en las que Gil demuestra una vez más su ya conocida, ecléctica, ajustada, y sólida contención formal, capaz de responder con (variable) acierto a las necesidades cómicas y/o dramáticas […] familias destruidas (hijos muertos, matrimonios de conveniencia), contemporáneas acciones situadas en los am-

[1206] Las suspicacias en torno a figuras femeninas que habitan pensiones reaparecen en *Apartado de Correos 1001* (1950). Entre las investigaciones llevadas a cabo por los policías de la película está acudir a la central de Correos donde la protagonista (Elena Espejo) recoge un sobre, pesquisa que pone sobre la pista del asesinato. Al ser detenida irán a registrar la habitación de la pensión donde vive. Una vez allí, la dueña le advierte que por el buen decoro de la casa no puede estar con dos hombres en su habitación.

> bientes *lumpen* de las grandes ciudades españolas (Barcelona en *La calle sin sol*, Madrid en *Una mujer cualquiera*), mostradas por los textos como claustrofóbicas, sórdidas, inhóspitas y oscuras [...] donde los vecinos constituyen siempre un peligro de extorsión más que la posibilidad de una ayuda.[1207]

En otro lance de la cinta, una filtración de agua del piso donde se esconde ella al de los vecinos de abajo hará que esté a punto de ser descubierta por la portera (Julia Caba Alba); uso certero de los techos y el universo vecinal que también daba juego al humor absurdo de *La Codorniz* para satirizar en una viñeta "¡Las casas modernas tienen tan delgados los muros...!" mientras se ven dibujados los pies del vecino de arriba.[1208] No olvidemos que el autor literario de la cinta, Mihura, compaginó esta faceta con su trabajo en la revista.

Agobiados por el cerco vecinal, Luis y Nieves (ahora renombrada como el beatífico nombre de María), deciden huir rumbo a la frontera y huir de España. Deseo truncado cuando Nieves descubre que Luis trata de escapar sin ella e inculparla de nuevo; algo que desencadena el asesinato de él a manos de la *femme fatale* a la que va vida María Félix.



Fotograma de *Una mujer cualquiera* (1949) y viñeta de *La Codorniz* (1941)

Y encaramos el final de este primer decenio de cine durante la autarquía con Luis Escobar Kirkpatrick (1908-1991) quien, muchos años antes de hacerse famoso al interpretar al Marqués de Leguineche en la trilogía de Berlanga, tuvo una corta carrera como director cinematográfico que arrancó con *La honradez de la cerradura* (1950) y terminó al año siguiente con *La canción de la Malibrán* (1951). La primera de ellas y más enraizada con este estudio, está basada en la obra de Jacinto

[1207] CASTRO DE PAZ, José Luis: *Op. Cit.*, 2012, p. 292
[1208] *La Codorniz*, núm. 24, año I, 16 de noviembre de 1941, p. 5

Benavente. *La honradez de la cerradura* era un texto que el propio Escobar conocía bien al haberlo trabajado ya teatralmente con anterioridad;[1209] mientras que la adaptación y guión técnico fueron a cargo del propio Escobar, algo que acabó valiéndole el Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo y una buena acogida de la crítica. En *Cámara*, Antonio Barbero decía que Escobar "primero como guionista, y luego como realizador, ha hecho una magnífica adaptación de la comedia de Benavente",[1210] mientras que Gómez Tello destacaba su "aguda e inquieta sensibilidad para captar lo actual".

> He aquí el descubrimiento de un director cinematográfico, llegado a los "plateaus" por caminos que pueden parecer insólitos, pero que no lo son tanto. Del teatro saltó también al cine Max Reindhart, lo que nos prueba que al fin y al cabo los caminos del cine son infinitos.[1211]

La película habla de la escasez y estrecheces de la vida española de la época de una manera mucho más cercana a como lo harán los títulos que menudearán la década siguiente. La pareja protagonista, formada por Ernesto (Paco Rabal) –debut ante las cámaras– y Marta (Mayra O'Wisiedo), vive en una escalera de vecinos y tienen por vecina a Doña Matilde, una provecta prestamista (Dolores Bremón) quien, temerosa de ser robada por su criada, les confía 80.000 pesetas a sus vecinos para evitar el robo. El favor que les pide ateniéndose a la confianza se da porque, justo antes de tomar la decisión de dejar el dinero a sus vecinos del piso de arriba, la mirada que la criada echó sobre los billetes la sobresaltó. Su administrador, que al hacerse tarde no había ido a dejar el dinero al banco le había hecho entrega del dinero, entre otros menesteres, de hipotecas. Su miedo se hermana con los propietarios de *El sótano*, siempre temerosos de las miradas ajenas al saberse con un poder adquisitivo superior.

Con el "dichoso" dinero ya bajo el poder de los jóvenes, empieza el fantaseo de ambos con el mismo. Él dice: *"Lo primero descansar, luego me iría al campo, al mar, lejos de los papeles, de las cuentas, de las hipotecas. De esta vida mezquina que llevamos entre cuatro paredes".* La conversación, de ambos ya tumbados en la cama, prosigue por el camino de la desazón y deja unas líneas magistrales que definen el sentir de muchas jóvenes parejas de la época:

- Marta: *Hay muchas hermosuras en el mundo.*
- Ernesto: *Y con tantas hermosuras, qué fea y qué triste suele ser la vida.*

[1209] HERNÁNDEZ, Javier: "Luis Escobar y el cine" en VV.AA.: *Luis Escobar y la vanguardia*, Madrid: Comunidad de Madrid, 2001, p. 97

[1210] BARBERO, Antonio: "Crítica *La honradez de la cerradura*", *Cámara*, año X, núm. 188, noviembre 1950, p. 8

[1211] GÓMEZ TELLO, José Luis. "Crítica *La honradez de la cerradura*", *Primer plano*, año XI, núm. 523, 22 octubre 1950, p. 81

- Marta: *Para los pobres como nosotros.*
- Ernesto: *No, nosotros no podemos siquiera llamarnos pobres. Hay algo peor que la pobreza, La escasez. Escasez de todo. De dinero, de alegrías y hasta de tristezas. Porque todo es mezquino en esta vida de escasez. Escasez de todo.*

La primera parte de la película rezuma toda la fascinación que Escobar tenía por el neorrealismo, así como por el cine clásico de Hollywood para confeccionar su debut cinematográfico.

> Las primeras secuencias de *La honradez de la cerradura*, en las que se pone de relieve las escasez y dificultades ecnonómicas del matrimonio protagonista, son un fiel reflejo en pantalla de esa realidad que acosaba a muchas jóvenes parejas durante la postguerra española. […] Esta interesante conjunción de la mirada neorrealista con los géneros americanos (negro, comedia y melodrama) es uno de los principales atractivos de esta cinta[1212]

A la mañana siguiente, Matilde aparece muerta y la joven pareja cree haber sido bendecida por la providencia. No olvidemos que como señala Zumalde en su análisis "el capital, bien escasísimo no tanto en el contexto de la obra que nos ocupa cuanto en la coyuntura histórico-geográfica".[1213] Aquel golpe de suerte que tantas veces aparece como un elemento que hace prosperar a la pareja será frecuentado durante la década en *Esa pareja feliz* (1953), *Un abrigo a cuadros* (1957), *El pisito* (1958) y años más tarde en *Un millón en la basura* (1967). La comisión de Censura por su lado, no opuso ninguna resistencia y más si tenemos en cuenta que Benavente era uno de los autores mejor vistos por el régimen ya que el guión…

> […] navega ambiguamente en la frontera entre el dinero justamente ganado y el conseguido ilícitamente. En verdad el largometraje no conculca el posibilismo complaciente, claramente burgués […] pero no es menos cierto que en los márgenes del relato quedan enunciados algunos aspectos que apuntan, quizá implícitamente, hacia una realidad social injusta, acuciante, que finalmente queda narcotizada por un *happy end* con moraleja.[1214]

El propio Luis Escobar confesaba en una entrevista en las páginas de *Primer Plano* que su director preferido era Ernst Lubistch, pero que a su vez la "comedia y el cine neorrealista son los géneros que han logrado más perfección, más sentido acabado y definido".[1215]

Cinco meses más tarde, los vemos con el piso más bonito y engalanado celebrando su año de casados y contando con una criada en casa. La alegría dura poco cuando el cuñado de la criada

[1212] Ibíd., pp. 100-101
[1213] ZUMALDE, Imanol: "La honradez de la cerradura", PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Op. Cit.*, 1997, p. 271
[1214] HERNÁNDEZ, Javier: "Luis Escobar y el cine" en VV.AA.: *Op. Cit.*, 2001, p. 98
[1215] BARREIRA: "Turno de hoy: Luis Escobar", *Primer plano*, año XI, núm. 582, 9 diciembre 1951, p. 15

detenida irá a su casa a pedirle la mitad del dinero, 40.000 pesetas. Sabedor de todo porque él iba a robar a la vieja prestamista. Pero ella, antes de morir, había dejado escrito en un papel dónde estaba todo el dinero. A partir de este momento el personaje de Rabal va a ir de mal en peor porque el oscuro personaje va a perseguirle por todas partes.

La película surfea entre la legalidad de la policía que le persigue y la ley del hampa, encarnada por el rufián que le incrimina. Finalmente, su mujer decide lanzar el dinero por el balcón y ambos se quedan observando cómo vuelan los billetes por el aire en una decisión que cubre moralmente al matrimonio y permite redimirles, aunque acaben pagando su apropiación con creces.

> Así las cosas, este film constituye un finísimo retrato de los resortes de que dispone la vida para sancionar y corregir aquellos comportamientos que se desvían de la Ley. *La honradez de la cerradura* es, asimismo, una llamada de atención dirigida al grueso de la masa social española que a principios de los años cincuenta pervivía bajo la inclemencia de la escasez acerca de la incapacidad del dinero mal adquirido para proporcionar felicidad.[1216]

A modo de conclusión, los años cuarenta no ofrecieron textos fílmicos críticos con el problema de la vivienda. De hecho, no llegó a urdirse una sola trama decididamente versada sobre tal fenómeno como el de la falta de techo en las ciudades españolas. Fue más bien un periodo marcado por la adaptación cinematográfica de textos donde escaleras, pensiones o chabolas actúan de telón de fondo. Salvo excepciones, tradiciones de buen agrado del público como el sainete o la zarzuela sirvieron de sustento para desarrollar textos fílmicos donde sí hubo miradas sobre los fenómenos habitacionales de los españoles del periodo. Miradas que se reducen a la contextualización de la trama y no ahondan en una denuncia del problema de la vivienda, pero se erigen como documentos de su tiempo de gran valúa y máxime si consideramos el momento de honda negrura en el que se pergeñaron; sentando además las bases de la década posterior, mucho más prolífica en su denuncia en torno al problema de la vivienda de las clases populares españolas.

[1216] ZUMALDE, Imanol: "La honradez de la cerradura", PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Op. Cit.*, 1997, p. 272

Capítulo 10. Aproximación al contexto social y cinematográfico de los cincuenta

La segunda década del régimen franquista se inaugura con la consecución de un nuevo papel por parte de este en el entramado político internacional. Tras un decenio marcado por la gris autarquía en la que se vio sumido el país, a principios de los cincuenta tuvieron lugar dos hitos políticos que permitieron a esta anquilosada España encaramarse al nuevo mapa geopolítico en gestación. El primero de ellos vino gracias al aval concedido en 1953 con la firma del Concordato con la Santa Sede, de vertiente político-religiosa; y el segundo, en clave económico-militar, con el Tratado de Cooperación y Amistad con el gobierno de los Estados Unidos en los llamados "Pactos de Madrid".[1217] Del mismo modo, y sobre todo tras la victoria de los aliados en 1945, la España franquista conseguía sacudirse su pasado de apoyo al bloque fascista para enrolarse en el nuevo envite que dividiría al mundo: los países capitalistas contra el comunismo.[1218]

Legitimada por los aliados, la dictadura franquista ejercía ahora de bastión anticomunista en el sur de Europa a cambio de un cierto aperturismo. Además, otros jalones cronológicos que confirman esta tendencia fueron el ingreso en organismos como la FAO (1950) y la UNESCO (1952), ambos dependientes de la ONU, que cristalizaron con la admisión en la misma el 14 de diciembre de 1955,[1219] garantías todavía más genuinas que las concedidas dos años atrás por el Vaticano y Eisenhower.[1220] Así, el paulatino abandono de las posiciones autárquicas, como denota la supresión de la cartilla de racionamiento en marzo de 1952, conllevará un ligero auge económico que estallará en el desarrollismo.

Sin embargo, la política interior verá el nacimiento de ciertas formas de disidencia, así como dilemas del propio gobierno. La progresiva y lenta apertura tuvo que combatir los focos de manifestaciones obreras, sobre todo en Cataluña y el País Vasco, que eran apoyadas por el PCE (Partido Comunista de España), quién había renunciado anteriormente a la lucha armada en pos de

[1217] Los pactos se firmaron el 23 de septiembre de 1953 y supusieron la instalación de cuatro bases militares en territorio español a cambio de ayuda económica y militar.
[1218] AROCENA, Carmen: "Luces y sombras. Los largos años cincuenta (1951-1962)" en CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio; ZUNZUNEGUI, Santos (eds.): *La nueva memoria: Historia(s) del cine español (1939-2000)*, A Coruña: Vía Láctea Editorial, 2005, p. 79
[1219] MONTERDE, José Enrique: "Continuismo y disidencia (1951-1962)" en V.V.A.A.: *Historia del cine español*, Madrid Cátedra, 2009, p. 240
[1220] ALQUÉZAR I ALIANA, Ramón. "Del concordato al desarrollismo. El franquismo entre 1953 y 1967" en HEREDERO, Carlos F.; MONTERDE, José Enrique (eds.): *Los Nuevos Cines en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*, Valencia: Festival Internacional de Cine de Gijón-Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 2003, p. 16

las movilizaciones pacíficas.[1221] Paulatinamente, las discrepancias interiores contra el aparato político de la dictadura fueron tomando cuerpo en forma de contestación universitaria,[1222] hervidero y caja de resonancia de la disidencia intelectual, política y cultural. Algo que se sumaba a las ya existentes manifestaciones artísticas más disruptivas de la época en el campo literario o pictórico.[1223]

Es en este contexto donde cabe situar los vaivenes cinematográficos de una década a la que Carlos F. Heredero ha definido como "tierra de nadie".[1224] El cine español de los cincuenta emerge tras la etapa de sombras donde la protección represiva y la doble autarquía industrial e ideológica, salvo excepciones, fueron algunas de sus señas más marcadas.[1225] En el primer decenio posbélico, analizado en el capítulo anterior, aparecieron calificativos todavía arrastrados ahora como el mal llamado "cine fascista" o "franquista" que en los cincuenta sigue siendo "escasamente clarificador",[1226] y del que la historiografía actual apunta a una mayor amplitud de miras para abordar los heterogéneos cincuenta.

Sería precisamente en el cambio de década, cuando se estrenan películas dedicadas a la mayor gloria y exaltación del sentimiento nacionalista, conocido como "ciclo" de cine historicista. Grandes epopeyas acartonadas en su puesta en escena y anquilosadas en su ideología de corte xenofóbico,[1227] donde se hacía un particular uso de la historia como coartada para ratificar los lugares de la memoria del régimen. Ambientadas principalmente en la fase imperial tras el matrimonio de los Reyes Católicos (conquista de América, dominio europeo…) y la Guerra de la Independencia contra la invasión francesa. Manifestándose a través del melodrama, las aventuras, el espectáculo musical y los *biopics*,[1228] este "ciclo" histórico, cimentado sobre una visión sesgada y subjetiva del pasado por parte del franquismo, es visible en *Agustina de Aragón* (1950)*, La leona de Castilla* (1951)*, Alba de América* (1951) –las tres dirigidas por Juan de Orduña–, *Lola la Piconera* (L. Lucia, 1951) y *Amaya* (L. Marquina, 1952). Films plagados de heroínas que encarnan los símbolos de la patria (idealismo, maternidad, abnegación, fidelidad, sacrificio, entrega e incluso castidad en algu-

---

[1221] PÉREZ PERUCHA, Julio. "El cine español de los 50: algunos elementos del paisaje" en SAGÜÉS, Miguel (Dir.): *Tiempos del Cine español*, San Sebastián: Patronato Municipal de Teatros y Festivales, 1990, p. 5

[1222] 1956 significa el inicio de la politización universitaria con el nacimiento de la ASU (Asociación Socialista Universitaria) y de la proliferación de huelgas fuertemente reprimidas que obliga al Ministerio de trabajo a decretar una subida general de salarios, disparando así la inflación. en ABELLA, Rafael: *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*, Madrid: Temas de Hoy, 1996, p. 195

[1223] Pensamos en obras como *Historia de una escalera* (Antonio Buero Vallejo, 1949), *La colmena* (Camilo José Cela, 1951), *Réquiem por un campesino español* (Ramón J. Sender, 1953), *El Jarama* (Rafael Sánchez Ferlosio, 1956) o las *Las afueras* (Juan Goytisolo, 1958) en materia literaria y en el terreno pictórico formaciones del carácter de *Dau al set* en Barcelona o *El paso* en Madrid.

[1224] HEREDERO, Carlos F.: *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Madrid: Ediciones Filmoteca, 1993, p. 15

[1225] MONTERDE, José Enrique: "El cine de la autarquía (1939-1950)", *Op. Cit.*, 2009, p. 216

[1226] HEREDERO, Carlos F.: *Op. cit.*, 1993, p. 12

[1227] Ibíd., p. 171

[1228] MONTERDE, José Enrique; SELVA, Marta: "Le film historique franquiste", *Le Cahiers de la Cinematheque*, Núm. 38/39, invierno 1984 en HEREDERO, Carlos F.: *Op. Cit.*, 1993, p. 173

nos casos).[1229] A finales de la década habrá un rebrote de esta tendencia, pero con un marcado viraje hacia la revalorización de la monarquía borbónica en cintas enmarcados en el siglo XIX como *¿Dónde vas, Alfonso XII?* (L.C. Amadori, 1958) y su secuela *¿Dónde vas, triste de ti? (*A. Balcázar, 1960).

Desde el punto de vista industrial, el esfuerzo emprendido por las compañías productoras en la elaboración de estas películas fue más que notable. En la mayoría de los casos se trató de proyectos grandes y arriesgados, con abundantes escenas de multitudes, batallas, sofisticados vestuarios y decorados que requerían una significativa inversión.[1230] La encargada de la mayoría de estos proyectos fue Cifesa,[1231] la gran productora de la década anterior hecha con la pretensión de espejo de las *majors* norteamericanas y que ahora abandonaba las comedias para centrarse en las producciones histórico-literarias que hoy en día suele asociarse por error a su sello de marca.[1232]

Ante el ocaso de las producciones arriba mencionadas, ganará terreno un cine moralista auspiciado en cierta medida por los sectores católicos. Su creciente poder tendrá su plasmación en curas, santos y monjas –en menor grado–, poblando las pantallas con películas como *Balarrasa* (J.A. Nieves Conde, 1950).[1233] Esta procesión de sotanas acudiendo al auxilio de los más necesitados en barrios desfavorecidos, en una especie de neorrealismo católico sui generis,[1234] será visible en *Día tras día* (A. del Amo, 1951), *Cerca de la ciudad* (L. Lucia, 1952) y *Piedras vivas* (Raúl Alfonso, 1956). El cine protagonizado por sacerdotes fue el primero que expuso con claridad la cuestión social, esa cara amarga de los suburbios donde la pobreza y la marginación de los más bajos estratos de la sociedad se tornaron en un tema recurrente. Sin embargo, todo ello era barnizado con una pátina de valores cristianos enarbolados por el "héroe" parroquiano, agente capaz de emendar cualquier obstáculo a partir de la caridad, eso sí, eludiendo las verdaderas raíces de los conflictos.

[1229] HEREDERO, Carlos F.: *Op. cit*., 1993, p. 173

[1230] BENET, Vicente J.: *Op. Cit*., 2012, p. 222

[1231] Sobre la productora valenciana véanse las dos publicaciones de Fèlix Fanés: FANÉS, Fèlix: *CIFESA, la antorcha de los éxitos*, Valencia Alfons el Magnànim, 1982 y *El Cas Cifesa: Vint anys de cine espanyol (1932-1951)*, Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989

[1232] La competencia directa de Cifesa fue Suevia Films del gallego Cesáreo González, quien a la postre permanecería como gran productora de la época. Acerca de la misma véase CASTRO DE PAZ, José Luis; CERDÁN, Josetxo (coord.): *Suevia Films-Cesáreo González. Treinta años de cine español*, A Coruña: Xunta de Galicia, 2005

[1233] En ella el protagonista – Fernán-Gómez catapultado a la fama – cambiará el hábito militar por el religioso, metáfora de lo que ocurría en el ámbito político con el trasvase desde el predominio falangista hacia el sector católico del régimen. A su vez esta "conversión a la fe" será una constante en otros títulos del ciclo confesional.

[1234] ANGULO, Jesús: "Los antecedentes (1951-1962). El cine español de los años cincuenta" en HEREDERO, Carlos F.; MONTERDE, José Enrique (eds.): Op. cit., 2003, p. 32

De igual modo, este cine protagonizado por los ministros de la iglesia, más que religioso en sí mismo,[1235] se desarrolló en tonos tan diversos como la comedia, el melodrama o incluso el musical, teniendo otras manifestaciones del estilo *La guerra de Dios* (R. Gil, 1953) y *El padre Pitillo* (J. Orduña, 1955) junto con sus correspondientes antónimos fílmicos en *Los jueves, milagro* (L.G. Berlanga, 1957) y la bofetada de *Viridiana* (L. Buñuel, 1961). El mismo Nieves Conde vertía esta reflexión sobre el llamado cine religioso a la española:

> *Balarrasa* me demostró que España no es un país religioso. España es un país moral. Por eso es un país de envidia, por eso no se ha hecho, ni creo que se haga jamás, una película religiosa. [...] Por desgracia, lo que en España se entiende por cine religioso, es un cine pío, de beatitos, de santitos, hagiográfico, dulzarrón[1236]

Otra de las sendas tomadas por la cinematografía española de los cincuenta, y a su vez con mayor aceptación del público, fue aquella del folclore escapista de raigambre popular llamado "cine de folclóricas".[1237] En forma de musical preferiblemente, su principal reclamo residía en caras y voces reconocibles del mundo del flamenco y la copla.[1238] De este último género destaca el rotundo e inapelable éxito de *El último cuplé* (J. de Orduña, 1957) y *La violetera* (L.C. Amadori, 1958), con Sara Montiel lanzada al estrellato, son el paradigma de este cine. En términos comerciales, ambas películas arrasaron como prueban sus 325 y 217 días en la cartelera madrileña.[1239]

Salvo escasas excepciones, la "españolada",[1240] arrastrada desde los años veinte, seguirá siendo sinónimo de folclore y pintoresquismo en sentido peyorativo. En consonancia con esta popularidad musical en auge del también llamado ciclo del "cuplé",[1241] a partir de 1954 se encaraman a las pantallas los famosos niños cantores. Triunfarán películas con protagonista infantil– a veces sin entonar ningún gorgorito – como prueba el éxito en taquilla del cuento claroscuro *Mar-*

[1235] Heredero califica de "religiosas" las películas realizadas por grandiosos cineastas de la talla de Dreyer, Bresson, Rossellini, Bergman o incluso el Pasolini de *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), filmes que distan notablemente del modesto modelo hagiográfico hispánico aquí mencionado, en HEREDERO, Carlos F.: *Op. cit.* 1993, p. 192

[1236] CASTRO, Antonio: *Op. Cit.* 1974, p. 264

[1237] PERUCHA, Julio: "El cine español de los 50: algunos elementos del paisaje" en SAGÜÉS, Miguel (dir.): *Op. Cit.*, 1990, p. 11

[1238] Nos referimos a figuras como Carmen Sevilla, Lola Flores, Juanita Reina o Lolita Sevilla en el caso de ellas y Antonio Molina, Juanito Valderrama o Rafael Farina en el de ellos.

[1239] Ver el apéndice con las películas más taquilleras de la época en CAMPORESI, Valeria. *Para grandes y chicos, un cine para los españoles (1940-1990)*, Madrid: Ediciones Turfan, 1993, p. 122; También puede consultarse el cuadro "Films de mayor permanencia en cartel 1951-1961 (Madrid)" en MONTERDE, José Enrique: "El cine de la autarquía (1939-1950)", *Op. Cit.*, 2009, p. 262

[1240] Para más información acerca de la diferencia entre españolidad y españolada consultar el capítulo "Los críticos y la españolidad de las películas españolas" en CAMPORESI, Valeria. *Op. cit.*, 1993, pp. 29-66

[1241] MONTERDE, José Enrique: "El cine de la autarquía (1939-1950)", *Op. Cit.*, 2009, p. 271

celino, pan y vino (L. Vajda, 1955), más en la línea confesional anteriormente citada.[1242] Sin embargo, fueron los niños prodigio Joselito "el pequeño ruiseñor" y su relevo para la década de los sesenta, Pepa Flores "Marisol", quienes se llevaron la palma como superestrellas del género.

Otras veces fueron la tragedia de corte andalucista y el mundo del bandolerismo, origen de romances populares, las vías explotadas en el universo folclórico. En ellos se llevaba a cabo una reformulación española del *western* norteamericano como en *La Duquesa de Benamejí* (L. Lucia, 1949), y, ya entrados en el decenio, los bandidos de las tragedias andalucistas de *Sierra maldita* (A. del Amo, 1954) y *Amanecer en Puerta Oscura* (J.M. Forqué, 1957) tomarán el relevo.

La heterogeneidad del decenio también brinda una comedia urbana de talante "rosa" heredera del sainete costumbrista. La corriente humorística en todas sus facetas, surgida de las tradiciones populares del teatro y la literatura española, como la novela picaresca o sobre todo el sainete madrileñista, será un filón que salpicará a todos los géneros como lo hizo anteriormente.

> Modelos que, en cierto modo, suponen una domesticación de esas tendencias de la modernidad que habían configurado el estilo y los temas del cine español desde los años veinte. Por un lado, encontramos el humor autorreflexivo, centrado en los aspectos más tópicos de la cultura española castiza. […] Por otro lado, las películas que seguirán por la ruta de las propuestas naturalistas, cercanas a la vida de la gente común, que desvelan los problemas de la lucha cotidiana por la supervivencia en una sociedad reflejada como opresiva.[1243]

Directores como Luis Marquina siguen adaptando a Arniches en películas como *Así es Madrid* (1953) a la par que surgen otras obras de perfil urbano post-neorrealista. Siguiendo con los caminos del humor, comedias populistas de ambientación rural y el pequeño ciclo de la llamada "comedia de profesiones" – ambas de inspiración básicamente italiana – aparece en las películas de Rafael J. Salvia (1915-1976), *Manolo, guardia urbano* (1956) y *Las chicas de la cruz roja* (1958), esta última con cierta voluntad modernizadora, o *Las muchachas de azul* (P. Lazaga, 1957). Pero no debemos olvidar que, como ya se atisbó en los cuarenta, la vía del sainete brindará el sustrato necesario para erigir algunas de las obras disidentes o en oposición al franquismo del periodo y, entre ellas, las críticas más exitosas sobre el problema de la vivienda.

De la misma manera, la comedia fue abordaba transversalmente por cineastas de todo tipo, como José Luis Sáenz de Heredia (1911-1992), quien haría con *Historias de la radio* (1955) una de las muestras más significativas de esta comedia y antesala de la comedia costumbrista del desa-

[1242] A destacar el ciclo dedicado a la infancia que completa el húngaro Vajda en los largometrajes *Mi tío Jacinto* (1956) y *Un ángel pasó por Brooklyn* (1957) con Pablito Calvo de protagonista y la coproducción hispano-suiza-alemana *El cebo* (1958).
[1243] BENET, Vicente J.: *Op. Cit.*, 2012, pp. 197-198

rrollismo, potenciada por el productor Pedro Masó (1927-2008). Género donde los cineastas virarán el costumbrismo madrileño hacia un edulcorado retrato de las jóvenes parejas modernas ante el nuevo entramado social.[1244]

Vías menos prolíficas, pero igualmente transitadas serán el género negro con centro de producción en Barcelona.[1245] Su fuerte vínculo con la geografía callejera de la capital catalana por el que deambularán gánsteres, detectives, policías y delincuentes, con algunos precedentes en la década de los cuarenta. Como era de esperar, la presión ejercida por la censura y la moralidad daba pocas rendijas a este género que se instauró en la simpleza de códigos con un marcado maniqueísmo donde la bondad rebosaba en los agentes de la ley, mientras la villanía era seña de identidad en los delincuentes. Prueba de ello son títulos como *Apartado de Correos 1001* (J. Salvador, 1950), *Brigada criminal* (I.F. Iquino, 1950) o incluso *Distrito quinto* (J. Coll, 1957). Y no podían faltar los dos espectáculos de masas del régimen adaptados al celuloide para explotar su papel social: el futbol y los toros.[1246]

En conclusión, el cine español de la década de los cincuenta contiene "una llamativa promiscuidad genérica".[1247] De hecho, Heredero clasifica hasta en doce los apartados por los que el grueso de la producción estatal desfila, con especial relevancia de ciertos ciclos temáticos ya citados. Además, en la mayor parte de los casos no dejan de ser trasvases de las propuestas norteamericanas a la tradición cultural propia. Asimismo, es de recibo citar otras vías igual de relevantes, aunque de menor recorrido como el ciclo de cariz político en su doble vertiente bélica y anticomunista o las adaptaciones literarias del XIX. Esta última rama caligráfica tuvo a los autores más conservadores de la generación del 98, las fuentes teatrales de los clásicos del XVII (Calderón de la Barca, Lope de Vega) o José Zorilla, el casticismo andalucista de los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero entre sus adalides. También la década de los cincuenta, legislado por la administración franquista a partir de 1953, abrirá la veda en materia de coproducciones con países extranjeros.[1248]

[1244] Estas comedias, llamadas como "cine de parejitas" destacan por la nueva actitud que toma la mujer respecto al trabajo, estudio o la indumentaria. *Viaje de novios* (León Klimovsky, 1956) y *Luna de verano* (Pedro Lazaga, 1959) ambas protagonizadas por Fernando Fernán-Gómez y Analía Gadé son un ejemplo.

[1245] Desde la década de los cuarenta fue la factoría catalana Emisora Films y posteriormente los estudios de Ignacio F. Iquino los mayores núcleos de producción de este tipo de cinema.

[1246] En torno al universo balompédico se rodaron *Once pares de botas* (F. Rovira Beleta, 1954), *El fenómeno* (José Mª Elorrieta, 1956) y *El hincha* (José Mª Elorrieta, 1957); pero incluso grandes estrellas la época como Alfredo di Stefano del Real Madrid y Kubala del Barcelona protagonizaron sendas películas: *La saeta rubia* (Javier Setó, 1956) y *La batalla del domingo* (Luis Marquina, 1962) por parte del argentino y *Los ases buscan la paz* (A. Ruiz Castillo, 1954) en el caso del húngaro. En el ámbito taurino, algunos de los títulos fueron *Tarde de toros* (L. Vajda, 1956), *Mi tío Jacinto* (L. Vajda, 1956) y *Los clarines del miedo* (Antonio Román, 1958).

[1247] HEREDERO, Carlos F.: *Op. Cit.*, 1993, p. 163

[1248] No debe olvidarse que la mayoría de las películas rodadas por Bardem y Berlanga a partir de 1955 son hechas bajo este régimen de alianza con Francia e Italia.

10.1. Regeneracionismo y disidencia

La década de los cincuenta se inaugura con un cambio de gobierno en 1951, del cual destaca la creación del Ministerio de Información y Turismo, encabezado por el clerical Gabriel Arias-Salgado (1904-1962)[1249] y el nombramiento del liberal democristiano Joaquín Ruiz Giménez (1913-2009) al frente del Ministerio de Educación Nacional, pieza clave para entender los tenues vientos de libertad que soplaron en el ámbito universitario.[1250] A su vez, la designación de José María García Escudero (1916-2002) en agosto del mismo año como Director General de Cinematografía y Teatro, rama del Ministerio de Información, abre una efímera brecha de talante reformista, salpicada por constantes cortapisas.[1251] La política emprendida por García Escudero en este primer mandato irrumpió con desafíos tales como denegar la categoría de "interés nacional" al film de Orduña *Alba de América*, auspiciada por altos organismos estatales, en favor de *Surcos*,[1252] o lo que es lo mismo, anteponer los problemas sociales del presente a las gestas heroicas de antaño. Este significativo gesto explica su duración de tan solo ocho meses en el cargo, hasta marzo de 1952. Queda patente que las ideas liberales de este coronel del cuerpo jurídico del ejército, crítico cinematográfico y primer presidente de la Federación Española de Cine-Clubs, encajarían mejor con la fase aperturista de faz remodelada de principios de los sesenta.

En el mundo de cine las primeras voces críticas se alzaban desde el IIEC,[1253] semillero de nuevos talentos, quienes con la ayuda de los incipientes cine-clubs renacidos y esparcidos por toda la geografía posibilitaron uno de los acontecimientos de mayor trascendencia de la década para el sector: las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca. Acaecidas entre el 14 y el 19 de mayo de 1955,[1254] fueron organizadas por la Dirección General de Cinematografía y subvencionadas por este organismo y el Sindicato del Espectáculo, con la inestimable colaboración de un grupo de críticos católicos, el cine-club universitario de Salamanca y el equipo de la revista *Objetivo*. El crucial congreso reunió a universitarios, profesionales del cine, escritores y críticos en plena mesco-

[1249] Este periodo es llamado por Larraz como "el reino de Gabriel Arias Salgado" en LARRAZ, Emmanuel: *Le cinéma espangol des origines à nos jours*, Paris Les éditions du Cerf, 1986, p. 121

[1250] PÉREZ PERUCHA, Julio: "El cine español de los 50: algunos elementos del paisaje" en SAGÜÉS, Miguel (dir.): *Op. cit.*, 1990, p. 6

[1251] AROCENA, Carmen. "Luces y sombras. Los largos años cincuenta (1951-1962)" en CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio; ZUNZUNEGUI, Santos (eds.): *Op. cit.*, 2005, p. 82

[1252] Las películas recibían un porcentaje de subvención variable según la categoría de las seis existentes a las que se asignaba: interés nacional (50%), primera A (40%), primera B (35%), segunda A (30%), segunda B (25%) y tercera (sin subvención). en MONTERDE, José Enrique. "Continuismo y disidencia (1951-1962) en V.V.A.A.: *Op. cit.*, 2009, p. 252

[1253] El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas se fundó en 1947 a imagen y semejanza del *Centro Sperimentale de Cinematografia* italiano, aunque con un presupuesto notablemente inferior.

[1254] GUARNER, José Luis. *Op. Cit.*, 1971, p. 68

lanza ideológica.[1255] De esta manera se dieron cita personajes significativos de la izquierda marxista afiliados al clandestino PCE con franquistas liberales, católicos progresistas capaces de censurar la arbitrariedad censoria y hombres inequívocamente ligados al régimen.[1256] Todas estas posturas tenían entre sí un lejano espíritu unitario entre ellas, en un inusitado y tibio ejercicio de libertad de expresión que, como indica Pérez Perucha, debe ser considerado un éxito en pleno franquismo.[1257]

Con el fin de radiografiar el estado y devenir del cine español en busca de soluciones, las aspiraciones salmantinas no destacan por utópicas, antes al contrario, entre sus principales peticiones estaba reclamar un código de censura reglado, el fomento del cine español desde la administración y la potenciación de la enseñanza cinematográfica.[1258] Muestra de ello es la ponencia de García Escudero abogando por una censura inteligente y "un cine revolucionario, religiosamente exacto, políticamente válido, socialmente educativo y estéticamente valioso".[1259]

Algo que contrastaba radicalmente con el célebre "pentagrama" de Bardem que afirmaba: "El cine español es industrialmente raquítico, socialmente falso, estéticamente nulo, políticamente ineficaz, e intelectualmente ínfimo". Quince palabras constantemente revisadas y rebatidas por la historiografía posterior que ve alarmante considerar este diagnóstico como fiable, puesto que no deja de ser "una consigna estimulantemente panfletaria y movilizadora".[1260] Acerca del resultado final, la derecha salmantina suele ser considerada como la verdadera beneficiada de este congreso plenamente integrado en el sistema y del cual sus conclusiones fueron adoptadas y llevadas a la práctica con el tiempo, en concreto durante el segundo paso de García Escudero por la Administración entre los años 1962 y 1967.[1261]

1951 es también paradigmático para la cinematografía española ya que en él se dan cita los rodajes de *Alba de América*, *Surcos* y *Esa pareja feliz*. Películas que ejemplifican el fin del ciclo historicista, las primeras muestras de la influencia neorrealista y los primeros brotes del regeneracionismo.[1262] Este cambio generacional en el cinema del franquismo apuntó nuevas perspectivas que no deben ser magnificadas por su escasa presencia y repercusión en el conjunto de la producción

---

[1255] ANGULO, Jesús: "Los antecedentes (1951-1962). El cine español de los años cincuenta" en HEREDERO, Carlos F.; MONTERDE, José Enrique (eds.): *Op. Cit.*, 2003, p. 41

[1256] MONTERDE, José Enrique. "Continuismo y disidencia (1951-1962) en V.V.A.A.: *Op. cit.*, 2009 p. 282

[1257] PÉREZ PERUCHA, Julio. "El cine español de los 50: algunos elementos del paisaje" en SAGÜÉS, Miguel (dir.): *Op. cit.*, 1990, p. 12

[1258] MONTERDE, José Enrique. "Continuismo y disidencia (1951-1962) en V.V.A.A.: *Op. cit*. Madrid. 1995, p. 283

[1259] HEREDERO, Carlos F.: *Op. cit.*, 1993, p. 350

[1260] PÉREZ PERUCHA, Julio. "El cine español de los 50: algunos elementos del paisaje" en SAGÜÉS, Miguel (dir.): *Op. cit.*, 1990, p. 13

[1261] Sobre el capital acontecimiento salmantino y el cine español del momento consultar: NIETO FERRANDO, Jorge; COMPANY, Juan Miguel (eds.): *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las "Conversaciones de Salamanca"*, Valencia: IVAC La Filmoteca, 2006

[1262] HEREDERO, Carlos F.: *Op. cit*, 1993, p. 17

posterior.[1263] Lo que llamamos "disidencia" u "oposición" surgió mientras cineastas de la década anterior como Sáenz de Heredia o Rafael Gil seguían cosechando éxitos a la par que el grueso de la producción optaba por una tradición continuista.[1264]

Los protagonistas de la disidencia proceden principalmente de dos campos: el IIEC y la Universidad bajo el paraguas del Sindicato de Estudiantes Universitarios (SEU). A estos dos vectores cabe sumarle la proliferación de cine-clubs y el auge cada vez mayor de revistas como la efímera *Objetivo*, que reivindicaban la necesidad de una alternativa regenerada, realista y de mayor calidad estética.[1265] Así, recogiendo el testigo del grupo de los "renovadores", "telúricos" y "la otra generación del 27" de los cuarenta, surgiría esta corriente de disidencia cultural y cinematográfica "tan variopinta como plural".[1266]

Con títulos como *Surcos* y *Esa pareja feliz*, el cine volvía la mirada hacia la realidad española acercándose a los problemas del día a día sin una pátina religiosa o echando la mirada hacia tiempos pre-republicanos. Antes de las famosas Conversaciones, la oposición había entrado en contacto con el neorrealismo a través de eventos destacados como las dos Semanas de Cine Italiano en Madrid (1951 y 1953).[1267]

> […] este raquitismo cultural era coherente con la total desnutrición cultural del país. Mientras más allá de los pirineos se discutía a Sartre y se aplaudía *La terra trema*, aquí se representaba a Pemán y se aplaudía *La Lola se va a los puertos*. En este contexto se comprende bien el tremendo impacto que causó la Primera Semana de Cine Italiano […] entre algunos miembros de la primera promoción de la Escuela Oficial de Cinematografía.[1268]

La proyección restringida de algunos títulos clave del movimiento bastó para comprender que había llegado la hora de finiquitar aquel caduco cine español de suntuosos decorados para contactar con la verdadera realidad española, algo que encontraría total respaldo por parte de García Escudero. El neorrealismo ocupó las páginas del conjunto de la prensa española, de él se habló – bien o mal, correcta o incorrectamente – y no solo de la especializada, también en nume-

---

[1263] MONTERDE, José Enrique: "Continuismo y disidencia (1951-1962) en V.V.A.A.: *Op. cit*, 2009, p. 284

[1264] Hablamos de directores que claudicaron ante un cine más oficialista como José María Forqué, Pedro Lazaga, Ana Mariscal, Francesc Rovira-Beleta o Juli Coll.

[1265] Acerca de las reflexiones hemerográficas véase: NIETO FERRANDO, Jorge; MONTERDE, José Enrique: *La prensa cinematográfica en España (1910-2010)*, Santander: Shangrila, 2019; NIETO FERRANDO, Jorge: *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)*, Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2009 y el capítulo "La reflexión paralela" en HEREDERO, Carlos F.: *Op. Cit*, 1993, pp. 149-162.

[1266] HEREDERO, Carlos F.: *Op. Cit.*, 1993, p. 21

[1267] Ambas permitieron el conocimiento del neorrealismo allí llevado a cabo e incluso el contacto directo con sus protagonistas (Zavattini, De Sica, Lattuada, Emmer o Zampa).

[1268] GUBERN, Román: "Prehistoria del nuevo cine español", *Nuestro Cine*, núm. 64, agosto 1967, p. 16

rosas revistas culturales.[1269] Por otra parte, las modestas tendencias realistas del cine español de esos años coinciden con el marco de un intenso debate sobre el "realismo" en el campo literario, que conecta directamente con la llamada "generación de los 50".[1270]

El resultado generalizado tendía a una mirada deslavazada sobre el neorrealismo y que Gubern denominó "subneorrealismo",[1271] caricaturizándolo en obras coetáneas a *Surcos* como *Cerca de la ciudad* (Luis Lucia, 1952), *Segundo López, aventurero urbano* (Ana Mariscal, 1953), o *Fulano y mengano* (J.L. Romero-Marchent, 1956). Y es que como ha sintetizado Vicente J. Benet:

> […] la asimilación de la estética neorrealista en el cine español consistió más en utilizar a su conveniencia un repertorio de rasgos de estilo que en el planteamiento de una propuesta estética y cultural transformadora. La función de esta apropiación de recursos estilísticos del neorrealismo fue, en muchos casos, la de convertirse en una argamasa decorativa que cohesionaba los heterogéneos componentes que formaban el pastiche.[1272]

10.2. La vía del sainete, el esperpento y el humor negro

La segunda gran vertiente de la oposición vino de la mano de dos jóvenes recién licenciados en el IIEC: Juan Antonio Bardem (1922-2002) y Luis García Berlanga (1921-2010). Sus nombres son de los más significativos del período y sus propuestas de las más coherentes y relativamente radicales. El impulso regenerador que ambos pergeñaron hábilmente en la comedia naturalista *Esa pareja feliz* (1951) situó un nuevo horizonte para el cine con tendencia disidente.

El discurso fílmico del periodo discurría por "dos vertientes paralelas, aunque opuestas" como señala Heredero.[1273] Por un lado, la vena populista próxima al humor (Berlanga y Fernán-Gómez), que se ramificará hacia el esperpento y el humor negro (Azcona, Ferreri y Berlanga), ante el cine más metafórico cercano al drama de Bardem; ambos antiguos compañeros trataban así

[1269] Sobre la influencia del neorrealismo italiano en nuestro país véase la tesis de MONTERDE, José Enrique: *El neorrealismo en España. Tendencias realistas en el cine español*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 1992 en HEREDERO, Carlos F.: "La disidencia interior", *Op. cit*., 1993, pp. 287-382

[1270] La "Generación del 50" está conformada por aquellos autores que nacieron alrededor de la década de los 20 y primeros 30 y publicaron sus primeros textos en los 50. Se trata de un grupo de escritores marcados por la Guerra Civil Española y que impregnaron sus textos de realismo social. El grupo está integrado por narradores, poetas, ensayistas y dramaturgos y cuenta con miembros destacados como: Rafael Sánchez Ferlosio (1927-2019), Ignacio Aldecoa (1925-1969), Jesús Fernández Santos (1926-1988), José Agustín Goytisolo (1928-1999) y sus hermanos Juan (1931-2017) y Luis (1935), Francisco Umbral (1932-2007), Carlos Barral (1928-1989), Jaime Gil de Biedma (1929-1990), Carmen Laforet (1921-2004), Carmen Martín Gaite (1925-2000), Francisco Nieva (1927-2016), Alfonso Sastre (1926-2021), etc.

[1271] "[…] pálido y atenuado reflejo de la realidad, nacido de una encorsetada y a veces equívoca voluntad de testimonio." En GUBERN, Román: *Op. Cit.*, agosto 1967, p. 16

[1272] BENET, Vicente J.: *Op. Cit*., 2012, p. 268

[1273] HEREDERO, Carlos F.: *Op. Cit*., 1993, p. 298

de llegar a una misma meta de disenso por distintos cauces. Berlanga prosiguió por el sainete no exento de crítica social en *Novio a la vista* (1953), *Calabuch* (1956) y *Los jueves milagro* (1957).[1274] Y por su parte, Bardem abordó una perspectiva más dramática en *Cómicos* (1954), *Muerte de un ciclista* (1955), *Calle Mayor* (1956) y *La venganza* (1958), con un cine en la estela de la idea de "autor" instaurada por el equipo de *Cahiers du Cinéma*.[1275]

Como ya ocurrió en los cuarenta, la comedia volvía a ser un género fundamental para expresar aceradas denuncias en manos de ciertos guionistas y directores. Los viejos esquemas del sainete popular fertilizaron las nuevas formulaciones regeneracionistas; tal y como se indica en *Del sainete al esperpento*, el cine español fue capaz de avanzar paulatinamente hacia la modernidad sin perder de vista las formas tradicionales de la cultura popular.[1276] De este modo, películas tan representativas de la disidencia como *Esa pareja feliz, Bienvenido Mister Marshall* (1953) o *La vida por delante* (F. Fernán-Gómez, 1958) trabajaron sobre el *humus* costumbrista pero con una reseñable "elevación y crispación" del punto de vista.[1277] Precisamente el primer filme de Berlanga en solitario había tenido el mérito de señalar

> […] uno de los caminos del cine español, el de humor […] Este cine que refleje nuestra manera de ser, nuestra idiosincrasia, con nuestros problemas, sin imitaciones de lo de fuera y sin mistificaciones folklóricas, es lo que nos hace falta.[1278]

Este distanciamiento y/o crítica realizada a través de la "elevación" del punto de vista tiene su origen en los modelos "arnichescos" ya presentados durante el cine republicano y la década de los cuarenta. Y es que el sainete, como sugirió Fernán Gómez:

> […] se hacía más culto, más irónico, con un propósito no de servicio a la supuesta moral convencional del público, sino a la moral de los autores. Y lo que el género perdía en popularidad, lo ganaba en sinceridad, en riqueza de intenciones.[1279]

[1274] ANGULO, Jesús: "Los antecedentes (1951-1962). El cine español de los años cincuenta" en HEREDERO, Carlos F.; MONTERDE, José Enrique (eds.): *Op. Cit.*, 2003, pp. 43-45

[1275] La filmografía bardemiana optó por un cine de tesis de corte dramático a la hora de abordar el material narrativo en *Cómicos* (1954), *Muerte de un ciclista* (1955) y *Calle Mayor* (1956). Su cine está en la estela de la idea de "autor" instaurada por el equipo de *Cahiers du Cinéma* y que se había extendido desde finales de los cuarenta, en BENET, Vicente J.: *Op. Cit.*, 2012, p. 249

[1276] CASTRO DE PAZ, José Luis; CERDÁN, Josetxo: *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*. Madrid: Cátedra, 2011, p. 18

[1277] CASTRO DE PAZ, José Luis. "Algunas consideraciones sobre la disidencia en el cine español de los años cincuenta o el descenso (en vertical) de Evaristo González (*El inquilino*, 1957)" en CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. Cit.*, 2003, p. 80

[1278] PICÓ JUNQUERA, J.M.: "Comentarios sobre cine español", *Imágenes*, junio 1953 en CAMPORESI, Valeria: *Op. Cit.*, 1993, p. 55

[1279] FERNÁN-GÓMEZ, Fernando: *El tiempo amarillo. Memorias (1943-1987)*, Madrid: Debate, vol. 2, 1990, p. 68

Aunque críticos, tanto los filmes de Bardem como los de Berlanga siempre se mantuvieron dentro del sistema industrial,[1280] tal y como le ocurrió a Fernán-Gómez en el díptico formado por *La vida por delante* (1958) y *La vida alrededor* (1959). Considerado como un regeneracionista por aproximación,[1281] este francotirador compaginó su labor tras las cámaras con la de ser una de las máximas estrellas del cine de la época, alineándose con la disidencia por vía de un estilo socarrón, irónico y crítico. A él debemos sumarle el esfuerzo periférico por parte de Nieves Conde para llevar a cabo un cine disidente con *El inquilino* (1957), cinta crítica con respecto a la carencia de viviendas, sobre la que trataremos en siguientes apartados.

Las repercusiones de la oposición fílmica al franquismo fueron escasas si las comparamos con una industria cinematográfica plagada de films considerados como "continuistas". No obstante, existió un incremento de la presencia censoria en los filmes de los cincuenta ante lo que ha sido llamado "disidencia".[1282] Así lo experimentarán dos películas tan significativas como *Surcos* y *Esa pareja feliz*, ésta última no fue estrenada hasta dos años después de su rodaje y gracias al éxito de *Bienvenido, Mister Marshall*.[1283]

La inteligencia de este último filme radica en su función de gozne entre el cine anterior y aquel al que se quiere llegar, aunque eso no evitara que la mayoría de comedias de la época tuvieran un talante edulcorado, como *De Madrid al cielo* (R. Gil, 1952) o *Los gamberros* (J. Lladó, 1954). Películas, junto a *Un día perdido* (J.M. Forqué, 1954), *Lo que cuesta vivir* (R. Núñez, 1957) o *Un abrigo a cuadros* (Alfredo Hurtado, 1957), son muestras del sainete blanco libre de aristas que derivará hacia la comedia rosa costumbrista, esa tercera vía que a la postre se convertirá en la "comedia madrileña" de los sesenta.[1284]

En este camino hacia la modernidad que los cineastas disidentes habían iniciado en lo que Castro de Paz y Cerdán llaman la "progresiva crispación de la mirada",[1285] surge la remarcable figura del guionista Rafael Azcona (1926-2008).[1286] Personaje capital para entender el paso del sainete hacia el terreno de la tradición realista y esperpéntica española. Sus dos primeras películas, *El pisito* (1958) y *El cochecito* (1960) en colaboración con el cineasta italiano Marco Ferreri (1928-1997), son claros ejemplos del absurdo inherente al esperpento que se instalará en un sector de la cinematografía más discrepante. La estética e implicaciones sociales de este género acuñado por

[1280] MONTERDE, José Enrique. "Continuismo y disidencia (1951-1962) en V.V.A.A.: *Op. cit*. Madrid. 1995, p. 291
[1281] ANGULO, Jesús: "Los antecedentes (1951-1962). El cine español de los años cincuenta" en HEREDERO, Carlos F.; MONTERDE, José Enrique (eds.): *Op. Cit.*, 2003, p. 46
[1282] MONTERDE, José Enrique: "Continuismo y disidencia (1951-1962)" en V.V.A.A.: *Op. Cit.*, 2009, p. 249
[1283] Ibíd., p. 284
[1284] AROCENA, Carmen: "Luces y sombras. Los largos años cincuenta (1951-1962)" en CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio; ZUNZUNEGUI, Santos (eds.): *Op. Cit.*, 2005, p. 110
[1285] CASTRO DE PAZ, José Luis; CERDÁN, Josetxo: *Op. Cit.*, 2011, p. 17
[1286] Sobre el guionista riojano véase CABEZÓN, Luis Alberto (coord.). *Rafael Azcona, con perdón*, Logroño: Gobierno de la Rioja/Instituto de Estudios Riojanos, 1997

Valle Inclán, visitado de nuevo en ocasión de la rama disidente de los cincuenta, ya es visible en el tono grotesco de las aspiraciones del matrimonio de *Esa pareja feliz* esbozado por Bardem y Berlanga, así como en la mirada caricaturesca sobre los habitantes de Villar del Río, mordazmente trazados en sus cegueras y obsesiones de ciudadanos comunes.[1287]

La esencia del esperpento radica en la ridiculización de la realidad para diferenciarla de aquélla en la que el espectador se mueve todos los días y su origen, como indica Zunzunegui, se levanta "sobre el humus de esa tipología costumbrista y sainetesca tan enraizada en nuestra cultura popular" la cual…

> […] se basa en la contaminación de este mundo con determinadas fórmulas de humor negro que van a acercar su dibujo hasta un punto equidistante del esperpento valleinclanesco y la tragedia grotesca propugnada por Arniches.[1288]

Los guiones realizados por las sociedades que formó Azcona con Ferreri y Berlanga parten de las máximas estéticas de Valle-Inclán donde "los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada".[1289] Así, la torsión que el esperpento "azconiano" hará del "realismo costumbrista" dará con un humor satírico de nuevo cuño.[1290]

Este recibirá el epíteto de "negro" porque tal y como indica Monterde aparece "cargado de una amargura limítrofe con el patetismo, otras de ironía, también de voluntad satírica o ridiculizadora".[1291] Es por ello que algunos de los frutos más gloriosos del cine español disidente como *Plácido* (L.G. Berlanga, 1961) o *El verdugo* (L.G. Berlanga, 1964) se darán a través del complejo cruce entre el esperpento, el sainete, la astracanada y el humor negro.[1292] La larga "década" se cerrará con el debut de Carlos Saura en *Los golfos* (1959) y el sonoro escándalo de Buñuel con *Viridiana* en su retorno a España.

[1287] AROCENA, Carmen: "Luces y sombras. Los largos años cincuenta (1951-1962)" en CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio; ZUNZUNEGUI, Santos (eds.): *Op. Cit.*, 2005, p. 112

[1288] ZUNZUNEGUI, Santos: "Esperpento y tragedia grotesca", *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*, Barcelona: Paidós, 2005, p. 162

[1289] Definición de esperpento por Max Estrella en *Luces de Bohemia* (Ramón María del Valle-Inclán, 1920) en MONTERDE, José Enrique: "Sainete y esperpento en el cine de Rafael Azcona" en CABEZÓN, Luis Alberto (coord.): *Op. Cit.*, 1997, p. 221

[1290] ZUNZUNEGUI, Santos: *Op. Cit.*, 2005, p. 163

[1291] MONTERDE, José Enrique. "Sainete y esperpento en el cine de Rafael Azcona" en CABEZÓN, Luis Alberto (coord.): *Op. Cit.*, 1997, p. 223

[1292] ANGULO, Jesús: "Los antecedentes (1951-1962). El cine español de los años cincuenta" en HEREDERO, Carlos F.; MONTERDE, José Enrique (eds.): Op. cit, p. 48

Capítulo 11. Visiones en torno a la vivienda en el cine español de los cincuenta (1951-1956)

El problema de la vivienda entraba en la década de los cincuenta con apenas medidas que hubieran atenuado su situación y con escasas representaciones en el celuloide nacional. En la década que empezaba, el abandono de la autarquía y la aceleración de la industrialización acentuaron el trasvase de población agravando más aún los problemas de la infravivienda, aunque ahora ya no interviniera el origen bélico.[1293] Además, con el entorno agrícola lastrado por los bajos jornales, las sequías y la codicia de los terratenientes, ahora más que nunca la industria, la construcción y los servicios ofrecidos por la ciudad serán la mejor perspectiva.[1294] Así se explica la masiva ola migratoria desde el campo a las metrópolis, que dobló la población urbana y obligó a tomar medidas drásticas para cribar la emigración que se dirigía en masa hacia Madrid, Barcelona y Bilbao. Si el crecimiento de población en España entre 1940 y 1960 fue de un 17%, para los municipios mayores de 30.000 habitantes se estipuló en un 52%,[1295] porcentaje que explica la consiguiente carestía de techo.

Lejos de amedrentar, la emigración clandestina aumentaba año a año despoblando el medio rural para hacinarse en barriadas marginales y malvivir en covachas e infraviviendas de morfología rural levantadas en los cinturones industriales de estas ciudades "soñadas".[1296] A finales de los cuarenta, Madrid y Barcelona ya venían creciendo ininterrumpidamente siendo su nueva población fruto de la inmigración interior,[1297] Estas oleadas de inmigrantes, usadas innoblemente por la especulación, hicieron surgir la figura del realquilado, huésped admitido en un inmueble propiedad de una familia de bajos ingresos. Asimismo, los jóvenes matrimonios sufrían igual azote tratando de conseguir un piso; no obstante, el drama más común era aquél que golpeaba a los inquilinos forzados al desahucio, medida que se tomaba ante viviendas en estado ruinoso de resultas de los bombardeos de la Guerra Civil.

Con un millón de personas cambiando de residencia en este decenio, un débil despegue del aquejado sector de la construcción se iniciará hasta definirse el agresivo auge del mismo en los

---

[1293] DE TERÁN, Fernando: *Planteamiento urbano en la España contemporánea (1900/1980)*, Madrid: Alianza Editorial, 1982, p. 230

[1294] ABELLA, Rafael: *Op. Cit.*, 1996, p. 140

[1295] VILAGRASA, Joan (ed.): *Vivienda y promoción inmobiliaria en España*, Lleida: Edicions Universitat de Lleida, 1997, p. 15

[1296] Estos núcleos proletarios hacinados en los arrabales de Madrid y Barcelona comúnmente llamados "cinturones rojos" fueron incipientes focos de agitación social. en MUNIESA, Bernat: *Dictadura y monarquía en España. De 1939 hasta la actualidad*, Barcelona: Ariel Historia, 1996, p. 61

[1297] Una noticia de Barcelona, fechada en septiembre de 1949, hablaba de la existencia de diez mil barracas en el extrarradio donde malvivían más de 70.000 personas. en ABELLA, Rafael: *Op. Cit.*, 1997, p. 150

sesenta y setenta.[1298] La producción directa de pisos por parte del Estado se había regulado con la creación del INV pese a que su impacto fue menor en los cuarenta. Sin embargo, a partir del auge inmobiliario de los cincuenta, la administración llegará a ocupar una tercera parte de la producción total de viviendas al término de la década.

Por esta razón, con el cambio de gobierno de 1957, aquél que dio entrada a los tecnócratas del Opus Dei con sus modernizadoras ideas económicas, que trataban de dar una nueva imagen al régimen,[1299] se creará mediante un Decreto-Ley, el Ministerio de la Vivienda con cartera para José Luis de Arrese. Este órgano superior centralizaba desde ese mismo instante las labores políticas sobre la vivienda; sin embargo, durante el último quinquenio de los cincuenta la administración contrajo un importante déficit que requirió ser paliado a través de medidas legislativas que apostaban por el traspaso al sector privado.

Los finales de la década y principios de los sesenta son especialmente beligerantes con la llamada "autoconstrucción" y ceden su protagonismo a los nuevos barrios "dormitorio" alzados de forma exprés alrededor de las grandes urbes y de los que NO-DO hacía gala desde los helicópteros. Una edificación de viviendas protegidas que tenía a su vez el objetivo de paliar la crisis del sector; no obstante, una galopante inflación dio paso a una desleal especulación sobre terrenos y pisos de los cuales llegaron a cobrarse entradas sobre planos o incluso dejar a familias urgidas de techo, con sus ahorros depositados en inmobiliarias fantasma; fraude que alcanzaría mayores cotas en la década siguiente. Todas ellas, feas realidades sociales que se filtrarán en las películas del periodo.

El cine, y en especial aquél con carácter discrepante, como dispositivo involucrado en la realidad social que le rodea, tuvo en el problema de la vivienda una de sus cuestiones fundamentales.[1300] Lejos de usarla como una mera localización, esta problemática social aparece con mayor protagonismo argumental dentro de la trama de diversas películas del decenio y principios del siguiente donde alcanza mayor acidez. Mostrada en sus diversas casuísticas, veremos desde los grandes sectores de población rural emigrando a Madrid en *Surcos* (1951), el desahucio y la especulación en *El inquilino* (1957), las jóvenes parejas en busca de hogar común en *Esa pareja feliz* (1951) y *La vida por delante* (1958), hasta los realquilados de *El pisito* (M. Ferreri, 1958); sin olvidar las posteriores *El verdugo* (L.G. Berlanga, 1963) y *El mundo sigue* (F. Fernán-Gómez, 1964).

[1298] VILAGRASA, Joan (ed.): *Op. Cit*., p. 15
[1299] PRESTON, Paul: *La política de la venganza. El fascismo y el militarismo en la España del siglo XX*, Barcelona: Península, 1997, p. 187
[1300] HEREDERO, Carlos F.: *Op. cit*, p. 299

Directores que demuestran que, para ellos, "la vivienda era algo más que una localización caracterizadora".[1301]

La perspectiva que los citados ciernen sobre sus protagonistas, todos ellos enfrentados a las ilusiones y frustraciones derivadas de la dificultosa posesión de un lugar donde vivir, denota una mirada más comprometida. Con los "disidentes", la vivienda, incluso a veces, la carencia de la misma tendrá un papel de agente activo de la trama por su particularidad angustiosa, siendo examinado desde lo cómico hasta lo dramático.[1302] La película que puso la semilla es *Esa pareja feliz* a partir de la cual germinarán títulos puntales como el díptico *La vida por delante* y *La vida alrededor*, *El inquilino, El pisito* y *El verdugo*. Eso sí, con mayor o menor comicidad, y partiendo siempre de lo sainetesco para encajar dentro del marco censor (*El inquilino* o *El verdugo* fueron igualmente agraviadas).

La mirada crítica sobre el conflicto de la vivienda fue señalada severamente en España por los cineastas arriba citados, pero no solo de narrativas de carácter opositor se confecciona la visión de este estudio en torno a la problemática de la vivienda. Y es que entre 1951 y 1964 hemos referenciado hasta setenta y cinco películas que incluyen el factor de la vivienda en sus tramas en distinto rango. Comedias urbanas de raigambre sainetesca, dramas religiosos, "neorrealismo" a la española, películas con niño e incluso ejercicios de la EOC se interesarán por situaciones ligadas al factor doméstico. Visiones que se verán completadas en cortometrajes periféricos del estilo *Lunes/Los realquilados* (A. Artero, 1960) sobre la estafa inmobiliaria y *Notes sur l'émigration* (J. Esteva, 1960) con imágenes de suburbios llenos de miseria.

La mayoría de estas películas lo hacen sin pretensiones disidentes y, como señala Ríos Carratalá en su capítulo dedicado a la vivienda,[1303] sí sustentan su trama en relación a los distintos hogares que conforman una trayectoria vital, como la del tío Jacinto en la cinta de Vajda. De la misma manera que cineastas tan variados como Neville, Marquina, Comas, Romero-Marchent, Saura, Grau, del Amo, Mur Oti, Picazo o Rovira Beleta usarán la vivienda en sus argumentos del periodo. Sus filmes ofrecen un lienzo ambiental típico y verosímil por donde se mueven los personajes de extractos sociales humildes.

Así Marquina y Mur Oti volverán a trabar un castizo relato de relaciones vecinales en *Así es Madrid* (L. Marquina, 1953) y *El batallón de las sombras* (M. Mur Oti, 1957); mientras los expresidiarios de *Fulano y Mengano* (J.L. Romero Marchent, 1956) sufrirán ante el reto de encontrar hogar entre los muros de una casa ruinosa a la par que los vecinos de *Historias de Madrid* (Ramón

[1301] RÍOS CARRATALÁ, J.A.: *Op. Cit.*, 1997, p. 84
[1302] Ibíd., p. 85
[1303] Ibíd., pp. 83-99

Comas, 1957) se enfrentan a un desahucio. También la religión se hace un hueco en *Día tras día* (A. del Amo, 1951), *La pecadora* (I.F. Iquino, 1954) y *Sin la sonrisa de Dios* (J. Salvador, 1955), películas todas ellas que entran en los suburbios de chabolas igual que *Young Sánchez* (M. Camus, 1963) *Los Tarantos* (F. Rovira Beleta, 1963) y *Tiempo de amor* (J. Diamante, 1964). Los cincuenta tampoco abandonan el prurito de ascenso social que ya vimos atisbarse en los cuarenta, con mundanas comunidades de vecinos como las reflejadas en los dramas *Cielo negro* (M. Mur Oti, 1951), *El sol en espejo* (A. Román, 1962) y *Cerca de las estrellas* (C. Fernández Ardavín, 1962).

En definitiva, la vivienda, ya fuera en el cine o en fotografías, tebeos, novelas, obras de teatro… fue una problemática social de la que todos se ocuparon; sus ligaduras con el día a día de la gente ordinaria y las lacras de su entorno vital más inmediato, cristalizaron en una suerte de "habitar" políticamente el arte. Ya fuera de manera consciente o inconsciente por medio del disenso o la mixtificación, carear la vivienda, núcleo cultural de una época, implica una sinécdoque de una dictadura que hacía del "hogar tradicional" y la familia uno de sus caballos de batalla.

11.1. 1951: el año de la cuestión social

11.1.1. *Surcos* (J.A. Nieves Conde, 1951)

Surcos y *Esa pareja feliz* suponen un aldabonazo en la cinematografía española de principios de la década de los cincuenta. Su mérito radicaba en conectar con los problemas de los españoles de a pie y hacerlo centrando su mirada en cuestiones sociales que aquejaban a la sociedad del momento, entre ellas la de la vivienda. La primera de ellas, el largometraje de José Antonio Nieves Conde (1915-2006), narra con dureza el exilio de una familia campesina a los suburbios de Madrid y su penosa subsistencia en la capital rodeada de miseria, delincuencia, estraperlo y prostitución. A su vez, supuso también la irrupción de la tendencia neorrealista en España en una clara pretensión de transportar el modelo italiano al contexto propio.[1304] Antes de las famosas Conversaciones de Salamanca, los cineastas españoles habían entrado en contacto con el neorrealismo a través de las dos Semanas de Cine Italiano en Madrid (1951 y 1953).

La proyección restringida de algunos títulos clave del movimiento bastó para comprender que podía pergeñarse un cine de distinto calado, alejado de los suntuosos decorados y conectar así

[1304] Sobre la influencia del neorrealismo italiano en España véase la tesis: MONTERDE, José Enrique: *El neorrealismo en España. Tendencias realistas en el cine español*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 1992; algunos de sus puntos son mencionados en HEREDERO, Carlos F.: "La disidencia interior", *Op. Cit.*, 1993, pp. 287-382

con la verdadera realidad española.[1305] Eso no quita que el acceso al cine neorrealista fue minoritario en materia comercial y en la prensa cinematográfica, solo revistas como *Objetivo* y *Cinema Universitario* le prestaron atención. Lo cierto es que podía abrir caminos para un cine con distinta vocación disidente de la época, y, para Heredero, *Surcos* puede considerarse como "el modelo más acabado de neorrealismo a la española levantado y sustentado sobre un edificio no-neorrealista".[1306] Pero no debemos obviar que el resultado generalizado de estas experiencias tendió hacia una mirada irónica sobre el neorrealismo caricaturizándolo en obras coetáneas a *Surcos* como *Cerca de la* ciudad, *Segundo López, aventurero urbano* o *Fulano y Mengano*.[1307]

Si *Surcos* consiguió salir adelante en parte es porque la autoría de la cinta era de reconocidos falangistas como Natividad Zaro, presidenta de Atenea Films, quien desarrolló una historia de Eugenio Montes y el propio Nieves Conde,[1308] quien completaría el guion con la ayuda de Gonzalo Torrente Ballester.[1309] Así pues, aunque las raíces de su discurso estén en el ideario del Movimiento, Nieves Conde presenta un nada despreciable grado de oposición fruto del desencantado "falangismo hedillista".[1310]

El contexto político que envuelve la película también explica su relevancia en las salas del país. El recién creado Ministerio de Información y Turismo, encabezado por el clerical Gabriel Arias Salgado, con el liberal democristiano Joaquín Ruiz Giménez al frente del Ministerio de Educación Nacional, completan estos "vientos de libertad".[1311] A su vez, la designación del antes citado José María García Escudero en agosto del mismo año como Director General de Cinematografía y

---

[1305] *Milagro en Milán* (Miracolo a Milano, V. de Sica, 1951), *Mañana será tarde* (Domani è troppo tardi, L. Moguy, 1950), *È primavera* (R. Castellani, 1950), *Crónica de un amor* (Cronaca di un amore, M. Antonioni, 1950) *L'edera* (A. Genina, 1950) y *Nacido en el odio* (Il bivio, F. Cerchio, 1951) fueron algunas de las cintas proyectadas. Decía la revista *Cámara* al respecto: "Esta interesante exhibición de películas, organizada por Unitalia Film y el Instituto Italiano de Cultura, nos ha ofrecido unas lecciones que no debemos olvidar", en BARBERO, Antonio: "La Semana del Cine Italiano, en Madrid", *Cámara*, año XI, núm. 213, diciembre 1951, pp. 1-3

[1306] HEREDERO, Carlos F.: *Op. Cit.*, 1993, p. 295

[1307] BENET, Vicente J.: *Op. Cit.*, 2012, p. 265

[1308] "D'entre els falangistes, hi havien també dels que es van creure que allò de la «revolución nacional» anava de veritat, i estaven dolguts pels tristos i miserables camins que havia agafat Espanya. I amb gran honestedat van denunciar l' estat de coses que ells mateixos, enganyats, havien ajudat a crear. Nieves Conde, falangista de primera hora, va ser el primer a arriscar-se a filmar obres neorealistes", en CATALÀ, Guillem: "Dialèctica de les temptatives de realisme a Espanya (1949-1965)", *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, núms. 2-3, 1995, p. 53

[1309] "Todos ellos formaban parte del sector más purista y doctrinario de lo que consideraban la auténtica Falange y pensaban que el Franquismo había traicionado el verdadero espíritu social del movimiento nacional-sindicalista pensado por José Antonio Primo de Rivera." En BENET, Vicente J.: *Op. Cit.*, 2012, p. 273

[1310] Manuel Hedilla (1902-1970) fue el segundo jefe de Falange sucediendo a José Antonio Primo de Rivera. Su entrada se produjo tras el *Decreto de Unificación* que terminaba con el Movimiento tal y como lo había planteado su fundador al introducirse, en el seno del partido, aristocráticos y antiguos monárquicos. Este hecho traicionaba los postulados sindicalistas y de reformismo social y terminaron por apartar a Hedilla del poder.

[1311] PÉREZ PERUCHA, Julio. "El cine español de los 50: algunos elementos del paisaje" en SAGÜÉS, Miguel (dir.): *Op. Cit.*, 1990, p. 6

Teatro, rama del Ministerio de reciente creación, abría una efímera brecha de talante reformista salpicada por constantes cortapisas.[1312]

El entusiasmo de García Escudero, gran valedor de la cinta, hizo que bregara contra viento y marea desatando lo que se conoce como el "caso *Surcos*";[1313] hecho que ayuda a que la película haya tenido en según qué ocasiones "mayor interés político que estético".[1314] Esta "bomba", como él mismo la definía años más tarde en el programa de TVE *Memorias del cine español* (Diego Galán, 1978), no fue otra que proponer la catalogación de "Interés Nacional" para *Surcos*.[1315] Pero para ello tenía que denegársela a *Alba de América* (J. de Orduña, 1951), auspiciada por altos organismos estatales, o lo que es lo mismo, anteponer los problemas sociales del presente a las gestas heroicas de antaño. Pronto se desataron las polémicas como la que llegó desde la Oficina de la Iglesia en forma de una calificación de 4, es decir, "gravemente peligrosa"[1316]. De la misma manera que tampoco la censura dejó escapar su oportunidad de retocar la escena final y advertir que hacía falta aliviar "la excesiva crudeza de las situaciones y frases".[1317] Al final, harto como él mismo diría del cine histórico de "mostachones, de barbas y de cartón piedra", los temas que trataba *Surcos*, aunque algo "ingenuamente", fueron decisivos para que le otorgara la catalogación de "Interés Nacional".

> […] era sobre todo aquello que no veíamos en nuestras pantallas. Era el suburbio, era la gente que pasaba hambre, eran los problemas reales, era la corrupción. A mí me entusiasmó la película y escribí una carta a Nieves Conde porque yo creía que aquél era el camino de un cine real, de un cine auténtico, del cine que nos hacía falta.[1318]

Su decisión de proteger este tipo de cine, tan distinto a lo que venía haciéndose en España en la década anterior, le acarreó estar tan solo ocho meses en el cargo durante esta primera anda-

---

[1312] AROCENA, Carmen. "Luces y sombras. Los largos años cincuenta (1951-1962)" en CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio; ZUNZUNEGUI, Santos (eds.): *Op. Cit.*, 2005, p. 82

[1313] Sobre el caso véase GUBERN, Román; FONT, Domènec: *Un cine para el cadalso*, Barcelona: Euros, 1975, pp.64-68

[1314] MONTIEL, Alejandro: *El desfile y la quietud (Análisis fílmico versus Historia del Cine)*, Valencia: Generalitat Valenciana, 2002, p. 112

[1315] Las películas recibían un porcentaje de subvención variable según la categoría de las seis existentes a las que se asignaba: interés nacional (50%), primera A (40%), primera B (35%), segunda A (30%), segunda B (25%) y tercera (sin subvención), en MONTERDE, José Enrique. "Continuismo y disidencia (1951-1962), VV.AA.: *Op. Cit.*, 1995, p. 252

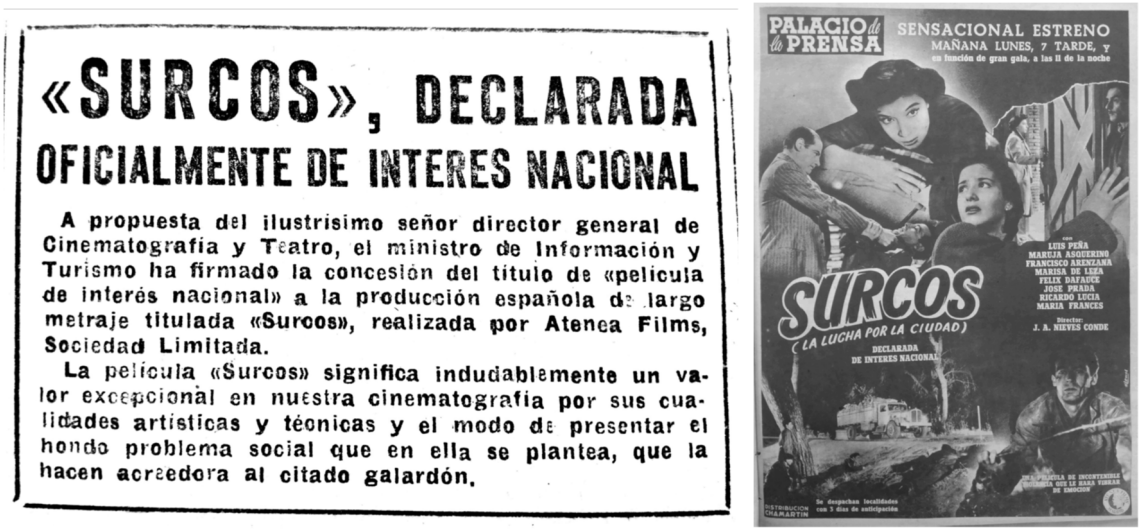
[1316] Entre los contrarios, algunos sectores católicos fueron altamente beligerantes: "Cuando se estrenó la película *Surcos*, los dedos inquisitoriales de los miembros de la Junta de Clasificación del organismo editor de *Ecclesia* – valoraciones morales, ya se sabe, el 1, el 2, el 3, el 3-R…– se extendieron hacia la excelente obra de Nieves Conde: – ¡Pecado, pecado! La obra les escandalizaba y le aplicaron un 4 como una casa", en GUARNER, José Luis: *Op. Cit.*, 1971, pp. 76-77

[1317] Expediente administrativo número 10.634 citado en ZUMALDE, Imanol: "Surcos" en PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Op. Cit*, 1997, p. 295

[1318] Declaraciones de José María García Escudero extraídas del capítulo *El cine social* de la serie televisiva *Memorias del Cine Español* (Diego Galán, 1978). Consultar capítulo entero en el siguiente enlace.

dura, hasta marzo de 1952.[1319] Escudero acabó dimitiendo a raíz del caso y *Alba de América* recibiría su categoría de "Interés Nacional" en detrimento de *Surcos.* No obstante, no retiró la catalogación a *Surcos* a pesar que lastrara la carrera de Nieves Conde y dejó esto escrito sobre el "caso *Surcos*":

> Es la primera película española con categoría internacional, la primera cara a la realidad en un cine vuelto hacia el cartón piedra. El miedo a la vida impediría que se pasara más allá. Un cine falangista había pasado; pero nuestro cine ya se sabe, es de Cánovas; del partido liberal-conservador.[1320]



«SURCOS», DECLARADA OFICIALMENTE DE INTERES NACIONAL

A propuesta del ilustrísimo señor director general de Cinematografía y Teatro, el ministro de Información y Turismo ha firmado la concesión del título de «película de interés nacional» a la producción española de largo metraje titulada «Surcos», realizada por Atenea Films, Sociedad Limitada.

La película «Surcos» significa indudablemente un valor excepcional en nuestra cinematografía por sus cualidades artísticas y técnicas y el modo de presentar el hondo problema social que en ella se plantea, que la hacen acreedora al citado galardón.

Destacado en *Informaciones*, año XXVI, núm. 8.363, 15 octubre 1951, p. 4 y Cartel del estreno de la película en *¡Arriba!*, núm. 5.930, 11 noviembre 1951, p. 29

Esta España que Nieves Conde filmó era aquella de la escasez que se atisbaba en la frase de Rabal en *La honradez de la cerradura*, la de los pobres. El paro o la emigración fueron solo algunas de estas escaseces que la posguerra trajo a las clases populares españolas y que ahora *Surcos* plasmaba como ninguna otra película hasta la fecha. Y es que la película desnudaba un mundo que existía en la España de la época y era de sobra conocido por todos,[1321] pero que pocas veces aparecía en las pantallas. A la hambruna, cabe sumar la figura del estraperlista y su querida, personaje interpretado por María Asquerino, fiel reflejo de un tiempo que Abella y Cardona describen así:

[1319] José María García Escudero siguió reflexionando sobre aquella "falta de problemas, falta de realismo, falta de inteligencia", tres pecados que le atribuía al del cine nacional en su obra: GARCÍA ESCUDERO, José María: *Cine Español*, Madrid: Rialp, 1962, pp. 30-35

[1320] Palabras recogidas de su libro *La historia en cien palabras del cine español* en GUARNER, José Luis: *Op. Cit.*, 1971, p. 41

[1321] "[…] sigue teniendo una realidad de los hechos, sigue teniendo un mundo que existe con unos personajes que son presentes […] No se sabe por qué hubo un milagro, milagro que no sé cómo se dio, pero el hecho verdad es que mostramos lo que era la realidad del momento. Hasta en las pequeñas cosas se mostró la circunstancia del hecho. Hasta los pequeños comentarios, hasta el pequeño chiste, hasta las maneras de ver de determinados personajes y hablar de determinados personajes." Declaraciones de José Antonio Nieves Conde extraídas del capítulo *El cine social* de la serie televisiva *Memorias del Cine Español* (Diego Galán, 1978). Consultar capítulo entero en el siguiente enlace.

> En la configuración social de la España 1942-1944 ya ha adquirido carta de naturaleza, con ribetes ostentosos y tolerancias sospechosas, la figura del gran beneficiario del mercado negro, o sea, del gran estraperlista. Un hombre que delata una opulencia que contrasta con la miseria del ambiente.[1322]

La pobreza que azotaba España y que por fin ponía en liza Nieves Conde, con el importante empujón de García Escudero, puso en la pantalla a aquellos españoles del racionamiento.[1323] Y lo hizo con compromiso ético-social para con los tiempos que corrían dándole un valor añadido e irrumpiendo en la estética del realismo.[1324]

De hecho, aunque proceda hablar de "tendencia neorrealista" dentro del film,[1325] la misma película hace irónica referencia a él cuando el *Chamberlain* lleva a su mantenida a una película de estas que *"se llevan"* y ella responde: *"No sé qué gusto encuentran con sacar a la luz la miseria. ¡Con lo bonita que es la vida de los millonarios!"*. Nieves Conde nunca acabó de comulgar con el modelo italiano y prefería emparentarse con la tradición del realismo literario español.[1326] Una tendencia que en aquél preciso instante estaba respondiendo a los estigmas sociales y la precariedad económica de una época oscura.[1327] En resumen, y sabida es la extraordinaria popularidad historiográfica que la cinta ha suscitado, sirva esta opinión de Castro de Paz y Cerdán sobre los distintos cauces artísticos de *Surcos*.

> […] quizás lo más ajustado sería reivindicar el sabio y fructífero engarce textual de un argumento de raíces inequívocamente melodramáticas y ciertos recursos sainetescos *invertidos* junto a elementos más o menos externos del neorrealismo italiano.[1328]

[1322] ABELLA, Rafael; CARDONA, Gabriel: *Los años del Nodo. El mundo entero al alcance de todos los españoles*, Barcelona: Destino, 2008, pp. 30-31

[1323] "Así, los españoles pobres se convirtieron en devoradores de gachas de maíz, de algarrobas y de castañas. He aquí una muestra del racionamiento semanal que padecen los españoles entre los años 1939 y 1952, durante los cuales duró tal desdicha: aceite, bacalao y jabón, chocolate y azúcar, pasta para sopa, alubias y un huevo, garbanzos, tocino y carne de membrillo, arroz, lentejas y queso constituyen los ingredientes de un contrato con el hambre que lleva a miles de españoles a la muerte por inanición, por enfermedades carenciales y por el azote de la tuberculosis pulmonar, secuela del hambre, del frío y de otras calamidades." En Ibíd., p. 21

[1324] "[…] soberbia película, innovadora y escalofriante, de naturalismo ácido nunca gratuito, en purísima sintonía con la mentada *estética del realismo*", en AGUILAR, Carlos: *Cine cómico Español 1950-1961. Riendo en la oscuridad*, Basauri: Desfiladero, 2017, p. 27

[1325] Durante la época la crítica acostumbraba a desligar la película de esa etiqueta como prueba esta frase de la publicada en el diario *Alcázar*: "*Surcos* no es producto de una acomodación externa a ese *neorrealismo* en boga. Responde a una intención más alta." En "El crítico escribe: *Surcos* (P. de la prensa)", *Alcázar*, año XV, núm. 4.813, 13 noviembre 1951, p. 5

[1326] Nieves Conde declarará: "En *Surcos* no se intentó hacer una película a lo neorrealista, nuestro punto de inspiración era el mundo cervantino. Yo creo que el neorrealismo es típicamente italiano. Las vivencias españolas y las italianas eran y son distintas, hasta en su expresión cinematográfica." En LLINÁS, Francisco: *José Antonio Nieves Conde. El oficio del cineasta*, Valladolid: 40 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1995, 85

[1327] Eugenio Montes afirmaba en *Primer Plano*: "El realismo es la gran aportación de España a las artes", en BARREIRA: "*Surcos*, en rueda dialéctica", *Primer Plano*, año XI, núm. 579, 18 noviembre de 1951, pp. 8-9

[1328] CASTRO DE PAZ, José Luis; CERDÁN, Josetxo: *Op. Cit.*, 2011, p. 86

Esta vinculación con los hechos reales y las circunstancias que les rodeaban en su tiempo fue algo presente en la producción del realizador segoviano que lo recordaba de la siguiente manera:

> Esta película tuvo una preparación real y fotográfica de hechos reales y fotográficos. Los personajes no se vestían como nosotros queríamos, se vestían cómo eran determinados personajes que existían en aquél momento. Esto indudablemente influyó en que determinadas circunstancias del argumento, que no se pueden negar que tenían un viejo entronque con el *arnichismo*, sin embargo estaban superados y se transformaban precisamente por la realidad del momento y del entorno que retratábamos.[1329]

Precisamente en 1951, el posteriormente desencantado franquista Camilo José Cela, publicaba *La colmena* donde deshilacha a unos personajes movidos por el ansia de riqueza, la hambruna, el sexo y la muerte;[1330] temáticas emparentadas con *Surcos* y en las que Cela escruta las pequeñas vidas de las abejas del panal madrileño y su relación con el espacio habitacional.[1331] Algo que comparte la vivienda de *Surcos*, contribuyendo a la desazón de la lastimosa subsistencia de los Pérez en una capital rodeada de delincuencia, estraperlo, prostitución y, cómo no, familias hacinadas. El cuadro se completa con un rodaje que Gómez Tello remarcaba en su crítica al destacar "la abundancia de exteriores auténticos rodados en la *banlieu* de Madrid" que "para mucha gente puede constituir una sorpresa ingrata la existencia de lacras y formas de vida como las implacablemente denunciadas en esta película".[1332]

Precisamente la obsesión de Nieves Conde por huir del Madrid "turístico" le hizo situar el rodaje en Atocha y barrios humildes como Lavapiés, Legazpi y Embajadores sin falsear la geografía urbana.[1333] Misión cumplida a tenor del recuerdo que tenía Francisco Umbral de *Surcos* en 1997:

[1329] Declaraciones de José Antonio Nieves Conde extraídas del capítulo *El cine social* de la serie televisiva *Memorias del Cine Español* (Diego Galán, 1978). Consultar capítulo entero en el siguiente enlace.

[1330] CALVO CARILLA, José Luis. "La poesía y la novela" en MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo (coord.): *La España de Viridiana*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, p. 60

[1331] "La precarietat i la immediatesa de les vides dels personatges es transmeten a la seva relació amb l'espai, de forma que aquests últims són descrits quan a la relació sensual que amb ells s'estableix. Les oficines, com els cafès, són espais valorats per la calor, i els prostíbuls i cases de cites, per la privacitat que serveixen als seus inquilins. […] Alhora, un constant flirteig amb la possibilitat d'una existència millor fa que els personatges admirin el luxe, i administrin curosament la falsedat i l'aparença amb la fi de tenir una il·lusió de millor estatus social. Succeeix amb el menjar, amb el tabac, i amb la mateixa alcova." En FUSTER MARTÍ, Albert: "Interiors literaris a la novel·la de postguerra" en CREIXELL, Rosa M.; SALA, Teresa-M.: *Espais interiors: Casa i Art, Des del segle XVIII al XXI,* Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, , 2007, p. 356

[1332] GÓMEZ TELLO, José Luis. "Crítica *Surcos*", *Primer Plano*, año XI, núm. 579, 18 noviembre de 1951, p. 25

[1333] LLINÁS, Francisco: *Op. Cit.*, 1995, 81

> Las posadas y corralas, el Metro suburbial, los bares y tabernas, el Madrid periférico [...] de solares vacíos, aquella ciudad como de un Chirico suburbano, con plazas que dan a la nada y figuras que se desencajan del entorno.[1334]

Al mismo inicio del filme, nada más apearse en la parada de Lavapiés,[1335] y tras aguantar las burlas de los pasajeros del metro y la mirada desconfiada de un policía hacia sus capazos, la familia campesina se dirige a la corrala guiados por el hijo mayor, Pepe. Pronto se hará notar el choque con una realidad, la de las corralas que habitan las clases bajas, como nada halagüeña para el cabeza de familia:

- Padre: *¿Es aquí donde vive la señora Engracia?*
- Pepe: *Pues sí ¿qué hay de malo?*
- Padre: *Que no parece un palacio.*

La recepción hostil, con unos chiquillos lanzando las gallinas de la madre al patio central de la corrala, se ve acentuado por la algarabía que acompaña la banda de sonido.[1336] Hostilidad que se ve secundada por un relato visual que incide en las barandillas como factor carcelario. Este enjambre de sombras y escaleras hostiles, que ya tuvo precedentes hacia finales de los cuarenta,[1337] conforma la negación de este hogar capaz de no hacerles sentir nunca en casa mediante "un claustrofóbico encierro en espacios pequeños, compartidos, superpoblados, inhóspitos";[1338] o tal y como lo ha definido Alejandro Montiel en su análisis: "un ambiente que recuerda más a un jaula de fieras carroñeras que un lugar de habitación humana."[1339] Paradójicamente, una película que buscaba el verismo de las calles, reconstruyó en estudio la significativa corrala, obra de Antonio La-

---

[1334] UMBRAL, Francisco: "El Madrid de Surcos", *Nickel Odeon*, núm. 7, verano 1997, p. 88

[1335] El consenso existente en torno al uso del Madrid popular en *Surcos* es un acierto que comparten otras exégesis hallables en publicaciones sobre cine y urbanidad: "Sin embargo, tal vez el Madrid más ejemplar de la autarquía lo encontremos en [...] *Surcos* (1951), el cual inaugura una visión crítica y realista de la ciudad. [...] El Madrid que proyecta es el Madrid de las corralas masificadas, el Madrid de las tascas, el Madrid suburbial de la periferia, el Madrid de la prostitución y, sobre todo, el Madrid abiertamente hostil para los emigrantes llegados del ámbito rural". Citado en CAMARERO GÓMEZ, Gloria: "Madrid en la pantalla: de la construcción a la disolución del mito" en SALVADOR VENTURA, Francisco (ed.): *Cine y ciudades. Imágenes e imaginarios en ambientes urbanos*, Santa Cruz de Tenerife: Intramar Ediciones, 2009, p. 72; Cfr. DE LA FUENTE, Manuel: *Madrid. Visiones cinematográficas de los años 1950 a los años 2000*, Neully: Éditions Atlande, 2014, pp. 15-28 y 83-88 y DALMAU, Rafael; GALERA, Albert: "*Surcos*. (Mal)vivir en capital", *Ciudades del cine*, Moià: Raima Edcions, 2007, pp. 132-134

[1336] "[el] empleo del sonido directo (utilizado por Nieves Conde cuantas veces le fue técnicamente posible), que añade verosimilitud a este semidocumental sobre el Madrid de los años cincuenta que es *Surcos*, su banda sonora se caracteriza por la selectiva renuncia al lenguaje verbal." En ZUMALDE, Imanol: "Surcos" en PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Op. Cit*, 1997, p. 296

[1337] Carlos F. Heredero habla de "balbuceos neorrealistas" en películas anteriores a 1950 como *Nada* (1947), *Mariona Rebull* (1947), *Las aguas bajan negras* (1948), *La calle sin sol* (1948), *Un hombre va por el camino* (1949), *La familia Vila* (1949) y *Pacto de silencio* (1949). En HEREDERO, Carlos F.: *Op. Cit.*, 1993, p. 292

[1338] CASTRO DE PAZ, José Luis, CERDÁN, Josetxo: *Op. Cit.*, 2011, p. 88

[1339] MONTIEL, Alejandro: *Op. Cit.*, 2002, p. 117

brada (1914-1975),[1340] en pos de facilitar una mayor soltura a la cámara en ese entorno.[1341] No deja de ser reseñable la figura de Labrada por su doble faceta en vivienda como arquitecto de DGRD y OSH, así como su trabajo en la industria cinematográfica.

> La casa de la familia la construyó el arquitecto en estudio, después de haber estado recorriendo muchas viviendas de esa zona de Lavapiés y Embajadores. El decorado tenía el patio y varios pisos. En *Surcos* no puede hablarse de un decorador de cine, sino de un arquitecto de cine. El Madrid de los años cincuenta, sus casas en los barrios populares, está reproducido fielmente en la película.[1342]

Por ello la planificación –en sus constantes *travellings*– no escatima a la hora de enjaular las siluetas de los protagonistas entre los barrotes; haciéndose así uno de los retratos más crudos del entorno vecinal costumbrista de los cincuenta. Muy alejado de la tónica solidaria de *Así es Madrid* (1953), *Historias de Madrid* (1957) o *Don Lucio y el hermano Pío* (1960), esta última del mismo Nieves Conde tras *El inquilino* (1957).



Fotogramas de la llegada a la corrala obra de Antonio Labrada en *Surcos* (1951)

De hecho, este sistema de imágenes basado en el surco, ya se anticipa nada más comenzar la película tras el cartel de "Interés Nacional", con los surcos del terruño encadenados con la vía del tren, y marca el leitmotiv que tendrá eco en los encuadres atravesados por las barandillas y barrotes del patio vecinal "encerrando" a los Pérez en su particular cárcel de asfalto.[1343] Un mundo claustrofóbico plagado de espacios inhóspitos que ofrece, en la significativa fecha de 1951, los

---

[1340] Ambos ya habían coincidido en *Balarrasa* (1950) y como recuerda Fernando Fernán-Gómez, la búsqueda del realismo era un imperativo para Nieves Conde: "Es que la película prácticamente se rodó dos veces. Porque había un aspecto de la misma que Nieves Conde y el decorador –Antonio Labrada se llamaba– querían que tuviera un tono lo más realista posible. Es decir, que los ambientes de *Balarrasa*, las habitaciones en que transcurría la acción, estaban muy minuciosamente cuidados en cuanto fueran reproducción de la realidad con arreglo al nivel económico de los personajes. Y cuando ya estaba la película a punto de terminarse, al visionar los productores de Cifesa el total del material rodado, rechazaron de plano esos decorados tan realistas y obligaron a rodar toda la película de nuevo." En BRASÓ, Enrique: *Conversaciones con Fernando Fernán Gómez*, Madrid: Espasa Calpe, 2002. Pág. 61

[1341] GOROSTIZA, Jorge: *Op. Cit.*, 1997, pp. 73-75

[1342] COBOS, Juan: "Entrevista con Nieves Conde", *Nickel Odeon*, núm. 7, verano 1997, p. 124

[1343] "[…] pero presentes también en las rejas de que se cierran sin que Manolo pueda beneficiarse del *rancho* militar o aquellas otras que Pepe se apresura a cerrar tras cada viaje nocturno-; idea, en fin, de limitadora y agobiante *reja carcelaria* a la que los personajes parecen estar fatalmente abocados." En Ibíd.

elementos necesarios para tender el puente hacia la grieta fílmica de finales de la década que tenía ahora un premonitorio motivo de la brecha, el surco; como ha estipulado Zumalde:

> La circularidad del film es recobrada merced a estas reminiscencias acreditadas por el motivo del surco, y queda definitivamente certificada en ese fundido encadenado que clausura el film en el que se anudan la imagen de una tumba abierta en el cementerio y el primer plano de un campo perfectamente roturado.[1344]

El favorable consenso en torno al desencantado filme de Nieves Conde, no le exime de un maniqueo enfoque en torno al campo como una especie de *locus amoenus*, concesión a la arcadia del ideario falangista afín a los valores de la España rural como vencedora de la guerra.[1345] Algo que tampoco convenció a parte de la crítica,[1346] y que fue recibido con cierta displicencia en la transición cuando Font afirma que "se trata el éxodo campesino a cambio de escamotear, bajo el biombo del moralismo burgués, sus verdaderas razones económicas",[1347] y el colectivo Marta Hernández y Manolo Revuelta completaban: "Subraya con machacona insistencia los más conspicuos *slogans* de la ideología dominante: la ciudad y el progreso son monstruos que devoran hombres y aniquilan la familia y todos los valores tradicionales";[1348] y añade el crítico Alfons Seguí sobre el final: "Da una solución falsa y acomodaticia que deja sin justificación alguna el pretendido testimonio."[1349] Esta visión sobre el drama del éxodo rural, cifrado en la nada desdeñable cifra de 250.000 campesinos al año entre 1951 y 1956,[1350] coincidía plenamente con el paternalista discurso oficial que veía en…

> […] esa terrible atracción de la urbe, que despuebla los pequeños núcleos de población, adonde, merced a la radio y al cine, nacen anhelos no sentidos antes e ilusiones equivocadas de una vida mejor.[1351]

El desagrado que estas migraciones generaban al régimen trató de paliarse con devoluciones en caliente,[1352] sin embargo, esta estrategia no fue suficiente y el proceso fue *in crescendo* como prueban estas palabras de Arrese en 1957 ante la urgencia de levantar viviendas:

[1344] ZUMALDE, Imanol: "Surcos" en PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Op. Cit*, 1997, p. 296

[1345] Una película coetánea como la comedia *El último caballo* (E. Neville, 1950) también hace un canto a la ruralidad enfrente a una ciudad sumida en el progreso automovilístico.

[1346] "Y nosotros estamos muy lejos de creer que los habitantes del Madrid tan espléndidamente captado por Nieves-Conde, sean tan ásperos e inhumanos como los describe el argumento, ni los campesinos tan inocentes y cuitados como los vemos en la pantalla." En BARBERO, Antonio: "Crítica Surcos", *Cámara*, año XI, núm. 213, diciembre 1951, p. 8

[1347] FONT, Domènec: *Op. Cit*., 1976, pp. 139-140

[1348] HERNÁNDEZ, Marta; REVUELTA, Manolo: *Op. Cit.*, 1976, p. 29

[1349] GARCÍA SEGUÍ, Alfons: "El cine social en España" *Nuestro Cine*, núm. 3, septiembre 1961, p. 25

[1350] GUBERN, Román; FONT, Domènec: *Op. Cit.*, 1975, p.66

[1351] DE LA CUEVA, José: "Estrenos. Palacio de la Prensa: *Surcos*", *Informaciones*, año XXVI, núm. 8.388, p. 4

> Gran parte de esa caravana que como triste invasión somnolienta ha venido cercando la ciudad sin más equipaje de ilusiones que la indecisa claridad de un posible amanecer, no abandonó su tierra porque los surcos negaron el amor del pan o porque desapareciera el tesoro litúrgico de los olivares, sino porque allí se les había ido haciendo hosca la vida entre el polvo y el barro de unas calles sin trazar y el amargo silencio de unos hogares sin luz.[1353]

Paradójicamente, la película solo da habitación próspera a Don Roque, el *Chamberlain*, el delincuente asesino que posee –más allá del bar–, una casa con garaje y la vivienda de su amante; dando el mensaje que solo la corrupción malintencionada permite conseguir vivienda digna. A la postre, el discurso del falangismo de primer cuño apostaba por la vivienda social que a principios de los cincuenta había fracasado en su intento de dar techo a los españoles.[1354] Un grave problema de alojamiento que todavía, a finales de la década anterior, era admitido con cierto apuro por la opinión de la prensa que proponía soluciones paternalistas más propias de las épocas de Arturo Soria que de Le Corbusier.

> Madrid tiene, sí, un problema de la vivienda, pero, con todas sus angustias y urgencias, requiere razonable solución. No se haga como el de quien echa una sillería de caoba a la chimenea para calentarse una semana. […] El ideal –el ideal encarnado ya en toda América, en Bélgica, en Francia…– es que el particular viva en su casa con un pequeño jardín… Tratemos de construir esos pisos […] en esos pacíficos lugares, a distancias sólo de un cuarto de hora. Tratemos de que un millón y medio (ya camino de dos) viva su vida de barrios, sin el trasiego continuo y su obligado paso por el centro.[1355]

Este extracto denota un deseo contranatural y algo ficticio, porque el modo de habitar los espacios urbanos en España ha sido mayoritariamente en altura. Y es por ello que la visión depauperizada de la ciudad y de sus viviendas humildes, (in)habitables, sumado al relato crudo de la cinta dejan una valiosa exposición de las cuestiones sociales de su tiempo.

[1352] La primera propuesta de final para la película, con la familia protagonista de regreso al pueblo cruzándose con otra en la estación de trenes que llega en busca de trabajo fue prohibida. En LLINÁS, Francisco: *Op. Cit.*, 1995, 87

[1353] "El Ministro Sr. Arrese justificó ante las Cortes la urgencia del Plan para construir setenta mil viviendas en dos años", *ABC*, 7 de noviembre de 1957, p. 36

[1354] HIGUERAS FLORES, Rubén: "Formas de la disidencia. Sinergias entre forma y discurso en los filmes de temática social de Nieves Conde: el caso de *Surcos* (1951)", *Fonseca: Journal of Comunication*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2019, pp. 156-157

[1355] RODRÍGUEZ DE RIVAS, Mariano: "Piso sobre piso", *¡Arriba!*, núm. 2.857, 3 de junio de 1948, p. 2

Sin obviar que, como ha aclarado Joan M. Minguet, su total aquiescencia por parte del propio Franco demuestra que las suyas eran unas denuncias bajo control.[1356] Consentimiento que no encontrará hacia finales de la década cuando Nieves Conde ironice sobre el problema de la vivienda en *El inquilino* (1957), esta vez por la vía del humor. Pero si algo dejó *Surcos* es la denuncia de unas realidades por medio del cine que no menudeaban las pantallas españolas, de ahí su valor. Su crispación será la misma que se interrelacionará con el progresivo alzamiento de la mirada que oteó su contexto de forma más lúcida al modo de la coetánea *Esa pareja feliz*.

11.1.2. *Esa pareja feliz* (J.A. Bardem y L.G. Berlanga, 1951)

La cuestión social de la vivienda que afectaba a los españoles tuvo otro encaramiento en la coetánea *Esa pareja feliz*, *opera prima* de los recién egresados del IIEC Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, con el madrileño encargándose de los actores y el valenciano del encuadre. Los jóvenes realizadores rodaron la cinta en 1951, pero no sería hasta dos años más tarde, en 1953, cuando se estrenaría debido a una mala calificación oficial de Censura.[1357] Junto con *Surcos,* la suya fue una beatífica aparición de la tendencia "regeneracionista" con visos disidentes que permite hablar de un cine social "sin equívocos y sin justificaciones".[1358] Su careo de la realidad, incluso demasiado como dejó constancia Fernández Flórez en su famosa frase de "huele a cocido",[1359] es determinante para hablar de una película seminal de una "nueva mentalidad" del cine español del momento.[1360] Además introduce un tema troncal en torno a la vivienda como el de las parejas en busca de hogar, factor candente en la sociedad y que contará a partir de ahora con numerosas plasmaciones en el cine. La recepción de la cinta, tras su estreno el 31 de agosto de 1953 en el cine Capitol de Madrid, coincidía en hallarse ante un antes y un después del cine español. Barreira

[1356] MINGUET-BATLLORI, Joan M.: "Proverbios y moralejas: *Surcos* (1951), *Todos somos necesarios* (1956)" en CASTRO DE PAZ; José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Tragedia e ironía: el cine de Nieves Conde*, Ourense: VIII Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 2003, p. 38

[1357] "[…] los muchachos del I.I.E.C. no parecen despertar el entusiasmo de la Administración: el film es mal clasificado y no conseguirá estrenarse hasta dos años más tarde, gracias al éxito de su siguiente película, que realizará Berlanga con la participación de Bardem como guionista, *Bienvenido Mr. Marshall*", en HERNÁNDEZ, Marta; REVUELTA, Manolo: *Op. Cit.*, 1976, pp. 32-33

[1358] GARCÍA SEGUÍ, Alfons: *Op. Cit.*, septiembre 1961, p. 25; esta afirmación de García Seguí coincide con la categoría que Gubern le daba a la cinta en 1967: "*Esa pareja feliz* es ya un *clásico* en la historia del cine español, una comedia realista […] que supuso la primera apertura a la realidad social española", en GUBERN, Román: *Op. Cit.*, agosto 1967, p. 16-17

[1359] "Es de sobra conocida la anécdota que se produce cuando Fernán-Gómez intercede por *Esa pareja feliz* ante Wenceslao Fernández Flórez – al parecer miembro entonces de alguno de los organismos censores – y éste le hace observar que la película *huele a cocido*" en CASTRO DE PAZ, José Luis; CERDÁN, Josetxo: *Op. Cit.*, 2011, p. 60

[1360] DE LASA, Juan Francisco: "¿Hay realmente un Nuevo Cine Español?", *Nuestro Cine*, núm. 64, agosto 1967, p. 24

afirmaba en *Primer Plano* que se trataba de una "película muy por encima del nivel medio del cine español, película inteligente y bien hecha" y añadía para concluir su visión:

> La trama, el ambiente, los tipos y los problemas de *Esa pareja feliz* son de hoy, contados con un lenguaje cinematográfico de hoy, y el héroe sencillo y humilde de la fábula simboliza a millones de hombres como él. Frescos y auténticos valores, humanos y estilísticos, que confieren a esta película una importante categoría.[1361]

La producción corrió a cargo de Industrias Cinematográficas Altamira, empresa creada por miembros del IIEC, y contó con un presupuesto escaso de 2 millones de pesetas. De hecho, la misma productora prefirió debutar con *Día tras día*; proyecto de un profesor suyo, Antonio del Amo. *Esa pareja feliz* nació como drama pero acabó reconfigurándose a comedia por razones comerciales, hecho que persiste en el tono amargo que se vierte sobre la pareja.[1362] Este sainete costumbrista narra la historia del proletario matrimonio madrileño formado por Juan (Fernando Fernán-Gómez) y Carmen (Elvira Quintillá).[1363] Su valor radica en la hibridación de formas locales como el *arnichismo*, toques de neorrealismo junto al realismo mágico francés y el cine de la depresión americana;[1364] en una película anterior a la de uno de los realquilados más célebres de la historia como *Umberto D* (V. De Sica, 1952).

La película cuenta con dos partes diferenciadas partidas por el momento en que la pareja es agraciada por la marca de jabón *Florit*,[1365] siendo la primera aquella ligada al realismo de su situación. El mismo Bardem volvería a realizar una historia sobre una pareja agraciada con un cordero en una rifa en *Felices Pascuas* (1954).[1366] Esta primera parte está enmarcada en una de esas corralas populares como la de *Surcos*, importancia, la del hogar, que viene estipulada desde los mismos títulos de crédito. Posteriormente, cuando vemos su proceso de instalación en la habitación que comparten como realquilados, el *flashback* introduce ese momento con un corte de luz –

[1361] BARREIRA. "Crítica Esa pareja feliz", *Primer plano*, año XIII, núm. 673, 1 septiembre 1953, p. 25

[1362] "Por presión de los productores. Nos dicen que los guiones previos eran sombríos y que habría que ir a una cosa más divertida. Y así, de una manera forzada entramos en una comedia." En VV.AA.: "Berlanga: perversiones de un soñador", *Nickel Odeon*, verano 1996, núm. 3, p. 57

[1363] Domènec Font destacaba el estrato social de la pareja protagonista "Porque en *Esa pareja feliz* aparecía, por vez primera a lo largo de la posguerra, el proletariado, ese enemigo implacable que, a falta de poder extinguirlo, se le había ignorado en el cine español o simplemente reducido – al objeto de mejor integrarlo – al papel majo chulapón zarzuelero o pobre desgraciado de suburbio." En FONT, Domènec: *Op. Cit.*, 1976, p. 155

[1364] "Bardem reconoce y confiesa que la historia estaba, si no basada, al menos inspirada en tres películas: *Antonine et Antoinette*, de Jacques Becker; *De hoy en adelante*, de John Berry, y *Soledad*, de Paul Fejos." En PERALES, Franciscco: *Luis García Berlanga*, Madrid: Cátedra, 1997, p. 200

[1365] "El tema de la consecución del premio o la herencia, tan recurrente en la comedia de la década anterior, aparece de nuevo, pero ahora para convertirse en algo efímero, no precisamente gozoso ni capaz de cambiar en absoluto las vidas de los personajes." En BENET, Vicente J.: *Op. Cit.*, 2012, p. 200

[1366] A diferencia de *Esa pareja feliz*, el matrimonio de *Felices Pascuas* cuenta con dos hijos y habitan un piso de la madrileña Colonia del Pico del Pañuelo (1927-1930). Grupo de viviendas acogido a la Ley de Casas Baratas y destinado a los trabajadores del adyacente Matadero de Madrid.

guiño a las penurias del momento–, que esconde otra de las pobrezas del día a día de aquella España:

> El bajo nivel de los embalses, el descenso de la producción hidroeléctrica y por consiguiente una crisis en el suministro de energía que obliga a restringirlo se atribuyen a la carencia de precipitaciones, lo que se apellidará «la pertinaz sequía». Los cortes de corriente se producen durante horas o días enteros y afectan a hogares, tiendas, escaparates, factorías, rótulos luminosos, ascensores y tranvías. Una parálisis general.[1367]

Berlanga y Bardem nos sitúan tres años atrás. La ilusionada pareja fantasea con su nido de amor entre esas cuatro paredes asentando un tipo de secuencia que como afirmamos anteriormente, ya no abandonará al cine español rodado bajo el régimen. La ilusión –de ella, sobre todo– se percibe en el diálogo con Juan y se esparce con los vecinos que les saludan desde las ventanas cercanas del patio de luces. Cuando irrumpe en la secuencia el arrendador y mostrándoles el espacio les pregunta: *"¿Qué? ¿Se deciden? Desde luego es la mejor habitación de la casa"*; y golpea la pared para mostrarles las bondades del habitáculo mientras afirma *"mampostería pura"*, presumiendo de no tratarse de *"tabiques de esos de ahora que hace uno la digestión de lo que comen al lado. El dueño de la casa es un contratista y eso sí… ¡construye a consciencia, a consciencia!"* mientras golpea repetidas veces la pared. Golpes que desprenden la pintura del techo que cae sobre las cabezas de Carmen y Juan.

Con tono satírico,[1368] tan en boga en las viñetas de *La Codorniz* y la prensa de la época desde hacía años, *Esa pareja feliz* se burla de las malas condiciones de la vivienda en un recurso que seguirá explotándose a lo largo de los años. En esa línea, la cinta *¡Viva lo imposible!* (R. Gil, 1958) planteará años más tarde un cómico diálogo entre vecinos producto de la fragilidad de sus paredes. Como en *La vida por delante*, el joven Eusebio (Julio Núñez) oposita y, entre la sirvienta cantando y los vecinos discutiendo no hay quien consiga concentrarse por lo que decide llamarles la atención:

- Eusebio [golpeando la pared]: *¡Oiga vecino!*
- Vecino [a través de la pared]: *¿Qué le pasa ahora, concho?*
- Eusebio: *Si a ustedes les diera igual discutir un poco más bajo yo se lo agradecería muchísimo porque estoy estudiando.*
- Vecino: *Perdone, pero es que a mí me tiene sin cuidado lo que ande diciendo el carnicero.*
- Eusebio: *Lo comprendo, lo comprendo perfectamente, pero es que en estos pisos baratos como los tabiques son de papel se oye todo y es una lata.*

[1367] ABELLA, Rafael; CARDONA, Gabriel: *Op. Cit.*, 2008, pp. 21-22

[1368] El tono de humor de muchas películas bajo la dictadura es analizado en el reciente artículo: NIETO-FERRANDO, Jorge: "Ironía, parodia y recepción en el cine bajo el franquismo. De *Esa pareja feliz* (Luis García Berlanga, 1951) a *Furia española* (Francesc Betriu, 1974)", *Arte, Individuo y Sociedad*, núm. 32(2), 2020, pp. 387-404

- Vecina: *¡Eso sí es verdad! ¡Los tabiques son de papel! ¡y los techos y los suelos! ¡todo es de papel en esta casa!*

Asimismo, la incipiente denuncia de las chapuzas (o especulación más adelante), de los materiales de la casa tendrá su desarrollo por parte de Fernán-Gómez en *La vida por delante* y llegará al paroxismo en la secuencia inicial de *¡Es mi hombre!* (R. Gil, 1966).



Fotogramas de la visita a la habitación de realquilo en *Esa pareja feliz* (1951)

Sin embargo, esto no es óbice para que veamos a los tortolitos instalándose mientras colocan el somier (roto cuando se sientan sobre él), limpiando y colgando la fotografía de la boda; en una alegría que contrasta con un presente gris ensuciado por los gritos del bullicio vecinal. La vida de realquilado, ferozmente expuesta años más tarde en *El pisito* o parodiada hasta el paroxismo en *Un día perdido* (1954), era uno de los quebraderos de cabeza más comunes para el paternalista Estado franquista. Políticamente, ante la exigencia patria de lograr un hogar cristiano, estos fenómenos eran una lacra que Arrese querría pulverizar en su llegada a la cartera de Vivienda seis años después.

> Si dejáramos que el hogar renunciara a ser tabernáculo de la familia o que en él se metiera hasta los huesos la fría humedad de la tristeza; ni chabolas levantadas como pocilgas en medio del campo, ni realquilados con derecho a cocinar la tragedia de una vida comunitaria, ni siquiera caserones sórdidos, esos caserones de sainete elevados casi a la categoría de monumentos nacionales por los aficionados al casticismo, pero que en realidad son negros rectángulos de prisión, con corredores comunes, servicios comunes y patios multitudinarios hechos para la promiscuidad y el comadreo.[1369]

[1369] "El Ministro Sr. Arrese justificó ante las Cortes la urgencia del Plan para construir setenta mil viviendas en dos años", *ABC*, 7 de noviembre de 1957, p. 34

Pero ante la penuria económica, muchos ciudadanos no encontraban mejor solución que vivir de realquilo. Opción que se tomaba bien en solitario o bien de manera conjunta; ya fuera en familia como en *Surcos* o en pareja como el caso aquí presente. Su pervivencia durante años, y hallable en todas las grandes ciudades españolas, generaba una desazón en estas jóvenes parejas que perduró hasta los sesenta, como muestra este ejemplo de Candel en *Els altres catalans*.

> Actualment, la feina que se li gira al matrimoni que vol trobar habitació! I més encara si tenen canalla petita. Un amic meu de Castelló va venir a treballar a Barcelona i vivia *a patrona*, es va anar a casar al poble i en va tornar per quedar-se definitivament aquí, amb la seva muller, no pogué trobar habitació, ni de broma. […] A l'última van trobar una habitació, amb dret a cuina, a Port, però no van poder resistir la vida de rellogats i se'n van tornar a la seva terra, a Castelló.[1370]

La incomodidad de la situación es compartida por los protagonistas de *Esa pareja feliz* quienes desean abandonar la cámara y encontrar un hogar propio. Por ello Juan consume sus horas con cursos y proyectos ruinosos mientras se deja embelesar por la publicidad consumista esperando (ilusamente) la solvencia económica necesaria. Semejante deseo de ascenso social se vehicula también por medio del hogar cuando le promete a su esposa: "*Nos iremos de aquí. Viviremos en nuestra casa*". Sin embargo, un nuevo revés les sitúa en la casilla de salida y se encuentran en la azotea volcando sus pesares, con la misma pesadumbre que la pareja de *La honradez de la cerradura*, necesitados de un golpe de suerte en forma de pesetas. La nostalgia por un pasado no muy lejano les sitúa en un desabrimiento presente que Juan comunica así: "*El caso es ser feliz, y yo no lo soy. Ni tú tampoco".*



Fotogramas del segundo *flashback* de *Esa pareja feliz* (1951)

De forma embrionaria, en el segundo *flash-back* que se dará a continuación, narrando el comienzo del noviazgo de Juan con Carmen desde la azotea de su edificio da comienzo lo que Castro de Paz y Cerdán consideran la "secuencia clave del film y comienzo *literal* de esa elevación

[1370] CANDEL, Francesc: *Op. cit.*, 1999, p. 264

y crispado distanciamiento del punto de vista".[1371] Apreciación que coincide con lo advertido por Gubern quien afirma que la cinta tiene "el ascenso hacia la lucidez típicos de los primeros films de Bardem".[1372]

La pareja, en su angustiado presente proletario donde los diálogos del pasado reverberan sobre las imágenes actuales, rememora el día que se conocieron en una feria divirtiéndose antes los espejos deformantes y en la noria. La estética e implicaciones sociales de estos elementos de la secuencia, con guiño a Valle Inclán con los espejos,[1373] marcan una seña de identidad que se desarrollará en las futuras escrituras de Berlanga, Ferreri o el propio Fernán-Gómez dando la mejor y más moderna comedia grotesca y esperpéntica española de comienzos de los sesenta.[1374] Si bien todavía faltaban siete años para la deformación esperpéntica de *El pisito*, por medio del juego de espejos cóncavos que también Ferreri recuperará en *Los chicos* (1959), Bardem y Berlanga disponían "el sainete y la herida de la guerra, la subida a la atalaya y, finalmente, la deformación esperpéntica de las décadas siguientes."[1375]

No en balde, terminado el *flashback* de cómo se conocieron, la vivienda reaparece en estas líneas del diálogo como azote desde el exordio de su matrimonio:

- Juan: *Habíamos hecho el viaje de novios en un taxi.*
- Carmen: *Íbamos a pasar la noche de bodas en una pensión.*
- Juan: *Y al día siguiente buscaríamos por todo Madrid una habitación para realquilar.*

Es por ello que *Esa pareja feliz* ha sido aquilatada por la historiografía como una pieza fundacional del cine realista, cine que posó su mirada sobre las tribulaciones de la realquilada pareja y con ello amplificó los problemas de la mayoría de las parejas humildes del momento. El final edulcorado, entregando a los vagabundos los obsequios recibidos, cuenta con un edificio en construcción al fondo del plano que bien podría ser su futuro piso y sobre el que certifican su amor con un beso.[1376]

[1371] CASTRO DE PAZ, José Luis; CERDÁN, Josetxo: *Op. Cit.*, 2011, p. 60

[1372] GUBERN, Román: "Esa pareja feliz" en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. Cit.*, 1997, p. 305

[1373] "No es de extrañar, por ello, que una de las atracciones que visitan los jóvenes sea la de los espejos deformantes y que el diálogo señale un explícito *"creí que éramos así de verdad"*, en una primera y literal aparición de la estética esperpéntica directamente imbricada en el tejido diegético del texto" en CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio (Dir.): *La atalaya en la tormenta: el cine de Luis García Berlanga*, Ourense: Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 2005, p. 40

[1374] La película que puso la semilla es *Esa pareja feliz* a partir de la cual germinarán títulos puntales como el díptico *La vida por delante* y *La vida alrededor*, *El inquilino, El pisito* y *El verdugo*.

[1375] CASTRO DE PAZ, José Luis; CERDÁN, Josetxo: *Op. Cit.,* 2011, pp. 63

[1376] Kepa Sojo ha interpretado recientemente este edificio de forma algo optimista entroncando "este mensaje regeneracionista que nos presenta una España en reconstrucción", en SOJO, Kepa: "Esa pareja feliz" en VV.AA.: *El universo de Luis García Berlanga*, Madrid: Notorious, 2021, p. 12



Fotogramas finales de *Esa pareja feliz* (1951) con el edificio en construcción al fondo del plano.

11.2. El fenómeno del chabolismo y el suburbio en la ficción fílmica

11.2.1. La acción católica y moralizante en los asentamientos de infravivienda: *Cerca de la ciudad* (1952) y *La Pecadora* (1954)

En 1961, *Nuestro Cine* propuso un diálogo entre personalidades del cine español sobre temas de la realidad social de aquel tiempo. Junto al director de la revista, José Ángel Ezcurra, y su subdirector, el crítico José Monleón, el cineasta José Mª Forqué, José Mª García Escudero en su etapa de interregno dedicado a la teoría cinematográfica y el guionista Leonardo Martín, debatían acerca de las temáticas clave del periodo, entre ellas, el chabolismo.

El quórum existente entre ellos sobre el tibio acercamiento que el cine patrio había hecho en torno al chabolismo, extensible al suburbio, queda patente en sus reflexiones. Ezcurra habla de una "deformación simplista y esquemática", algo que Martín, desde el punto de vista del estatus social de un guionista, atribuía a que al proceder de clase media, "conozca mejor los problemas y sentimientos de esta clase" y por ello la trate "con una mayor riqueza de realidad"; mientras que Escudero redunda en el endémico "afán por rehuir los problemas" del cine español.[1377] Lo cierto es que las causas del chabolismo de principios de los cincuenta y hasta bien entrados los sesenta, solían compartir la misma causa de los realquilados de *Surcos*. Las pésimas condiciones del campesinado que, ante la falta de horizonte, se veía impelido a emigrar forzosamente a los núcleos industriales en busca de trabajo y para vivir acababan en barracas del extrarradio.

El catolicismo imperante en la sociedad de aquél tiempo se vio reflejado en actos benéficos como el *Día del suburbio* de Madrid (1955)[1378] y la *Semana del suburbio* de Barcelona (1957), así

[1377] "Diálogos de Nuestro Cine. Tema: Cine y realidad española", *Nuestro Cine*, núm. 3, septiembre 1961, p. 18

[1378] "Se pretende que para 1959 hayan sido sustituidas las chabolas de los suburbios de Madrid". *¡Arriba!*, núm. 7.206, 18 diciembre 1955, pp. 24-25

como en la larga lista de actos benéficos destinados a atender a las familias chabolistas de las que NO-DO se hacía eco; como la de *La ciudad de los muchachos* del Tibidabo que sacaba a 150 niños de la indigencia [444A. 09/07/1951].[1379] Estas últimas, acciones ligadas a la santurrona iniciativa de un ministro de la iglesia que trataba de parchear el drama del techo entre los humildes. Precisamente estas representaciones serán tomadas por el cine en sus primeras miradas, tibias eso sí, hacia el hecho chabolista español. Nueve años después de *Forja de almas*, las cámaras de cine volvían al suburbio de barracas de la mano de un cura en *Cerca de la ciudad* (L. Lucia, 1952).[1380]

La irónica autoconscienca con la que empieza la película y a la postre su mejor secuencia, afirma querer ser un documental de Madrid, y pretende hacerlo alejándose de la postal, del cascarón, para hundir sus raíces en las historias comunes de los más desfavorecidos. Con esta premisa se lanza a la calle con la cámara dentro de una furgoneta para *"volver a inventar una vez más el neorrealismo"*.[1381] La socarrona reflexión meta-cinematográfica, con mayor retintín que en *Surcos*, aúna el naturalismo descriptivo de la gran ciudad combinado con los avatares de su protagonista. La frase, junto con todo el discurso, presenta una clara "voluntad paródica y desmitificadora"[1382] del guión escrito por José Luis Colina y alude a los discursos de NO-DO.[1383]

Pronto topamos con el cura protagonista (Adolfo Marsillach) y el tono gracioso nos anuncia que *"ahora está de moda hacer películas de curas"* ,[1384] mientras el objetivo le sigue mientras entra en el metro del centro de la ciudad y le recupera saliendo en la parada de Ventas. Los "peliculeros", como vemos en los títulos de crédito, es decir, el director (José Villasante) y el cámara (Antonio Ozores) ya tienen película. Así le seguirán por la carretera de Aragón viendo como cada vez se aleja más y más de la ciudad en dirección a la periferia este de la urbe… mientras la voz en *off* entatiza el trayecto de la siguiente manera:

[1379] Noticia disponible en el siguiente enlace: http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-444/1487200/

[1380] Como explica Casimiro Torreiro, hasta su título definitivo, el proyecto recibió los distintos nombres de *Repique de campanas, Suburbio* y *Un cura*. Tanta espera para su estreno tiene origen en las disputas con censura a raíz de la primera propuesta de guión de 1947 mucho más osada pues presentaba "una conflictiva historia entre obreros ateos y un párroco bondadoso dispuesto a evangelizar la barriada. Los censores y lectores quedaron horrorizados con el texto y obligaron a dos correcciones: la primera, que los ateos en ningún caso debían ser obreros sino gente ociosa; la segunda, que no se insistiera tanto en el tema de la pobreza de los suburbios" en DELTELL, Luis: *Madrid en el cine de la época de los cincuenta*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2006, p. 83

[1381] "[…] este prólogo, autoconsciente e irónico, que parece bromear con la idea de Cesare Zavattini de que la auténtica película neorrealista consistiría en seguir la jornada de cualquier obrero encontrado en la calle" en BENET, Vicente J.: *Op. Cit.*, 2012, p. 260

[1382] TORREIRO, Casimiro: "Cerca de la ciudad" en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. Cit.*, 1997, p. 314

[1383] REDONDO NEIRA, Fernando: "La ruta de las voces invisibles. Voz narradora en el cine de ficción español del primer franquismo", *L'Atalante*, núm. 20, julio-diciembre 2015, pp. 43-44

[1384] En su artículo *El cine social en España*, la revisión que Alfons García vertía sobre la adopción del neorrealismo a la española era así de contundente: "España adapta el neorrealismo según un criterio mezquino o la más sorprendente de las incomprensiones por parte de nuestros directores, que, por lo visto, creen o quieren creer que el neorrealismo consiste en rodar en escenarios naturales y contar historias que tienen por protagonistas a gentes humildes. […] Son historias bobas y moralizantes, cuya acción se centra en la periferia, con su cura redentor de problemas morales" en GARCÍA SEGUÍ, Alfons: "El cine social en España" *Nuestro Cine*, núm. 3, septiembre 1961, pp. 20-25

Poco a poco nos íbamos adentrando a una ciudad distinta, desdeñada por el turismo, pero cercana y verdadera. Las últimas casas quedaban atrás… el sacerdote seguía adelante por terraplenes y desmontes ¿no estaría equivocado? […] ¡No, no estaba equivocado, sabía a dónde iba! […] pronto aparecieron las primeras cuevas y chabolas del cinturón suburbano de Madrid. Resultaba incomprensible que un hombre, un hombre como nosotros despreciase las gratas perspectivas de la gran ciudad para hundirse en ese foso que ciñe todas las capitales del mundo.

Doce son los planos que describen el entorno de la acción y el descenso del protagonista hacia el asentamiento chabolista. Allí transcurre la trama donde el joven párroco, en compañía del sacristán Ramón (José Isbert), impulsa un asilo para los desamparados niños del barrio. Con artes algo dudosas como la pícara ventriloquía (fingir la voz de un antepasado reclamando la donación de la casa), el cura –"empalagoso y eficiente sacerdote" según el mismo actor–,[1385] irá ganándose la confianza de la única persona con posibles del enclave: la beata Doña Casilda (Margarita Robles). Y este es el único y pequeño resquicio donde se pone en tela de juicio la desatención de altas estancias eclesiásticas para con ese entorno de niños zarrapastrosos, delincuentes de poca monta y peristas que se lucran con delitos ajenos.[1386]

La cinta, producida por Cifesa, recibió la catalogación de "Interés Nacional" como le había ocurrido a *Surcos* al año anterior,[1387] demostrando el creciente interés por estas realidades sociales como el chabolismo, y que según Torreiro presenta "ciertos elementos peculiares que hacen del film, a pesar de su apariencia pía y del consenso que obtuvo entre los sectores católicos y afines al régimen tras su estreno, una suerte de interrogación abierta".[1388] Pero *Cerca de la Ciudad* no deja de ser una película "oportunista" que Luis Lucia (1914-1984)[1389] –director con gran promiscuidad de géneros– supo aprovechar merced de la discusión en torno al neorrealismo que invadía el cine y la

[1385] MARSILLACH, Adolfo: *Tan lejos, tan cerca. Mi vida*, Barcelona: Tusquets, 1998, p. 139; aunque no fuera al suburbio, el propio actor careó su particular problema de encontrar habitación a su llegada Madrid: "Conseguí un cuartucho miserable en la calle del Doctor Cortezo. […] Era un sitio en el que únicamente se podía dormir, de modo que me vi obligado a investigar en las tascas y figones, poco recomendables, del barrio." (p. 117)

[1386] Años más tarde Manolo Escobar protagonizará una película de parecido sentir donde encarna a un sacerdote que triunfa cantando y ayudando a su parroquia en *El padre Manolo* (Ramón Torrado, 1966). Ver su exégesis en PÉREZ MORÁN, Ernesto: "El padre Manolo" en HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel; PÉREZ MORÁN, Ernesto (eds.): *Op. Cit.*, pp. 64-67

[1387] Así lo expuso la decisión de Censura: "Los vocales de ambas Ramas de la Junta de Clasificación y Censura, han emitido su dictamen en el sentido de conceder a CERCA DE LA CIUDAD, considerando sus calidades artísticas y técnicas y, sobre todo, por el desarrollo argumental de la película que exalta el alto valor espiritual de la caridad cristiana, el galardón de *INTERÉS NACIONAL*". En TORREIRO, Casimiro: "Cerca de la ciudad" en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. Cit.*, 1997, p. 314

[1388] Ibíd.

[1389] Acerca del prolífico director valenciano véase la publicación: *Retrospectiva Luis Lucia*, Valencia: Filmoteca Valenciana/Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1986

prensa del momento, como prueba la acogida en *Primer Plano*.[1390] El propio directo admitía: "Yo la considero más una película neorrealista y, sí, es una película hecha con la intención de su religiosidad. No porque me lo impusieran, sino quizás porque me gustó el tema."[1391] Pero al fin y al cabo, como asevera Deltell: "La miseria de *Cerca de la ciudad* no es en ningún caso la del neorrealismo italiano, y su posición ideológica ante los problemas sociales no es solidaria con los más desafortunados."[1392]



Fotogramas de la llegada del cura al suburbio en *Cerca de la ciudad* (1952)

Sin embargo, la posible fuerza de denuncia queda sepultada bajo un acercamiento tenue donde prevalece la glosa al trabajo del cura antes que la crítica al porqué de esas condiciones de vivienda. Melodrama clerical por el que se nos advierte que solo la abnegación del párroco puede traer luz a ese foco de pobreza y delincuencia que es el asentamiento; en clara línea continuadora de figuras como *Balarrasa* o la coetánea *Sor intrépida* (R. Gil, 1952). Las viviendas eso sí, están entre las más miserables mostradas por el cine hasta esa fecha como demuestra la chabola de los cinco hermanos.

[1390] "[…] esta gran película española lo demuestra así, con un lenguaje de cine moderno, tan sobrio como equilibrado, puesto al servicio de un tema –de un ideal– nobilísimo; de un tema católico entendido sin morbosidad ni gazmoñerías, sin disfrazar ni alterar su enorme fuerza humana ni su calidad de documento social." en BARREIRA: "Crítica *Cerca de la ciudad*", *Primer plano*, año XII, núm. 604, 11 mayo 1952, p. 25
[1391] MÉNDEZ-LEITE, Fernando: "Entrevista con Luis Lucia", en *Op. Cit.*, 1986, p. 16
[1392] DELTELL, Luis: *Op. Cit.*, 2006, p. 83



Interior de la chabola de los 5 hermanos y portada de periódico en *Cerca de la ciudad* (1952)

La anécdota involuntaria en torno a la película se produjo al año siguiente entre Luis Marsillach, padre del protagonista de la cinta, y el gobernador de Barcelona Felipe Acedo Colunga. El periodista radicado en Barcelona había criticado el proyecto de viviendas del Verdún en las páginas de *Solidaridad Nacional* tildándolas de "casas de papel". Semejante agravio le costó tres días en el calabozo a instancias del gobernador y una disculpa pública. El suceso refleja la estrechísima ventana a la crítica que las autoridades franquistas podían tolerar a principios de los cincuenta, por ello, iniciativas como las que narra *Cerca de la ciudad* –protagonizada por el hijo del periodista encarcelado– sí podían tener cabida en los periódicos, pero solo para ser glosadas como gestas católicas, como ocurre en la propia cinta de hecho.

También de tintes religiosos, esta vez enmarcada en Cataluña, el ecléctico realizador de Valls, Ignacio F. Iquino,[1393] realizó una película con secuencias rodadas en asentamientos de infravivienda. El autor de la desaparecida *Historia de una escalera* (1950) y la religiosa *El Judas* (1952),[1394] trató de recuperar el éxito de esta última con otra cinta de marcado carácter devoto: *La pecadora (María de Magdala)* (1954).[1395] El largometraje –su fecha de estreno oscila entre 1954 y 1956–[1396] plantea una actualización del tema bíblico de María de Magdala con un reseñable protagonismo

[1393] Sobre el papel de Iquino en el cine catalán a primeros de los cincuenta sirva este fragmento Miquel Porter i Moix: "[…] sobre ell recauen dos mèrits no pas menors des d'un punt de vista no ja de la indústria del cinema a Catalunya, sinó del cinema català: haver reintroduït les temàtiques catalanes en els arguments d'algunes de les seves cintes i haver intentat, per primera vegada amb èxit, des de la guerra civil, introduir el català parlat a la banda sonora d'un film de ficció." en PORTER I MOIX, Miquel: *Història del cinema a Catalunya (1895-1990)*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1992, p. 259

[1394] "*El Judas* no alcanza a superar los esquemas de la estampita piadosa, padeciendo además la sobreactuación histriónica de Antonio Vilar. Rodada sin sonido y luego sincronizada en dos versiones, una primera en castellano y otra posterior en catalán (aunque la censura retira esta última al día siguiente de su estreno en Valencia), la película obtiene un importante éxito comercial que Iquino intentará repetir después, sin fortuna, con *La pecadora* (1954)" en HEREDERO, Carlos F.: *Op. Cit.*, 1993, p. 201

[1395] Tras haber colaborado con la Pasión de Esparraguera en *El Judas* (1952), Iquino y su productora se alían esta vez con el Patronato de la Pasión de Cervera para *La pecadora* repitiendo la aparición en pantalla del cuadro cerverino junto a figurantes los actores protagonistas.

[1396] "No hi ha acord sobre la data del film (entre el 1954 i el 1956), perquè n'existia una doble versió, i en l'estrangera es produïa un dels primers nus femenins del cinema del franquisme." En BALLÓ, Jordi: "*La pecadora* en acció", *La Vanguardia,* 6 de mayo de 2014, p. 11

para el drama de las barracas. La díscola y adúltera Magda (Carmen de Lirio), posee unos terrenos en Cervera donde viven familias en poblados de autoconstrucción.[1397] La malvada y acaudalada protagonista hará todo lo que esté en sus manos para desahuciar a los habitantes del suburbio y levantar en esos terrenos *"un hotel con todas las comodidades"*. Así se expresa en la conversación con su abogado tras visitar el asentamiento de barraquistas:

- Abogado: *Con esa gente metida en los terrenos va a ser difícil la venta*
- Magda: *Pues échalos, la propietaria soy yo ¿no?*
- Abogado: *Sí, sí, pero no es fácil. Hace falta una orden de desahucio*
- Magda: *Consíguela ¿no eres mi abogado?*
- Abogado: *No basta con ser abogado… ya sabes que…*
- Magda: *¡Pues a mí esa gentuza no me estropea el negocio! arréglatelas como quieras, pero tú me dejas los terrenos libres.*

Magda, entregada al juego especulativo y a los placeres de la carne, no atiende a ni uno solo de los sermones del cura del pueblo (Rafael Romero-Marchent), ni siquiera las constantes reprimendas de su tía Montse consiguen enderezarla, y, mucho menos la situación enfermiza de las familias hacinadas en el asentamiento.[1398] Además, la pecadora aprovecha su aventura amorosa clandestina con un alto cargo municipal para hacerse con las licencias judiciales necesarias para echar a los chabolistas.



Fotogramas de la primera secuencia en el asentamiento de chabolas, *La pecadora* (1954)

El empeño de Magda por conseguir los terrenos fructifica y la policía acaba desahuciando a los chabolistas para reubicarlos en la universidad de Cervera.[1399] En el momento del desahucio, el cura se persona en las chabolas sin ningún ánimo de enfrentarse a las fuerzas del orden e incluso

[1397] Iquino rodó en escenarios naturales de Cervera mezclando a los actores con lugareños. En GARCÍA, Valentín: "Iquino va a terminar *La pecadora*", *Primer plano*, año XIV, núm. 728, 26 septiembre 1954, p. 28

[1398] En cuanto a los decorados de las lujosas estancias que habita Magda, estos fueron obra de Andrés Vallvé (1918-1979). En GOROSTIZA, Jorge: *Op. Cit.*, 1997, pp. 73-75

[1399] Solución de urgencia que se había dado anteriormente en Barcelona cuando se reubicaron chabolistas en el estadio de Montjuic. Asimismo, en el cine italiano hubo un reflejo parecido de estas soluciones de techo provisional tan anómala como sorprendente; siendo el Coliseo refugio de un personaje de *Bajo el sol de Roma* (Sotto il sole di Roma, 1948) y hogar de la familia de Totò en *Totò cerca casa* (Steno; M. Monicelli, 1949).

disipa la resistencia diciendo: *"Vosotros escuchadme, no se consigue nada por la fuerza. Tenéis que acatar lo que el señor juez os ha ordenado"*. Su posicionamiento no reviste ni una pizca de solidaridad comparado con el cura de *Cerca de la ciudad*, e incluso prosigue su penosa charla instando a la resignación y obedecer a los guardias a quienes define como *"amigos"*. Tras su particular *vía crucis*, bajo la lluvia y a la intemperie, los chabolistas centrarán sus iras en la culpable de su suerte: Magda. Mientras tanto las autoridades religiosas de Cervera insistirán en la prueba que Dios ha preparado para ellos, barriendo de un plumazo la posible crítica social; y es que la película se conforma con situar la miseria de forma consustancial sin analizar causas más profundas.



Barraquistas desahuciados en *La pecadora* (1954)

Hacia el final de la cinta, cuando todo apunta a que Magda ratificará su posición para sus propios beneficios especulativos, abandonada a una vida disoluta, una matutina procesión religiosa actúa de *Deus ex machina* para redimirla. Abatida y besando los pies de Cristo en la iglesia, acabará por devolver las casas a los chabolistas certificando su proceso de evolución espiritual. No obstante, ya es demasiado tarde, la muerte de uno de los niños de las barracas desencadena el asesinato redentor de Magda a manos de la madre del mismo, usando como arma la flecha con la que jugaba el pequeño al principio del film. Concluye así *La* pecadora, película de marcado esteticismo con Manuel Berenguer al cargo de la fotografía,[1400] que basa su potencia en una abigarrada planificación, pero destiñe un mensaje maniqueo y santurrón en un melodrama religioso resuelto por vía del arrepentimiento y el castigo de la protagonista. Su estreno coincide irónicamente con una época en la que el Congreso Eucarístico Internacional de Barcelona todavía realizaba una de las mayores operaciones en torno a la vivienda por parte de la Iglesia.

[1400] La planificación y la iluminación son puntos fuertes del filme. Abundan en él los contrapicados y las composiciones abigarradas de carácter "wellesiano" que también advirtió la crítica al afirmar que la cinta goza de "sensibilidad plástica que ha regido la composición de los encuadres, de una calidad fotográfica exquisita", en SÁENZ GUERRERO, H.: "Sesión única de pre-estreno de *La pecadora*", *La Vanguardia Española*, 18 de diciembre de 1954, p. 24

11.2.2. Los niños del "chino": las infancias del suburbio barcelonés

La producción cinematográfica de los cincuenta y primeros sesenta centrada en Barcelona apenas habló del problema de la vivienda o alguna de sus formas. De hecho, como bien observó Ríos Carratalá, el problema de la vivienda en el cine de la época tiene "una perspectiva casi exclusivamente madrileñista".[1401] Sin embargo, el entorno suburbial de la ciudad vieja, el conocido como "chino",[1402] sí fue contexto y telón de fondo para muchas de sus ficciones. El gusto del público catalán por el género cinematográfico policiaco –continuador en la pantalla de aquellas novelas detectivescas de "*lladres i serenos*"–, alcanzó su versión más redonda y autóctona en *Distrito Quinto* (J. Coll, 1957).[1403]

Asimismo, en aquellos tiempos la fotografía daba amplias muestras de compromiso social en su forma "directa", siguiendo la tradición de Henri Cartier-Bresson (1908-2004) y Robert Doisneau (1912-1994). Reunidos muchos alrededor del grupo AFAL, motor renovador de la imagen estática en España, y otros pertenecientes a La Palangana, adscritos en origen a la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, fueron los Xavier Miserachs, Oriol Maspons, Ricard Terré, Agustí Centelles, Josep Català-Roca y, sobre todo Joan Colom quienes,[1404] marcados por el neorrealismo italiano, fijaron su objetivo sobre la vida cotidiana del Barrio chino de la época, nido de delincuencia y prostitución. Esta "tierra de paso" de marineros norteamericanos, comerciantes y demás extranjeros que conformaron un heterogéneo panorama fue inmortalizado en su día a día durante la segunda mitad del XX. Joan Colom (1921-2017) fue quien dejó mejor retrato del espíritu del "chino" –también de los niños– inmortalizándolo en sus fotografías e incluso rodando un mediometraje amateur intitulado *El carrer* (1960).

[1401] RÍOS CARRATALÁ, Juan A.: *Op. Cit.*, 1997, p. 97

[1402] Sobre la historia del barrio "chino" véase la publicación: AISA, Ferran; VIDAL, Mei: *Raval, un espai al marge*, Barcelona: Base, 2006

[1403] "[…] feta sobre l'obra de Josep Maria Espinàs, *És perillós fer-se esperar*. […] Aquella història del *Barri xinès*, si bé no definia un cinema català ample, almenys aconseguia donar la mesura d'un cinema barceloní d'arrel autòctona, dins les coordenades de configurava la revista *Destino*, en què col·laboraven molts dels participants." En PORTER I MOIX, Miquel: *Història del cinema a Catalunya (1895-1990)*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1992, p. 264

[1404] LÁZARO SEBASTIÁN, Francisco Javier: "De cómo la fotografía dejó de ser estática" en MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo (coord.): MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo (coord.): *La España de Viridiana*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, pp. 177-192



Fotografías del "chino", (Joan Colom, ca.1958)

Es por ello que las características de este barrio portuario dieron las condiciones perfectas para abordar argumentos centrados en niños víctimas del pernicioso entorno del suburbio. Uno de esos ejemplos es *Sin la sonrisa de Dios* (J. Salvador, 1955), película con guion de José Antonio de la Loma que sustituye a la figura del párroco por un profesor comprometido en la tarea de ayuda social a sus alumnos. Como en *cerca de la* Ciudad, la voz *over* nos guía en el entorno humilde donde transcurre la acción, enfatizando su discurso moralizante sobre los niños desarraigados del barrio portuario:

> *Un barrio de viviendas miserables con el aire imprescindible para no ahogarse. Poblado por gentes humildes obligadas a convivir con la delincuencia y la inmoralidad. Mujeres, hombres, viejos y niños. Sí, también hay niños en esos barrios feos. Niños sometidos a la constante influencia del ambiente, que hacen su vida en la calle; la mejor escuela del vicio. Niños abandonados a sus propios impulsos, sin la vigilancia de unos padres que los mandan al arroyo, sin darse cuenta de que el arroyo se los puede devolver convertidos en maleantes. Niños viejos, aburridos y decepcionados, sin otra ilusión que embrutecerse más. Son las primeras víctimas del barrio, de ese barrio triste sin un solo detalle que nos sugiera algo hermoso como si le faltara el consuelo de una sonrisa de Dios.*

Entre estos niños destaca Francisco Martín Segura, alias "Piquín" (Pepito Moratalla),[1405] indisciplinado y viviendo en una familia desestructurada, protagoniza peleas con sus compañeros del colegio que casi le llevan a ser expulsado.[1406] Abandonado por su madre a los cuatro años,[1407]

[1405] José Moratalla (1941-1989) debutó con tan solo 6 años en *Noche de reyes* (L. Lucia, 1947) y durante sus primeros años de carrera encarnó en distintas ocasiones el rol de pilluelo del suburbio. Además de aparecer en *Cerca de la ciudad* (1952), protagoniza *Tres huchas para oriente* (José Mª Elorrieta, 1954) y *El golfo que vio una estrella* (I.F. Iquino, 1955) donde interpreta al "Colilla", un chaval con evidente parecido a "Piquín".

[1406] El colegio donde se rodó la película es la actual "Escola Collaso i Gil" –en la película llamado Grupo Escolar Felipe II-, en el número 101 de la Calle Sant Pau del Raval.

[1407] En una conversación con el profesor, "Piquín" insinúa que su progenitora ejercía la prostitución en casa y eso acarreó su expulsión de casa y la posterior caída en desgracia del padre.

"Piquín" comparte hogar con su padre alcohólico y maltratador,[1408] junto a su insensible "tía" Pepi. Su oscuro presente, solo mejorará gracias a la llegada del profesor don Ponce (Conrado San Martín) al colegio. El raterillo verá como su vida cambia gracias a convertirse en secretario del profesor al modo del "Chirri" de la anterior *Segundo López* y a su método para educar a sus compañeros: el fútbol. En aquel mismo contexto y ambas producidas por IFI, el deporte con buenos fines reaparece en *El sistema Pelegrín* (I.F. Iquino, 1952) y la delincuencia juvenil tiene un acercamiento en forma de comedia con *Los gamberros* (J. Lladó, 1954).[1409]

Sin embargo, la realidad de "Piquín" en su casa es mucho más turbia. Además del maltrato físico, su padre urde un plan para entrar whisky de contrabando; asociándose de nuevo al barrio chino y sus habitantes con actividades ilegales y fraudulentas al estilo *La calle sin sol* (R. Gil, 1948), *Hay un camino a la derecha* (1953) o posteriormente el musical *Los dos golfillos* (A. del Amo, 1960). Este universo angustioso en el que vive "Piquín", queda diluido por una vivienda reproducida y estilizada en estudio que, si bien evoca el extracto humilde del chaval (cuenta con una habitación propia), denota una espaciosidad más acorde con las necesidades del realizador para mover la cámara que con la búsqueda de una pretendida miseria. Esta queda circunscrita a los planos tomados en las calles, lugar al que se lanzará el protagonista al final del film, encontrando la redención entrando en la iglesia de la mano de su maestro.[1410]



Fotogramas de la casa de "Piquín" en *Sin la sonrisa de Dios* (1955)

[1408] El padre de Piquín, como el personaje protagonizado por Paco Rabal en *Hay un camino a la derecha* (F. Rovira Beleta, 1953) trabaja en el puerto descargando; trabajo afín a quiénes moraban en el Distrito Quinto. Mismo escenario que también aparecía en *La calle sin sol* (R. Gil, 1948).

[1409] "Joan Lladó havia col·laborat en alguns dels èxits d'Iquino i era un creador de situacions notable, a nivel de guionatge, quan passà a la direcció amb *Los gamberros* (1954), inspirada de prop de *I Vitelloni* de Fellini." En PORTER I MOIX, Miquel: *Op. Cit.*, 1992, p. 262

[1410] Este tipo de soluciones encajaba a la perfección tras un relato de corte "neorrealista", y se hacía necesario a ojos de Gómez Tello: "El neorrealismo, como tal escuela sociológica –de origen y filtración marxista, destructiva y negativa-, se limita a recoger, con la intención que se supone, y de modo parcial, los peores aspectos de la existencia, con un espejo pesimista y lamentable. Un cine *verista*, por el contrario, un cine de clara inspiración humana, sin rehuir los tonos sombríos, debe soportar soluciones dentro de ese sentido humano, que es el nuestro, sin adulterarlo con la insinuación más o menos corruptora que intentan pasar de contrabando los famosos *neorrealistas* bastardos que han puesto pie en nuestro cine." en GÓMEZ TELLO, José Luis. "Crítica *Sin la sonrisa de Dios*", *Primer plano*, año XV, núm. 790, 3 diciembre 1955, p. 23

Siguiendo con otras muestras destacadas de los primeros cincuenta rodadas en el "chino"; dos años antes se estrena el melodrama social *Hay un camino a la derecha* (F. Rovira Beleta, 1953). La cinta propone la eterna diatriba entre la honradez y malvivir o, por el contrario, tomar el tortuoso sendero de la delincuencia para hacerse con dinero rápido. El filme castiga severamente a su marinero interpretado por Francisco Rabal quien habita una buhardilla del barrio chino barcelonés con su esposa e hijo a cuestas. Ante el apremio económico, opta por perpetrar el hurto de los neumáticos del sitio donde trabaja al modo de *Bajo el sol de Roma* (Sotto il sole di Roma, R. Castellani, 1948). En el cénit del drama, atropellará a su propio hijo en la huida como ocurría con el padre del protagonista de la cinta italiana. Antes de tan dramático instante, la coartada del merecimiento se articula de nuevo con el maltrato que Miguel (interpretado por Paco Rabal) descarga sobre su esposa motivando la huida de su hijo Víctor –mucho más inocente que el Piquín de *Sin la sonrisa de Dios*– hasta las playas llenas de barracas del Somorrostro, lugar donde el zagal será violentado por otros niños. Con el affaire *Surcos* en el cogote, la censura todavía limó algunos de sus aspectos dejando a flote la moralina en torno a las virtudes de la familia;[1411] y aunque se acerque al territorio del neorrealismo por el envoltorio de sus parajes callejeros, "acaba diluyéndose por los vericuetos folletinescos y melodramáticos más redundantes".[1412] Sírvanos esta clara reflexión de Miquel Porter i Moix sobre la película para, de todas formas, aquilatar su valor contextual:

> Cinta honorable en la intenció i ben resolta en la forma, amb una de les millors mostres del treball de l'operador Torres Garriga [...] per mostrar-nos una Barcelona diferent de l'habitual en les comedietes de tradició «novel·la rosa» o «telèfonc blanc». Una Barcelona mostrada amb un esforç de valentia, que potser no li va ser prou agraït per uns i, en canvi, fou hipòcritament alabat per altres. Un espectador jove actual potser la trobaria fluixa en l'aspecte testimonial i, sens dubte, resulta *paternalista* en la seva intenció ètica. Però tampoc no hi ha dubte que *Hay un camino a la derecha* [...] representà un cas de sinceritat i de preocupació sociològica punyent, inesperades i apreciades.[1413]

[1411] ZUNZUNEGUI, Santos: "Hay un camino a la derecha" en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. Cit.*, 1997, p. 338
[1412] HEREDERO, Carlos F.: *Op. Cit.*, 1993, p. 293
[1413] PORTER I MOIX, Miquel: *Op. Cit.*, 1992, p. 267



Las barracas del Somorrostro en *Hay un camino a la derecha* (1953)

Tras *Hay un camino a la derecha* y *Sin la sonrisa de Dios* (1955), las calles del distrito Quinto barcelonés y el puerto reaparecen en *Los dos golfillos* (A. del Amo, 1960). Película con menor enjundia para este estudio, pero que revisita en formato musical el entorno humilde de la capital catalana a modo de localización caracterizadora. Allí merodean Joselito y su amigo acordeonista, quienes sufren la explotación de un maleante en esta película hecha para el lucimiento exclusivo del pequeño ruiseñor. En un momento en el que las películas con niño ya tenían un público fiel,[1414] la cinta se limita a saciarlo, aunque Pío acertara en su crítica al decir: "Es de las más flojas películas de Joselito, y, por tanto, de Antonio del Amo".[1415]

El argumento narra la historia de este pequeño de ocho años raptado que llegó a manos de un contrabandista por error quien se lo llevó a Marsella para luego volver a recalar en Barcelona al cabo de unos años. En el presente, el pequeño José (Joselito) acompañado de su enfermizo amigo Ramón (Pablito Alonso) malviven por las calles del Raval usados por su improvisado padre *"para implorar la caridad pública"* y, sobre todo, cantando y tocando el acordeón a cambio de algunas pesetas. Sin la dureza de *Sin la sonrisa de Dios*, el factor del maltrato está presente en el ambiente cuando Joselito admite a su madre emocionada por su voz –todavía desconoce de quién se trata– que sus padres *"nos tratan muy mal y el dinero se lo gastan ellos"*.

La vivienda del maleante "Tumbaga" presenta las características del hogar precario del Raval que vimos anteriormente en las cintas de Francesc Rovira Beleta y Julio Salvador. Obra de Sigfrido Burmann, autor de la claustrofóbica *Nada*, reproduce aquí el domicilio donde el delincuente de tres al cuarto convive con su pareja y los dos chavales. Se nos muestra un hogar popular, pero no decadente puesto que el filme pone el acento en otros objetivos. El piso también es el

[1414] Entre 1952 y 1961 hallamos hasta treinta películas con protagonista infantil. Véase el cuadro en HEREDERO, Carlos F.: *Op. Cit.*, 1993, p. 234

[1415] PÍO: "Crítica de *Los dos golfillos*", *Primer plano*, año XXI, núm. 1.091, 10 septiembre 1961, p. 22

centro de operaciones para preparar atracos del malhechor que usa a sus mozos para que le ayuden a conseguir las llaves de una lujosa mansión en la ladera del Tibidado.

Ante la insostenibilidad de la situación con sus padrastros, Joselito decide huir y recala precisamente en este casarón para devolverle las llaves a su dueña. La casa presenta las características de un hogar grande y lujoso con interiores barrocos y grandes ventanales que contrastan con el modesto origen del pequeño ruiseñor. En otra casa habita quien intentó salvarle ocho años atrás y que ahora comparte su vida con la madre biológica de Joselito. Gozan de un espacioso hogar moderno de dos plantas con paredes de ladrillo que incluye electrodomésticos e incluso un televisor. Esto se hace notar cuando los maleantes se presentan allí para hacer pasar gato por liebre y entregar al pequeño Ramón como si se tratara de Joselito exclamando uno *"Bonita casa, debe ser un hombre feliz"*.



Casas de *Los dos Golfillos* (1961). Barrio "chino" (izq.), mansión (centro) y casa moderna (der.)

Se confirma así restablecimiento familiar del joven protagonista a través de reencontrar a su madre, pero también con una compensación hogareña que le sitúa en un estatus social superior. Fórmula repetitiva en este subgénero que Heredero sintetiza de la siguiente manera y que encaja a la perfección con la propuesta de *Los dos golfillos*:

> El modelo más habitual en torno al que se organizan las ficciones protagonizadas por la infancia descansa sobre dos moldes fundamentales: la orfandad (real o transitoria) y la privilegiada relación posterior del niño correspondiente con algún o algunos adultos cuyos personajes tienen la función, en esencia, de sustituir a la paternidad o maternidad ausente.[1416]

Con las siguientes palabras describía el propio Antonio del Amo la película en las páginas de *Primer plano*:

> En una película de este tipo, folletín concebido y realizado con todos los ingredientes y salsas necesarios para que guste a un numeroso público popular, sencillo y humano, creo que he acertado. […] Su ambiente y sus tipos se prestaban a la cochambre, tanto en la

[1416] HEREDERO, Carlos F.: *Op. Cit.*, 1993, p. 229

> forma como en el fondo, y no era fácil bucear en unos conflictos sentimentalones tan propios de las novelas por entregas de tiempos ya muy pasados para la mentalidad actual, sin pasarse uno de rosca y caer precisamente en lo que se quería evitar.[1417]

Una muestra clara de cómo el cine con niño necesitaba de paños calientes y todo tipo de ardides amables, para mostrar las vidas de un barrio de calles angostas y asfixiantes, repletas de prostitución y viviendas precarias, que en realidad se reconocía mucho más en las instantáneas de Colom.

11.2.3. Casas en ruinas: las desventuras de *Segundo López, aventurero urbano* (1953), *Fulano y Mengano* (1956) y *Mi tío Jacinto* (1956)

Si en NO-DO la vivienda era cosa del Estado proveedor o de loables iniciativas católicas, el cine español se encargó de mostrar otras realidades con su particular neorrealismo –tamizado de sainete y costumbrismo–, sobre todo en Madrid. Este es el caso de *Segundo López, aventurero urbano* (1953), singular obra de la que fuera la protagonista de *Raza* –elegida por el mismo Franco–, Ana Mariscal (1923-1995). A la ya *per se* excepcional irrupción de una mujer como directora en la industria del momento –Mariscal se encontraba en un momento de plenitud artística como actriz–, cabe sumarle la doble valentía de costear con sus ahorros la cinta bajo el paraguas productivo de Bosco Films y la de abordar el tema de dos marginados sociales en un ambiente urbano dañino.[1418]

Basada en la novela homónima de Leocadio Mejías escrita el 1947, Censura hizo leves retoques al guión y le dio la clasificación más baja (tercera categoría).[1419] Lo que todavía realza más el mérito de Mariscal al encargarse de financiarla, estrenarla –estuvo solo 14 días en la cartelera madrileña–, distribuirla y presentarla de *tournée* por todo el país.[1420] Las concomitancias con el

---

[1417] DEL AMO, Antonio: "Autocrítica de *Los dos golfillos*", *Primer plano*, año XXI, núm. 1.091, 10 septiembre 1961, p. 22

[1418] MARTÍNEZ-BRETÓN, Juan Antonio: "Segundo López, aventurero urbano" en PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Op. Cit.*, 1997, p. 322

[1419] Tras unos retoques y la supresión de algunas secuencias con ambientes desagradables que rebajaron el metraje de la cinta: "[…] la revisión ante la Rama de Clasificación de la Junta de Clasificación y Censura se materializó en una mayoría de siete votos contra uno a favor de elevar la película a la segunda categoría, pesando claramente la argumentación de Joaquín Argamasilla, Presidente de la Junta, en su condición de Director General de Cinematografía y Teatro". En Ibíd.

[1420] "Durante julio y agosto [de 1953] recorren toda Galicia; en septiembre viajan por Asturias; y hasta la entrada del invierno recorren las provincias de León, Palencia, Burgos y Valladolid. Mientras Ana Mariscal, El Chirri y un amigo de éste, que actúa de secretario, se ocupan de la presentación, Valentín Javier va por delante con su moto ofreciendo la película a los exhibidores de los pueblos siguientes. La proyección se convierte en el acto más importante de cada

siempre resbaladizo neorrealismo, son más presentes que nunca en la apuesta de la directora para construir su historia.

> […] la utilización de escenarios naturales, sin acudir un solo día a rodar en estudio, el recurso de actores no profesionales, optando para el papel de Segundo López por un constructor de obras de Cáceres cuya relación con el cine estaba asociada a la visión de tres películas en su vida, o por un *"golfillo del Puente de Vallecas"*, como expresaría la realizadora, para encarnar a "el Chirri"; y el carácter documental que arrastran las imágenes, adentrándonos en un sórdido Madrid, marcan unas constantes realistas que nos sitúan en la periferia del espíritu neorrealista.[1421]

Con tres mil duros en el bolsillo tras vender su negocio en la provinciana Cáceres,[1422] el extremeño Segundo López (Severiano Población) emprende la aventura de la gran capital. Tras su llegada a Madrid, con ánimo de triunfar en ella,[1423] Segundo López conoce a "El Chirri" (Martín Ramírez),[1424] un huerfanillo que subsiste de lo que gana recogiendo colillas y ha hecho de la calle su domicilio pues vive *"donde cae"* ·y duerme *"donde puedo"*. Tras intentar robarle el fajo a Segundo, este convertirá al pequeño en su "secretario" y ambos se hospedarán en una pensión. Allí entablan amistad con Marta (la propia directora encarna el papel), una joven enferma postrada en la cama que vive bajo el mismo techo y a la que colman de presentes (comida, libros, una radio…).[1425] Pero el fallido romance de Segundo –gasta mucho dinero para conquistar a Francisca, criada de la

---

localidad en su fiesta patronal, en el día del mercado, con motivo de un homenaje a la mujer, etc." En DÍEZ PUERTAS, Emeterio: "Ana Mariscal y la aventura neorrealista", *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 637-638, 2003, p. 12

[1421] MARTÍNEZ-BRETÓN, Juan Antonio: "Segundo López, aventurero urbano" en PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Op. Cit.*, 1997, p. 322

[1422] El protagonista de la cinta en realidad era un constructor de Cáceres tal y como desveló la propia directora a los lectores de *Primer Plano* tras su primer día de rodaje: "Realmente, no sé cómo he podido hacerlo, porque el trabajo ha sido agotador. Imagínense lo que supone, el día de mi debut, rodar en la calle, a plena lluvia, con dos actores no profesionales […] y por si fuera poco, en una de las escenas más difíciles de la película, y forzada a terminar la secuencia, porque uno de ellos estará a estas horas en el tren para mañana pagar a sus obreros y dirigir la construcción de unas casas que tiene empezadas y que es lo que constituye su profesión. Afortunadamente, hasta el jueves no empezaremos el rodaje en serio" en MARISCAL, Ana: "Palabras de la nueva directora", *Primer Plano*, año XII, núm. 599, 6 abril 1952, p. 4

[1423] La llegada en solitario a la capital tendrá continuación en el cine de los sesenta con criadas venidas de provincias en busca de familias para trabajar. Asimismo, en los cincuenta encontramos la Isabel (Trini Montero) de *Encuentro en la ciudad* (José Mª Elorrieta, 1952) vagabundeando por Madrid un día entero junto al pícaro vagabundo César (José Luis Ozores).

[1424] "El segundo hallazgo actoral de la película se personificó en el aprendiz de mecánico Domingo Sánchez Cano, un chico de quince años –aunque los *afiches* publicitarios le asignasen catorce para acentuar su juventud– que acababa de sumergirse en el desempleo cuando un amigo decorador le instó a presentarse en las pruebas convocadas a tal efecto por la productora. La selección, que reunió a cerca de tres mil aspirantes, le otorgó el papel en dura competencia con un joven camarero de su mismo barrio, el Puente de Vallecas. El seudónimo artístico elegido, Martín Ramírez, haría referencia a un amigo suyo fallecido en accidente." En FONSECA, Victoria: *Ana Mariscal. Una cineasta* pionera, Madrid: Egeda, 2002, p. 65

[1425] Carlos F. heredero señala certeramente que la fragilidad del personaje de Marta entronca con los personajes literarios folletinescos pues se halla "siempre en la cama, tísica, abandonada por el novio, haciendo flores de papel", en HEREDERO, Carlos F.: *Op. Cit.*, 1993, p. 294

posada–, les dejará sin blanca para costear el alojamiento teniendo que buscar una solución habitacional de urgencia como hacían tantos emigrados del momento.

Arruinados, terminan encontrando cobijo en un agujero bajo la escalera de acceso de un edificio en ruinas, pero este no llega ni a reunir las condiciones mínimas habitables. El bondadoso Segundo y su particular Sancho Panza imberbe, dos desheredados de su tiempo, prosiguen sus aventuras[1426] y desventuras vagabundeando por distintos enclaves de la ciudad de Madrid hasta que un golpe de suerte cambia su destino de "sin techo".

Merced a una estrafalaria anciana, Doña Paloma, quien les invitará a su lujosa mansión –la secuencia se rodó en el museo Romántico de Madrid–[1427] y que, tras algunas extrañas peticiones como pegar a su vecino,[1428] les pagará cuantiosamente. Con el dinero bajo el brazo, ni la visita al oropel de esa casa desvía a los protagonistas de su cometido: volver con agasajos para la débil Marta. No obstante, la desgracia se cierne sobre ellos cuando al llegar a la pensión encuentran su cama vacía, confirmando ese plano de la habitación desocupada la muerte de la enferma. Fallecimiento que tiene en las insuficientes paredes de la buhardilla por las que se filtra el frío parte de responsabilidad. Como en *Surcos*, la maligna ciudad ha superado la bonhomía y esperanzas de su protagonista quien decide emprender el camino de vuelta a Cáceres, esta vez acompañado de su fiel lazarillo "Chirri".

La pobreza que caracteriza muchas de las calles de la película –aunque la fotografía de Valentín Javier estilice a menudo los plomizos cielos del invierno matritense–, tiene continuidad en las "casas" que sus protagonistas habitan. El caso de la posada de doña Jacinta donde residen es paradigmático porque como evidencian sus techos abuhardillados, se encuentra en la planta más alta del típico edificio madrileño. En su trabajo sobre la carrera de la cineasta, Victoria Fonseca da más detalles sobre el mísero piso usado para recrear la pensión; que no era otro que la propia casa de la familia del protagonista adolescente en el popular barrio de Puente de Vallecas.

> El rodaje de estos interiores naturales se efectuó parcialmente en la buhardilla donde vivían Martín Ramírez, el joven actor que encarnaba a El Chirri, y su familia, situada en la calle Juan Navarro, perteneciente al madrileño barrio de Vallecas; como es obvio, toda la familia Ramírez hubo de ser alojada en una pensión mientras duró el rodaje. Las reducidas dimensiones de los espacios impidieron poner en práctica algunas ideas iniciales –por ejemplo, como consta en el Archivo de Ana Mariscal y Valentín Javier, un *travelling* descriptivo del entorno–, y sustituirlas por primeros planos aligerados con ocasionales panorámicas. El resultado, qué duda cabe, dificulta a veces la adecuada recreación de ambien-

[1426] Entre ellas intervenir como extra de una película en una secuencia donde aparece un cameo del director Manuel Mur Oti.
[1427] GÓMEZ MESA, Luis: "Rex: Segundo López (aventurero urbano)", *¡Arriba!*, núm. 6.315, 6 febrero 1953, p. 13
[1428] El personaje del vecino lo interpreta el historiador del cinema Carlos Fernández Cuenca.

> tes, tempo fílmico, líneas, angulaciones o perspectivas que hubiesen podido ser potenciadas con menos limitaciones.[1429]

Esta particularidad, rodar en una habitación de reducidas dimensiones, condiciona los encuadres de las secuencias allí rodados a tenor por el constante uso de ligeros contrapicados para mantener a los personajes en cuadro.[1430] Asimismo, supedita los movimientos de los actores –agachados cuando se acercan para hablar con Marta, por ejemplo–, e incluso Segundo llega a chocarse contra el techo. Rasgo distintivo que la prensa cinematográfica del momento no dejó pasar.

> Ni un solo día ha utilizado los estudios Ana Mariscal, habiendo tenido como escenarios las casas y las calles de Madrid. Los interiores han sido rodados en auténticas buhardillas, consiguiendo un ambiente jamás igualado en ninguna otra película de su género, ya que ha prescindido totalmente de la escayola de los decorados.[1431]



Habitaciones de la pensión abuhardillada de *Segundo López, aventurero urbano* (1953)

El segundo de los habitáculos tomado por los protagonistas es un agujero bajo las escaleras de acceso a un edificio en ruinas –siquiera una casa en hundimiento como en la posterior *Fulano y Mengano*–. Situado en las afueras suburbiales de Madrid, más allá de la Ciudad Universitaria,[1432] allí recalan los dos -entregados a la mendicidad absoluta- en busca de un lugar para dormir al socaire. El agujero paupérrimo, al que el frío imperante solo hace que empeorar el cuadro, y acerca del cual un febril "Chirri" pedirá: *"sáqueme de aquí jefe, esto parece un nicho"*. Y es que el lugar escogido para dar cobijo a ambos protagonistas puede considerarse como el de peor nivel de todo el cine

[1429] En FONSECA, Victoria: *op. Cit*, 2002, p. 74

[1430] "Por más que Ana Mariscal se esforzó en adecuar la técnica cinematográfica a las dificultades que pudieran encontrar estos improvisados intérpretes y a las numerosas exigencias del espacio escénico disponible, surgieron esporádicas tensiones que felizmente acabaron resolviéndose sin mayores quebrantos." En Ibíd., p. 65

[1431] CÓRDOBA, Rafael: "*Segundo López*, la película del momento", *Primer plano*, año XIII, núm. 642, 1 febrero 1953, p. 4

[1432] La localización no pasó desapercibida para la crítica: "Es impresionante esas casas en ruinas que utilizan como *hotel* Segundo López y El Chirri, desde las que se contempla un panorama de nuestra capital en el sector de la Ciudad Universitaria", en GÓMEZ MESA, Luis: *Op. Cit.*, 6 febrero 1953, p. 13

español hasta la fecha. Si bien la pensión ya presenta limitaciones, pero aún entroncaba con la buhardilla del tipo *Huella de luz* (1943), ahora el hoyo escogido es todavía peor que las chabolas de los cinco zagales de *Cerca de la ciudad* (1952) y la de *Mi tío Jacinto* (1956). Pese a todo, la elección de semejante lugar que bien podría denotar excesiva obviedad en su afán por ofrecer espacios de miseria extrema, no dejaba de ser todavía una realidad en el Madrid de los primeros cincuenta. Así recordaba la directora el espacio utilizado.

> Se puede decir que la rodé en tiempo de posguerra todavía; algunos planos se filmaron en una casa de la calle Rosales [...] que estaba parcialmente derruida a causa de los obuses: había unas aristas muy profundas, de medio metro o más de ancho, y todavía vivía allí una familia con un niño de corta edad.[1433]



Agujero del edifico en ruinas de *Segundo López* (1953)

Semejante escenario –la calle colindante con el Parque del Oeste, antiguo frente bélico–, era la realidad común de muchos distritos de Madrid con estampa de posguerra ya en el tardío 1952. Trece años después del fin de la guerra, Madrid contaba con edificios apuntalados en pleno centro como el número 29 de la calle Montera,[1434] o la misma calle Fuencarral que presentaba socavones a los que la prensa se refería con columnas de opinión tan llamativos como "Algo se hunde en la ciudad".[1435] Y es esta la suerte de durezas en la que transitan los personajes de Mariscal, eso sí, siempre recogidos por la cineasta con "ternurismo" abrazado de "casticismo", como enfatiza la música de organillo o el acareamiento picaresco de sus protagonistas ante los proble-

[1433] Declaraciones de Ana Mariscal en *La Nueva España*, 31 de julio de 1977, citado en FONSECA, Victoria: *Op. Cit.*, 2002, p. 69
[1434] RODRÍGUEZ DE RIVAS, Mariano: "Noche y día: La finca de la calle Montera", *¡Arriba!*, núm. 2.850, 26 mayo 1948, p. 2
[1435] "Algo se hunde en la ciudad", *¡Arriba!*, núm. 5.926, 7 noviembre 1951, p. 27

mas.[1436] Así lo recordaba Mariscal en 1978 en el anteriormente citado programa televisivo *Memorias del Cine Español*:

> […] me pareció que hacer una película auténtica con personajes de aquel momento y con todos los problemas de aquel momento en un Madrid, todavía de posguerra aunque ya era el año 52 […] era una película testimonio en cuanto a todo lo que refleja porque no hay nada en la película que no sea auténtico, no hay ni un solo metro de escayola ni hay incluso, personajes que no estén inspirados en la realidad.[1437]

El suyo es un entorno de dureza urbana palmaria que el tono de la cinta atenúa. Si en *Día tras día* o *Cerca de la ciudad* partían de la sensiblería, ahora es el sentimentalismo el que ayuda a pasar el trago. Ante la ausencia de curas, serán la solidaridad, la empatía y la bondad del triángulo protagonista las manifestaciones imperantes. Porque como advertía Luis Gómez Mesa en *¡Arriba!*: "no son gentes importantes en sus posiciones sociales. Pero son interesantes en su condición humana, en sus cualidades morales."[1438]

En definitiva, *Segundo López* representa una de las obras más singulares de la historia del cine español, un retrato sobre la miseria y la hambruna de dos desarraigados a los que contempla con ternura, pero duro cuando se encarama a las condiciones de habitabilidad urbana que ambos sufren. En su momento fue recibida tibiamente por la crítica que prefirió centrarse en su estima hacia la actriz-directora y discutir el grado de "neorrealismo" de la película;[1439] ha sido en la historiografía posterior que ha cobrado mayor relevancia por su exposición sin ambages de la migración interior, la pobreza, el hambre y la desigualdad que encontraban los campesinos al llegar a la gran ciudad.[1440]

[1436] "La intensidad dramática de la pobreza, la insolidaridad, la mugre, el abatimiento y la muerte están anquilosados. Y si bien atribuimos a la realizadora una indudable sinceridad en el panorama descrito, como una espina dolorosa a denunciar y reconvertir socialmente, pero dentro de los moldes franquistas, su apuesta fílmica se distrae hacia un noble y añejo costumbrismo. Así, la narración compagina una vocación indisimulada por la observancia costumbrista con una melancolía blanca." En MARTÍNEZ-BRETÓN, Juan Antonio: "Segundo López, aventurero urbano" en PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Op. Cit.*, 1997, p. 323

[1437] Declaraciones de Ana Mariscal en el capítulo *El cine social* de la serie televisiva *Memorias del Cine Español* (Diego Galán, 1978). Consultar capítulo entero en el siguiente enlace.

[1438] GÓMEZ MESA, Luis: *Op. Cit.*, 6 febrero 1953, p. 13

[1439] La crítica del momento no quiso emparentarla con tal género y José Luis Ferrón decía en *Pueblo* que "cuantos intenten situar esta película en las angosturas de un pretencioso y trasnochado neorrealismo fracasarán en su juicio estimativo"; mientras que el crítico de *ABC* Miguel Pérez Ferrero -alias "Donald"- prefería calificar la cinta de "producción lírico-costumbrista" antes que neorrealista. Ambas citadas en FONSECA, Victoria: *Op. Cit.*, 2002, p. 69; Cfr. con la apreciación de Gómez Tello en *Primer Plano* quien afirma refiriéndose a la cinta que "el neorrealismo parece que tiene una ley única a la que los modernos directores escapan difícilmente, aunque no estará de más advertir que este neorrealismo de la podredumbre, del fracaso y del resentimiento
está superado ya por una poesía más limpia y más purificadora." En GÓMEZ TELLO, José Luis. "Crítica *Segundo López (aventurero urbano)*", *Primer plano*, año XIII, núm. 643, 8 febrero 1953, p. 26

[1440] DELTELL, Luis: *Op. Cit.*, 2006, pp. 108-109

Una cinta que, "si bien no destila una narrativa especialmente incisiva en su denuncia social", como aprecia Martínez-Bretón en *Antología crítica del cine español*, deja un retrato desolador del Madrid de posguerra. Con una realidad-radicalidad mayor que *Surcos* en su apuesta directa por los espacios naturales, especialmente en los interiores.

Dos años después del estreno de *Segundo López*, empezaba entre los meses de julio y octubre de 1955 el rodaje de *Fulano y Mengano* (J.L. Romero-Marchent, 1956), basada en una novela homónima de José Suárez Carreño. Nacida en el seno de la debilitada Uninci,[1441] la productora de *Bienvenido Míster Marshall* llevaba años de pérdidas, y como cuenta Pablo Pérez Rubio no acató la a priori buena clasificación de 1ªB que la Junta de Clasificación y Censura le otorgó.[1442] La subvención del 35% sobre un presupuesto en torno a los cuatro millones de pesetas, fue revisada a petición de la propia Uninci en marzo de 1956 que la consideraba insuficiente y se llevó un revés inesperado. La Administración revalorizó la cinta en una cifra de 2.950.000 pesetas; decisión que, sumado al poco interés que suscitó entre las distribuidoras, condenó al film a deambular por salas de provincias hasta su *première* madrileña en 1959.[1443]

La película ofrece de nuevo a un dúo –sin niño esta vez– con reminiscencias del siglo de Oro. Eudosio (Pepe Isbert) y Carlos (Juanjo Menéndez) son dos reos inocentes que,[1444] tras conocerse en la cárcel, encaran su nueva vida con distintas visiones sobre el mundo que les rodea. Tras cumplir su condena, salen a una sociedad que les rechaza y les ha colgado el sambenito de sospechosos. No olvidemos que nos encontramos en un contexto donde la población estaba expuesta a la *Ley de vagos y maleantes*. Legislada en época republicana, pero reformada por el franquismo en 1954 para añadir a "homosexuales, rufianes y proxenetas", y tenía como fin reprimir:

> La producción de hechos que ofenden la sana moral de nuestro país por el agravio que causan al tradicional acervo de buenas costumbres, fielmente mantenido en la sociedad española, justifican la adopción de medidas para evitar su difusión.[1445]

[1441] Uninci arrastraba una pérdida de ingresos y energías a raíz en el empeño de levantar el guión de Zavattini, Berlanga y Muñoz Suay que acabó no cuajando. Por eso intentaba resarcirse con la película de Romero-Marchent a la que publicitaba con esta ufana nota de prensa: "Uninci vuelve a la palestra. Uninci S.A., aguardaba su momento. Consciente de haber despertado tantas esperanzas, por su visión fresca y juvenil del cine español, no quería lanzarse a una nueva empresa improvisada. Buscaba algo nuevo, que estuviera en *su línea*, algo distintos, donde el latido de la vida, el toque poético y la sonrisa cordial y humanísima con que se asomó a las pantallas del mundo volviera a estar presente." En "Sencillos, pero simpáticos, estos son sus amigos Fulano y Mengano y Esperanza", *Primer plano*, año XV, núm. 786, 5 noviembre 1955, p. 20

[1442] PÉREZ RUBIO, Pablo: "Fulano y Mengano 1955 [1956]" en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. Cit.*, 1997, p. 393

[1443] Consultados años después, Francisco Canet y Ricardo Muñoz Suay (militantes del PCE) descartaban "que estas dificultades tuvieran alguna relación con la valentía política que rezuma" y las achacaban "únicamente a su escaso atractivo para el gran público" en Ibíd.

[1444] "[…] pone en evidencia la indefensión del ciudadano ante la aplicación de las leyes en su contra." en Ibíd., p. 394

[1445] Reforma publicada en el número 198 del BOE el 17 de julio de 1954; la misma reforma se aprovechó para doblar la dotación económica a las parroquias y reforzar su cometido como garante del cumplimiento de la moral, con el siguiente título: "LEY DE 15 DE JULIO DE 1954 por la que se conceden dos suplementos de crédito, por un importe

En *Fulano y Mengano*, Isbert y Menéndez son dos parias para la sociedad, desarraigados ladronzuelos de pacotilla que deambulan por Madrid en clara sintonía con los personajes de *Mi tío Jacinto* (L. Vajda, 1956), *El Malvado Carabel* (F. Fernán-Gómez, 1956), *Camarote de lujo* (R. Gil, 1957),[1446] o la recién citada *Segundo López, aventurero urbano*… la inclemencia moral y social que ambos tendrán que sortear se nos antoja igual o peor que la que hallaron en prisión. En palabras de Carlos Aguilar:

> […] extramuros, idéntica sociedad hostil y sórdida que ambos han soportado injustamente intramuros: miseria, frío, trabajos precarios, insolidaridad absoluta, atroz desigualdad social, ningún soporte por parte de las instituciones… ¡ni siquiera aparecen curas![1447]

Entre sus preocupaciones, una de las más perentorias es la de buscar un techo donde cobijarse y por ello Carlos insta a Eudosio a acompañarle porque *"yo tenía un sitio antes, allí se podrá dormir"*. Así, los primeros avatares de estos dos infelices se centran en encontrar respuesta habitacional ya que el Madrid que encuentran es distinto al que recuerdan antes de ingresar en prisión. Parados en un descampado, ante un gran bloque de pisos de la recién lanzada Ley de Viviendas de Renta Limitada de 1954 –a caballo entre el proteccionismo del estado y las promociones privadas–, Menéndez observa el bloque con desazón.

---

de 33.019.999,50 pesetas, al Ministerio de Justicia, con destino a satisfacer, durante 1954, la sobredotación a los sacerdotes del Clero parroquial."

[1446] Años después de *El hombre que se quiso matar* (1942) y *Huella de Luz* (1943), el binomio formado por Rafael Gil en la dirección y Antonio Casal como protagonista, volvía con *Camarote de lujo*. Película donde el personaje principal emigra de un pequeño pueblo gallego a La Coruña para trabajar en el sector naval. La fórmula habitacional que la propia empresa le facilita es la de una modesta pensión, lugar sobre el que protagonista afirmará: *"Es un ambiente insufrible. Aquellas paredes frías, aquella luz escasa, el olor de los guisos de Doña Sofía, los quejidos de la pobre muchacha enferma. No, ahí no tengo ganas de ir tan pronto"*. En *Camarote de lujo*, Casal vuelve a encarnar al personaje perdedor, a ese que deambula por las ciudades en busca de trabajo. Además, en el paro e incapaz de pagar la pensión, deberá vender ropa mientras aparadores repletos de comida laceran todavía más el hambre que sufre. La cinta tiene como telón de fondo la pobreza de las aldeas gallegas y aquellas personas ávidas por emigrar a América en busca de fortuna porque, en resumen, *Camarote de lujo* es una historia de perdedores, de desempleo, de emigrantes, de hambruna… los paseos vagarosos de Antonio Casal –excesivo en su actuación– por la calles de La Coruña y el puerto, seguido del perrito remiten directamente a *Umberto D* en uno de sus más notables pasajes.

[1447] AGUILAR, Carlos: *Cine cómico Español 1950-1961. Riendo en la oscuridad*, Basauri: Desfiladero Ediciones, 2017, p. 138



Fotograma de *Fulano y Mengano* (1956) junto a la fotografía *Abuelo y nieto* (Paco Gómez, 1959)

Parados ante el imponente edificio, en un encuadre que remite a las fotografías de la cambiante periferia madrileña realizadas por Paco Gómez (1918-1998) en la misma época, allí es donde supuestamente habitaba Carlos tres años antes; una época en la que según afirma *"ahí vivía yo cuando tenía amigos y confiaba en los hombres"*. Tal afirmación nos hace entrever que Carlos se refiere a una vida entre la estructura del edificio en construcción o, muy probablemente, en el poblado de chabolas que ocupaba el solar antes de ser substituido por la mole. "Esas gentes", amigos para Carlos, pero que cuando el director general de Arquitectura y Comisario de la Ordenación Urbana de Madrid hablaba de ellos siempre hacía hincapié en su catadura moral; Francisco Pietro Moreno en su conferencia en el Ateneo de Madrid:

> El suburbio madrileño está habitado por gentes que participan en la vida activa de la capital de España, y salvo un porcentaje pequeño de baja condición moral (que es común en toda concentración humana), su población trabaja y es digna de toda atención.[1448]

Y del suburbio provienen los protagonistas que miran descorazonados hacia ese bloque solitario que se levanta en la lontananza, uno más de esa construcción de viviendas que empezaba a despegar –620.402m² construidos en la provincia–[1449] en un Madrid con un alto déficit de pisos.[1450] Romero-Marchent establece así una poderosa ironía visual de la negación del hogar en un momento mientras se miran nuevas casas. La incapacidad de comprar o alquilar este tipo de pisos produciría la expulsión de muchos ciudadanos de ese nuevo escenario. Una dificultad, vertebrada

[1448] PRIETO MORENO, Francisco. "Tres problemas del suburbio madrileño: La vivienda", *Gran Madrid*, núm. 2, 1948, p. 35

[1449] "Plan Sindical de la Vivienda y su financiación", *Hogar y Arquitectura*, núm. 1, p. 37

[1450] "[…] aún no se llega a las 8.000 viviendas que se precisan por lo menos para comenzar a rebajar el referido déficit, siendo de esperar se reducirá en poco el 1955 si, como se anuncia, se terminan en el año actual las 3.202 que, con arreglo al plan sindical, se construyen" en GALLEGO, Eduardo: La construcción en Madrid durante el año 1954", *Gran Madrid*, núm. 29, 1955, p. 23

a través de la mirada anhelante hacia aquellos robustos y nuevos bloques de pisos, que se mantendrá en las películas del segundo lustro de los cincuenta generando una brecha cada vez más amplia entre las casas de vecinos y los espacios de las covachas.

Abatidos, su búsqueda prosigue al día siguiente tras pasar la noche al raso en el Parque del Retiro. Como personajes al margen de la sociedad que son, su nuevo intento para encontrar hogar se produce en las zonas limítrofes de la urbe, en los bordes marginales que ahora el Plan Sindical y la Comisaría del Gran Madrid cubría levantando bloques en los lindes. La marginalidad social, y sobre todo la geográfica, era un recurso que el cine rodado en Madrid no desaprovechó como vemos en el partido de futbol callejero de *Día tras día* o la improvisada corrida de toros entre chavales de *Mi tío Jacinto*; o incluso durante el proceso de búsqueda de hogar de *El inquilino*.



Espacios de marginalidad urbana dedicados al recreo en *Día tras día* (1951) y *Mi tío Jacinto* (1956)

En consecuencia, empieza el descenso de Fulano y Mengano hacia los arrabales del castizo barrio de La Latina y, desde la grieta de un muro donde se atisban la cúpula y la linterna de San Francisco el Grande, cerca de la puerta de Toledo y probablemente más allá de ésta;[1451] allí encuentran los protagonistas su nuevo hogar: una casa en lamentable estado ruinoso. Lugar habitado por Damián (Manuel Arbó) y su amigo "el Jaula" (Emilio Santiago), a quien se dispone a abandonar para mudarse a *"La Tejera, detrás del vertedero a mano derecha"* –nueva referencia a los espacios de miseria donde era posible morar–. Los protagonistas no desaprovechan la oportunidad, parece que ya tienen casa.

- Eudosio: *¿Vive usted solito?*
- Damián: *Vivía con el Jaula, pero ahora…*
- Carlos: *Oiga ¿no podríamos ocupar nosotros su sitio?*
- Damián: *¿No tenéis casa?* [Isbert y Menéndez niegan con la cabeza] *Ya… está muy mal el problema de la vivienda.*

[1451] Esa era la zona de las chabolas de Jaime el Conquistar que Arrese demolería al cabo de dos años como captaron las cámaras de NO-DO en agosto de 1957. Sobre esa operación urbanística y su traslación en las pantallas véase el epígrafe de esta misma tesis: 7.4.1. José Luis Arrese, la *star* de NO-DO en la lucha contra la infravivienda (1957-1960)

- Eudosio: *Sí señor.*
- Carlos: *Aunque fuera en un rincón.*
- Damián: *Puedo alquilaros una habitación. Pasad. Lo que hace falta es que os guste.*
- Carlos: *No tenemos dinero.*
- Damián: *No me gusta estar solo. Podéis quedaros, ya me pagaréis.*

De esta manera y gracias a la buena fe de Damián –quien hace referencia explícita al *"problema de la vivienda"* como el personaje de Isbert en *Un día perdido*–, consiguen habitar el cobertizo de esta casa en ruinas parecida al espacio degradado de *Los tramposos* (P. Lazaga, 1959), realizada cuatro años después con Tony Leblanc y Antonio Ozores en pantalla.[1452] A pesar de estar por derribo, se trata de una casa espaciosa de la arquitectura popular castellana, eso sí, sin parte de su techo y en ausencia de parte de planta superior. Desde su habitación cubierta por una simple tela, Carlos –ensombrecido certeramente por la fotografía de Ricardo Torres–, otea el horizonte de un Madrid que se expande amenazante, jungla agresiva que aguarda sin piedad al joven con el humo de sus hogares y las cúpulas.



Juanjo Menéndez observa el perfil de Madrid. *Fulano y Mengano* (1956)

Por fortuna, y como suele ocurrir en estos casos, la solidaridad hace acto de presencia con la misma bonhomía de *Encuentro en la ciudad* (1952), cuando un amable capataz de obra que habita una autoconstrucción al lado de un edificio, ofrece techo y café caliente a la pareja protagonista. Aquí son Damián, su hija Esperanza (Julita Martínez) y "el Jaula" quienes compartirán penas y alegrías bajo este parcial techo. A diferencia de *Segundo López*, o incluso la habitación de *Esa pareja*

[1452] Sin embargo, la cinta introduce algunos elementos propios de la incipiente sociedad de consumo así como las bondades del régimen para atajar el problema de la vivienda; como observa Ríos Carratala: "[los timadores] regalan ollas a presión a sus novias que trabajan como secretarias, hay una escena donde se habla del «Plan de urgencia» ejecutado por el gobierno para construir muchas viviendas a precio módico. El éxito obtenido por el Ministerio ha permitido, según los protagonistas, erradicar los «negocios» de quienes se dedicaban al subarriendo. Tal vez por ello las secretarias tan modernas como Laura Valenzuela y Concha Velasco ya pueden vivir en casas repletas de detalles a la última moda." En RÍOS CARRATALÁ, J.A.: "Vivienda y sainete en el cine español", *Op. cit.*, 1997, p. 89

feliz, la casa pronto toma una dimensión hogareña, a pesar de la muerte de Damián [1453] que a punto está de precipitar la marcha de su hija al pueblo.



Exteriores e interior de la casa en ruinas de *Fulano y Mengano* (1956)

En cuanto a los alrededores, se trata de lugares de posguerra todavía devastados, emparentados con la casa ruinosa de la cinta de Ana Mariscal, pero más allá existe otro entorno de construcción en auge que daba trabajo a tantos españoles –sobre todo a los de la migración interior– que también empieza a filtrarse en películas como *Mi tío Jacinto* cuando Antonio Vico intenta ganar 300 pesetas descargando sacos de cemento. El caso arriba citado de *Encuentro en la ciudad* ya terminaba en su última secuencia con un ofrecimiento para trabajar en la obra por parte del capataz al vago interpretado por José Luis Ozores. Y esa misma alternativa buscará Juanjo Menéndez en *Fulano y Mengano* cuando, mirando los andamios y sus cementeras, se acerque a dos obras para pedir oficio allí –en la segunda incluso el provecto Isbert se ofrece–.[1454] Al fin y al cabo, no se trata de dos ladrones por voluntad, sino de dos hombres honrados que buscan un sustento urgidos por el hambre. A pesar de encontrar un trabajo como vendedores de corbatas ambulantes, e inter-

[1453] Mención aparte merece el posterior entierro patético que entra en la misma línea de los posteriores aparecidos en *El pisito* (1959) y *Plácido* (1961).

[1454] Este tipo de oferta laboral ligada al auge de la construcción tendrá más ejemplos a lo largo de la década siguiente en películas de todo género como *Piso de soltero* (A. Balcázar, 1964), *Los oficios de Cándido* (J. Aguirre, 1965), *El momento de la verdad* (F. Rosi, 1965), *La piel quemada* (J. M. Forn, 1967), etc.

ceder para lograr un puesto para Esperanza, un robo no cometido por ellos volverá a ponerles en el punto de mira; terminando la cinta en una persecución a cámara rápida por las calles de Madrid.

Salvando este decepcionante final a modo de *slapstick*,[1455] la película aborda unos derroteros críticos poco comunes como el encarcelamiento injusto o la necesidad de robar en la que el espectador está situado en el punto de vista de Menéndez e Isbert.[1456] Aunque no falten los obligados toques sainetescos y costumbristas, la desazón existencial del misántropo personaje de Menéndez atemperada por la bondad de Isbert, ofrece un filme que según Aguilar "equilibra magníficamente tristeza y ternura, indignación y comicidad".[1457] En una línea de valoración parecida Pablo Pérez Rubio describe la audacia del filme del siguiente modo:

> […] en su deambular por las calles de la capital de España ilustra con un entonces infrecuente espíritu crítico las penurias del submundo *lumpen*: personajes que habitan en casas ruinosas, vagabundos que deben dormir en las sillas del parque, las dificultades extremas para encontrar trabajo e incluso algunas alusiones a una inseguridad ciudadana provocada por la miseria generalizada. […] De los márgenes de *Fulano y Mengano* está ausente cualquier alusión al supuesto talante protector de la Iglesia hacia los desfavorecidos, […] tan sólo la invisible mano del Estado se revela soterradamente en forma de elementos represores como los que encarcelan arbitrariamente a inocentes o los que persiguen a los mendigos por comportamiento indecoroso.[1458]

Si conseguimos abstraernos de su gracioso final que atempera la carga de hastío de buena parte del metraje nos queda otro retrato certero, otra brizna de realismo social que sitúa la fuerza de su narrativa en una casa por derribo. En torno a ella, escenarios de calles sin asfaltar en un Madrid hostil para la reinserción, así como el precario entierro de Damián y la comunicación de su muerte con el sonido de la harmónica de un chiquillo en medio de una la calle pelada. Miseria sin paliativos en una de las películas más notables de mediados del decenio de los cincuenta y de la que el entusiasmo de Miguel Marías dejó escrito:

[1455] "Por desgracia, en la parte final el film se precipita, sin tener por qué, hacia una suerte de *Slapstick* castizo, burdo y pueril (obviamente, ni el propio director se lo creía, en vista de cómo está rodado)" en AGUILAR, Carlos: *Op. Cit.*, 2017, p. 139

[1456] La importancia de remarcar que se trataba de personas comunes de un entorno modesto rezuma en la misma nota de prensa que lanzó Uninci: "[…] hemos creído que les gustaría entablar amistad con estos tres ciudadanos de la capital. Tres criaturas sin nombre apenas, con las que, acaso se habrá usted tropezado […] al pasar junto a una parada del tranvía de los Carabancheles, en las escaleras febriles del Metro […] en algún lejano merendero junto al Manzanares, en un otero de los descampados de Ventas, a la sombra de un tejar de los Cuatro Caminos o, si ha caído dinerito fresco en sus bolsillos, saboreando un vaso de tinto a la puerta de una tabernita de la carretera de Alcobendas. Porque Fulano, Mengano… y Esperanza no están "todavía" en fondos para que se los encuentren ustedes en Chicote…", en "Sencillos, pero simpáticos, estos son sus amigos Fulano y Mengano y Esperanza", *Op. Cit.*, 5 noviembre 1955, p. 20

[1457] AGUILAR, Carlos: *Op. Cit.*, 2017, p. 139

[1458] PÉREZ RUBIO, Pablo: "Fulano y Mengano 1955 [1956]" en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. Cit.*, 1997 p. 394

> […] una película impensable para la España de 1955 […] –se trata de una de las escasas películas que llegó a producir la sociedad de Bardem, Muñoz Suay, Ducay, Berlanga y compañía– han dicho jamás una palabra útil sobre esta asombrosa película, sin duda una de las más salvajes y fundamentalmente pesimistas que se han hecho en este país […] de un grado de negrura y desesperanza sólo comparable –pero antes– al de las películas más pesimistas de Ferreri, Berlanga y Fernán-Gómez.[1459]

Y no es de extrañar si consideramos que en el seno de Uninci se agrupaba buena parte de los profesionales del cine –afines al PCE algunos– con mayor espíritu crítico como Ricardo Muñoz Suay (script y ayudante de dirección), Jesús Franco (guion), los propios Bardem y Berlanga (producción) y Juan G. Atienza que participó de meritorio.[1460] El propio director recordaba así la experiencia de *Fulano y Mengano*:

> […] he de decir, yendo en contra mía, y sirviendo a la verdad, que coincidieron una serie de cosas a mi favor: esa moda de cine a la vez humorístico y realista que habían introducido Bardem y Berlanga; un Madrid que era así y que no había que modificar en nada, sólo plantar la cámara delante; un momento político de transición que defiende al pobre y al necesitado; el maravilloso Pepe Isbert de protagonista, en un papel a la medida […] entonces, cuando partes de ventajas tan grandes, si además sabes rodar, como ya era mi caso, lógicamente surge una película buena.[1461]

A su vez, ese mismo año se estrena en las pantallas españolas otro dúo –de nuevo con niño– que hará frente a las desigualdades en un Madrid popular y antipático. Tras el éxito internacional cosechado con *Marcelino, pan y vino* (1955), y de nuevo alrededor del mundo del toreo como en *Tarde de toros* (1956),[1462] el húngaro Ladislao Vajda rodó junto al filón infantil de Pablito Calvo *Mi tío Jacinto* (1956) –algo que intentará repetir después con menor fortuna en *Un ángel pasó por Brooklyn* (1957)–.[1463] A partir de un texto de Andrés Laszlo (1910-1988),[1464] la película narra

---

[1459] MARÍAS, Miguel: "Fulano y Mengano", *Nickel Odeon*, verano 1997, p. 202

[1460] AGUILAR, Carlos: *Joaquín Romero Marchent, la firmeza del profesional*, Almería: Diputación de Almería/IV Festival Nacional de Cortometrajes "Almería Tierra de Cine", 1999, p. 25

[1461] Ibíd.

[1462] Conviene puntualizar que *Tarde de toros*, *Mi tío Jacinto* o la posterior *A las cinco de la tarde* (J.A. Bardem, 1961) no deben ser consideradas películas del subgénero taurino, sino ambientadas en el mundo de los toros. Mundo a través del cual "consiguieron sacar a relucir algunas miserias de la sociedad española." En PASCUAL BORDÓN, Hugo: "Del folclore a la crítica social. Diferenciando el cine taurino del franquismo: de *Sangre y arena* al Nuevo Cine Español", *Archivos de la Filmoteca*, núm. 74, abril 2018, pp. 37-50

[1463] "*Mi tío Jacinto* es la segunda de las tres películas interpretadas por Pablito Calvo y dirigidas por Vajda para la productora Chamartín. La primera de ellas y la que supuso el estrellato del jovencísimo actor fue *Marcelino, pan y vino* (1954), cuyo éxito en taquilla fue enorme, no sólo en España sino también en el extranjero. El segundo proyecto, arriba estudiado, tuvo un resultado de taquilla bajo. Aun así, el tercer proyecto, *Un ángel paso por Brooklyn* (1957), se hizo pensando en la distribución extranjera. Sin embargo, el resultado fue muy inferior a lo esperado y supuso el fin del trío: Pablito Calvo, Vajda y Chamartín." En DELTELL, Luis: *Op. Cit.*, 2006, p. 127

las desdichas del tío Jacinto (Antonio Vico)[1465] junto a su sobrino Pepote (Pablito Calvo) durante un día entero.[1466] La premisa de la que parte la película es sencilla, pero efectiva; un viejo novillero desempleado y caído en desgracia que habita una chabola con su pequeño sobrino, recibe una carta donde le ofrecen 1.500 pesetas a cambio de participar en un nocturno festejo taurino bufo en la Plaza de las Ventas, o lo que es lo mismo, una charlotada. La vida le ofrece una segunda oportunidad a este desahuciado social y, para ello, necesitará un traje de luces, cometido que centra la mayor parte del metraje: conseguir el dinero para alquilar la ropa. Ambos protagonistas se adentran en los escenarios costumbristas de la capital, lugares como la Plaza Mayor, el Retiro o el Rastro, pasto para la venta de relojes y la recogida de colillas –actividades de los pequeños pícaros y delincuentes madrileños–.

Plagada de elementos sainetescos que hacen digerible el descorazonado relato, el "efecto" Pablito Calvo como abnegado lazarillo de su tío y encargado de ablandar corazones, consigue elaborar una tierna historia que dejó secuencias de memorable pregnancia típicas de la maestría de Vajda. Verbigracia la estampa del viejo torero acompañado por Pepote y el empleado de la sastrería en la parada de metro de Tirso de Molina camino de Las Ventas; y, de mayor poesía si cabe, el ilusorio relato inventado que Jacinto cuenta a su sobrino sobre el inexistente éxito cosechado en la plaza de toros usando el paraguas a modo de estoque. Gestos ya apreciados en su momento:

> [...] es la historia humana de un torero fracasado que desesperadamente se esfuerza en conservar su dignidad. Esto es algo también que lo diferencia, en lo cinematográfico, de algunas influencias que pudieran advertirse del neorrealismo italiano. [...] Por amarga que sea en muchos pasajes la historia de Jacinto, no se encuentra en ella el pesimismo definitorio del neorrealismo. Jacinto no es una pavesa humana, un guiñapo, ni siquiera en los peores momentos [...] Es un ser humano que apoya su dignidad incluso en el fracaso, en su condición de hombre, de orgullo y honradez.[1467]

En relación a la vivienda, *Mi tío Jacinto* tiene un arranque vigoroso donde precisamente se cuenta la caída en desgracia del protagonista a través de una carta a su nombre. De esta manera el cartero empieza su recorrido en busca del destinatario en pleno centro de Madrid como revela el

---

[1464] "El argumento de Andrés Laszlo revisita la obra de uno de los autores capitales de la literatura española. La novelística cervantina está presente en *Mi tío Jacinto* [...] sus dos personajes principales, Jacinto y Pepote, remiten inequívocamente a la pareja compuesta por Don Quijote y Sancho Panza." En ZUMALDE, Imanol. "Mi tío Jacinto Pepote" en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. Cit.,* 1997, p. 396

[1465] Antonio Vico (1903-1972) ya había interpretado un personaje de similares características años atrás en *Fortunato* (F. Delgado, 1942).

[1466] Las reminiscencias al padre e hijo de *Ladrón de bicicletas* (Ladri di bicicleta: V. De Sica, 1947) eran admitidas por el propio Vajda: "La influencia de Ladrón de bicicletas en Mi tío Jacinto no es para mí una crítica, sino un elogio", en COBOS, Juan: "Ladislao Vajda recibe a *Film Ideal*", *Film Ideal,* núm. 10, julio-agosto 1957, p. 21

[1467] GÓMEZ TELLO, José Luis: "Crítica *Mi tío Jacinto*", *Primer plano*, año XVI, núm. 832, 23 septiembre 1956, p. 29

Edificio España al fondo de la imagen que abre la película. Tras tachar la primera dirección de la Travesía de la Parada, el segundo intento nos sitúa todavía por las calles colindantes de la Plaza de España con el Convento de las Comendadoras al fondo del plano; el tercer tanteo ya nos emplaza en una barriada próxima al depósito de agua del matadero madrileño, punto de no retorno donde empiezan las extensiones suburbiales de la periferia.[1468] Tras devolverse la carta a correos, en la última parada, la cámara realiza una panorámica descendente desde el cielo surcado por un avión hasta el mísero chamizo habitado por Jacinto y Pepote. Una panorámica que genera un choque entre el progreso de ese medio de transporte –que hace las veces de despertador–[1469], con unas condiciones de vida lamentables que enfatiza la soledad de la chabola en un descampado que parece tener el cielo por techo.[1470]



Fotogramas del descenso habitacional. *Mi tío Jacinto* (1956)

La magistral secuencia de apenas nueve planos opera una narrativa de desposesión que dialoga, sobre todo en sus planos detalle de las cartas, con aquellos documentos y títulos de vivienda

[1468] Tres años antes encontramos un arranque muy parecido en *Nadie lo sabrá* (R. Torrado, 1953). En este caso las imágenes acompañan la voz *over*, pero no terminan en las chabolas, sino que dan marcha atrás para situar la historia en el contexto del Madrid popular de clase media: "*¿Cómo? ¿Que quién es Perico Gutiérrez? No se impacienten. Un poco de tiempo para encontrarlo y se lo presentaré.* [imágenes de un barrio acomodado y el Edificio España] *No, no, no. No creo que tengamos ninguna posibilidad de que esté en este barrio. No gana bastante para un piso de estos.* [imágenes de un barrio humilde con carretas] *Veamos… en este otro tal vez… tampoco.* [imágenes de un barrio de arrabal con un cerdo] *¡Hombre! Esto ya es demasiado.* [imágenes de un barrio popular castizo] *Perico es un hombre como usted y como yo un dignísimo representante de la clase media. Un hombre del montón.* [imágenes de la confluencia de la calle Jesús y María con el principio de la calle de Lavapiés, hogar del protagonista].

[1469] "Un avión que surca el cielo madrileño. Una prolongada panorámica descendente que nos conduce hasta el interior de una chabola en la que un niño, alertado por el ruido del avión de las ocho, se incorpora de su desvencijado camastro, pone (en un gesto de manifiesta trascendencia simbólica) en hora el reloj que preside la improvisada mesilla de cama, se viste sin despertar a su tío y sale al exterior." En ZUMALDE, Imanol. "Mi tío Jacinto Pepote" en Pérez Perucha, Julio (coord.): *Op. Cit.,* 1997, p. 397

[1470] Esto mismo advertía Gómez Tello en su crítica cuando escribe: "Pepote vive con su tío en una covacha bajo el cielo desnudo de la gran ciudad". En GÓMEZ TELLO, José Luis: *Op. Cit.*, 23 septiembre 1956, p. 29

tan explotados en el NO-DO en su relato de providencia de hogares.[1471] Esta desescalada madrileña hacia las formas del problema de la vivienda del que dejaba constancia explícita la frase de Damián en *Fulano y Mengano*, es dibujado por la cámara a través del periplo geográfico y por la panorámica de descenso recién citada, un descenso que Imanol Zumalde ve como "la alerta de antemano del desenlace de la aventura, de lo infructuoso del intento de los personajes por salir del lodazal de su existencia."[1472]



Interior y exterior de la chabola de *Mi tío Jacinto* (1956)

Para más inri, el interior de la casucha está inundado a raíz de las lluvias torrenciales del principio de la cinta, un añadido al ya *per se* patético estado de la chabola. El decorado (también parte del Rastro madrileño) corre a cargo de Antonio Simont,[1473] quien consiguió diseñar un lugar minúsculo levantado con tablones de madera y que protege sus paredes del frío con hojas de papel de periódico. Entendemos que la exhibición de tal pobreza –a pesar de tratarse de una recreación–,[1474] sumada a la falta de redención religiosa al final de la cinta, no acabara de gustar a *Film Ideal*, publicación que en sus inicios tenía una clara orientación católica, y criticó la falta de misticismo existente en la anterior *Marcelino, Pan y vino*. Félix Landáburu escribió:

> Es que *Marcelino* tenía tras de sí una inmensa trascendencia. Y aquí lo trascendente falta en absoluto. Era enormemente denso, de espiritualidad y poesía [...] Aquí, en cambio, hay sólo una historia intrascendente en la que no ha sabido hallarse la trascendencia que lo cotidiano encierra.[1475]

[1471] Acerca de la narrativa visual de posesión de hogares establecida por el noticiario propagandista véase el epígrafe de esta misma tesis: 6.3. Entrega de llaves y títulos en mano: la forja de una liturgia

[1472] ZUMALDE, Imanol. "Mi tío Jacinto Pepote" en Pérez Perucha, Julio (coord.): *Op. Cit.,* 1997, p. 397

[1473] Juan Antonio Simont Guillén (1897-1976) fue un director escénico gallego de extensísima carrera que creó incontables decorados para el cine español. Inició su carrera en los estudios Chamartín y colaboró con Vajda en *Te quiero para mí* (1944), *Ronda española* (1951), *Carne de horca* (1953), por la que recibió el premio a la Mejor Ambientación del Festival de San Sebastián, *Marcelino pan y vino* (1955), *Tarde de toros,* (1955), *Mi tío Jacinto* (1956), *Un ángel pasó por Brooklyn* (1957) y *Una chica casi formal* (1963). En GOROSTIZA, Jorge: *Op. Cit.*, 1997

[1474] Como ha indicado Jorge Gorostiza, a principios de los cincuenta "había ocasiones en que lo que parecían escenarios naturales eran en realidad reconstrucciones realizadas en estudios" y es que para *Mi tío Jacinto* llegó a recrear parte del Rastro madrileño. En GOROSTIZA, Jorge: *Op. Cit.*, 1997, p. 84

[1475] LANDÁBURU, Félix: "Mi tío Jacinto", *Film Ideal*, núm. 2, noviembre 1956, p. 30

Esta falta de espiritualidad es evidente en una película que sorteó el aparato censor por sus contactos con el sainete, dejando otro retrato sombrío de la sociedad española de la dictadura, y que recibió una grata acogida por parte de la crítica alemana en el Festival de Berlín.[1476]

En conclusión, las tres películas de este epígrafe narran las peripecias de Jacinto, Segundo, Carlos y Eudosio; algunos acompañados de fieles escuderos infantiles. Y las tres comparten finales que les absuelven ante la mirada del espectador. La vuelta al pueblo de Segundo, Fulano y Mengano escapando de la policía y Jacinto dibujando una sonrisa a su sobrino con un relato inventado de su éxito taurino. Finales "felices" que, sin embargo, dejan fuera de campo un futuro desmoralizador. Vencidos, cada uno a su manera, unos toman el camino de vuelta al pueblo mientras otros sobrevivirán escapando nuevamente de las fuerzas del orden o cometiendo pequeños delitos para sobrevivir. En eso reside la mayor fuerza de las tres, en conseguir cierta "radicalidad crítica"[1477] con el amargo entorno social que les tocó representar.

[1476] "Triunfo de *Mi tío Jacinto* en el Festival Cinematográfico de Berlín", *Primer plano*, año XVI, núm. 828, 22 julio 1956, p. 32

[1477] ZUMALDE, Imanol: "Mi tío Jacinto Pepote" en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. Cit.,* 1997, p. 397

Capítulo 12. Historia(s) de escalera(s): 1951-1962

El problema de la vivienda y todas sus derivadas se diseminaron por todo tipo de escenarios. Entre las chabolas, las promociones privadas y públicas de pisos y las familias con posibles que no sufrían los quebrantos del hogar, estaba la mayoría de la población española: las de las escaleras de vecinos. Esa clase media alojada en bloques de pisos de todas las épocas, mayoritariamente pertenecientes al siglo XIX o principios del XX,[1478] que hacía frente a su existencia alojada en colmenas humanas plagadas de vecinos.

Precisamente la zarzuela,[1479] la literatura y el teatro españoles, aprovecharon el factor del patio vecinal y las relaciones que en él se establecen para construir relatos que llevaban siglos entreteniendo al público nacional. A inicios de los cincuenta, la aparición de figuras como Antonio Buero Vallejo (1916-2000)[1480] y Alfonso Sastre (1926-2021) en el circuito teatral del momento –al que se uniría Alfonso Paso (1926-1978) a finales de la década–, realzará ese interés por el realismo social teniendo en las vecindades parte de su interés. Con un público que gustaba del sainete y el melodrama como probaban los trasvases entre cine y teatro de la década anterior, destaca la aparición de una obra fundacional como *Historia de una escalera* (1949) –estilo que Buero continuará cultivando con otros títulos como *El tragaluz*, de 1967–.[1481] Además en todas ellas se aprecian unas producciones teatrales que empiezan a trabajar el "escenario múltiple, que permite una agilidad narrativa de cariz cinematográfico".[1482]

Junto al influjo constante del sainete, vía ineludible para entender el cine de la época, porque hasta bien entrada la década se sigue confiando en él y como "el mismo Ortega anotará, con clarividencia, que en el teatro adscrito a este movimiento se hacen patentes varios hechos que,

---

[1478] Sobre los tipos de vivienda popular y su entorno urbano en España véase el epígrafe de este estudio: 1.1. De tugurios, ensanches y casas baratas: El problema de la vivienda en la España anterior al franquismo (1842-1939)

[1479] Resulta interesante, aunque fuera del alcance de este estudio, el ascendente de la zarzuela sobre el cine español por sus afinidades con el sainete. A menudo, como en el arte fílmico, también en el terreno musical se dieron los condicionantes para cierta crítica social. Es el caso de *Pan y toros* (Francisco Asenjo Barbieri, 1864), *El año pasado por agua* (Federico Chueca y Joaquín Valverde, 1889) o *El rey que rabió* (Ruperto Chapí, 1891). Asimismo, la raigambre madrileñista con gran protagonismo del universo vecinal de la corrala filtrado en las películas de este epígrafe, responde a una tradición que la zarzuela radicada en la capital venía marcando con obras como *La gran vía* (Federico Chueca y Joaquín Valverde, 1886), *La verbena de la paloma* (Tomás Bretón, 1894), *Agua, azucarillos y aguardiente* (Federico Chueca, 1897), *La revoltosa* (Ruperto Chapí, 1897) y hasta bien entrado en siglo XX en títulos del calado de *Doña Francisquita* (Amadeu Vives, 1923) y *La chulapona* (Federico Moreno Torroba, 1934). Sobre el estudio de la Zarzuela véase: ALIER, Roger. *La Zarzuela,* Barcelona: Ma non troppo/Robinbook, 2002

[1480] Acerca del dramaturgo ver el estudio: DOMÉNECH, Ricardo. *El teatro de Buero Vallejo*, Madrid: Gredos, 1979

1481 "El estreno de Historia de una escalera (1949), dirigida por Cayetano Luca de Tena en el oficial teatro Español marcó la irrupción del realismo en la cultura española de posguerra. Con ella se inicia tardíamente la carrera de Antonio Buero Vallejo. Fue la primera voz de oposición que se pudo escuchar en España." En CATALÀ, Guillem: *El realismo cinematográfico español (1951-1961)*. Directora: Palmira González López. Barcelona: Universitat de Barcelona, Departament d'Història de l'Art, 1997, p. 113

[1482] Ibíd., p. 110

no por casualidad, van a ser la carne y la sangre de lo mejor de nuestra tradición cinematográfica."[1483] También la inspiración de algunos cineastas se posará en figuras del calibre de Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936), El gallego es clave para entender la evolución grotesca así como por su disenso; indica Torrente Ballester: "Máximo Estrella es el pretexto para dibujar con lápiz ágil y rápido escenas callejeras en un invierno madrileño cuya cronología resulta incierta [...] Y no escenas cualesquiera [...] huelgas, represiones, estampas tabernarias, prostitución peripatética y política pícara, todo al hilo de la vida literaria en el Madrid de 1920."[1484] De hecho, el esperpento de Valle-Inclán no llegó dignamente a los escenarios españoles hasta 1971.[1485]

Quien sí estrenaba era Buero Vallejo, autor como veníamos diciendo de la angular, por su retrato crítico de la sociedad de la época en un universo de relaciones vecinales, *Historia de una escalera*. Su influjo, sumado a la preocupación por el medio vivencial de otros dramaturgos será una constante en el teatro posterior. Obras como como *La mordaza* (Alfonso Sastre, 1954), *Los pobrecitos* (Alfonso Paso, 1957) –adaptada al cine por Antonio Román en *El sol en el espejo*–, *Cerca de las estrellas* (Ricardo López Aranda, 1960) –con adaptación homónima por parte de César Fdez. Ardavín–, o *La madriguera* (Ricardo Rodríguez Buded, 1961) son una prueba de ello.[1486] Obras plagadas de realquilados, conflictos familiares, pensiones, habladurías y hasta asesinatos como vimos en el capítulos dedicados a los años cuarenta, que ahora seguirán haciendo desigual fortuna en las pantallas de cine. Mientras tanto, otros escritores denunciaban el drama social de la autoconstrucción en obras como *La camisa* (Lauro Olmo, 1962), donde se escenifica crudamente el emigrar hacia los cinturones de miseria chabolista para conseguir un techo y de ahí, hacia otros países europeos ante la promesa negada del desarrollismo.[1487]

La inspiración y adaptación cinematográfica de este tipo de relatos teatrales será una constante del periodo que irá desde la desaparecida *Historia de una escalera* por parte de Iquino en

---

[1483] ZUNZUNEGUI, Santos: "¿Un cine popular?", *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*, Barcelona Paidós, 2005, p. 140

[1484] Torrente Ballester, Gonzalo. *Literatura española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1968, pp. 113-114

[1485] Véase al caso el ingenioso artículo titulado "El estreno imaginario de *Luces de Bohemia*" escrito por Ricardo Doménech para *Primer Acto* en noviembre de 1961. Sintomático de esto es la representación a puerta cerrada de *Los cuernos de don Friolera* en Murcia el año 1959, suscitando un verdadero escándalo en las fuerzas vivas de la ciudad porque se permitiera un teatro tildado de antiespañol. Asimismo, otras obras como *Las galas del difunto* y *La hija del capitán* llegaron en 1964 a modestos escenarios universitarios de la mano de Juan Antonio Homigón. en RUBIO JIMÉNEZ, Jesús: "Las artes escénicas. Algunos indicios de renovación", MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo (coord.): *Op. Cit.*, pp. 82-84

[1486] "[...] *La madriguera*. La influencia de *Historia de una escalera* se advierte en este mundo contaminado por la pobreza y la falta de recursos que, esta vez de *puertas adentro*, aparece en la casa de realquilados donde viven los personajes. La pieza es un claro ejemplo de obra de personaje colectivo en el que cada uno de sus miembros contribuye a hacer imposible la vida del otro, y entre todos ofrecen la visión de una sociedad condenada a una convivencia que la envilece." En SERRANO, Virtudes: "Los autores neorrealistas", HUERTA CALVO, Javier (dir.): *Historia del teatro español. Del siglo XVIII a la época actual*, vol. 2, Madrid: Gredos, 2003, p. 2809

[1487] RUBIO JIMÉNEZ, Jesús: "Las artes escénicas. Algunos indicios de renovación", MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo (coord.): *Op. Cit.*, pp. 86-87

1950,[1488] hasta *El sol en el espejo* (A. Román, 1963). Siendo las que mayor hincapié pongan en la problemática de la vivienda *Historias de Madrid* (1958), *El batallón de las sombras* y *Un ángel pasó*, en este orden –sin contar los jalones de *El inquilino, El pisito* o *El verdugo* que merecen un tratamiento a parte–. En consecuencia, al estilo de los patios de vecindad dibujados por los dramaturgos –contemporáneos y con recorrido previo–, muchos filmes del periodo de los cincuenta y primeros sesenta adaptarán el patrón para ofrecer un fresco ambiental, lleno de tipismo y verosimilitud, por donde se moverán infinidad de personajes, en su mayoría de extractos sociales humildes urbanos. Y ese vivero lleno de posibles tramas, de esas casas que en tiempo de Mesonero Romanos eran llamadas de "Tócame Roque" es el que ofrece…

> […] la caracterización prototípica de la vivienda sainetesca: antigua, abigarrada, con patio interior y barandilla, llanto de niños, paredes desconchadas, carencia de la más mínima intimidad…[1489]

12.1. Corralas, escaleras y azoteas ante el problema de la vivienda

La repercusión del neorrealismo y el debate en torno a él se hizo tan recurrente en la prensa de los años cincuenta que incluso las revistas de arquitectura mencionaban sus localizaciones. Es el caso de la *Revista Nacional de Arquitectura* cuando, en su intento por poner en valor los "corrales" típicamente castellanos, aborrecía las soluciones arquitectónicas más modernas que empezaban a levantarse en España:

> Son bonitos, en maquetas o en realidades de países nórdicos, estos bloques de edificaciones surgiendo entre masas de vegetación. Pero, en nuestros climas, las realizaciones que con tal criterio se han llevado a cabo dejan mucho que desear. Y no sólo en nuestro país. En nación de tan finos arquitectos y tan excelentes constructores como es Italia, es doloroso ver estos modernos barrios de bloques de viviendas en un estado verdaderamente lamentable y cochambroso. Mucha parte del éxito de las películas neorrealistas italianas, aparte de la indudable eficaz colaboración de Gina Lollobrigida, se debe a esta mugre de los tan loados, en teoría, bloques aislados.[1490]

A pesar de que las adopciones del "neorrealismo" a la española adoptaran la corrala como localización doméstica puntal en sus narraciones; y no precisamente agradable como en el caso de

[1488] A pesar de la ausencia de copias de la película, Carlos F. Heredero ha destacado que obtuvo "el rechazo frontal de la crítica oficialista", en HEREDERO, Carlos F.: *Op. Cit*, 1993, p. 293
[1489] RÍOS CARRATALÁ, Juan A.: *Op. Cit*, 1997, p. 85
[1490] "Patios de vecindad", *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 167, año XV, noviembre 1955, p. 22

Surcos. Su uso, ya común en los cuarenta, es recurrente a lo largo del decenio siguiente como escenario de diversas producciones como en *Día tras día* (A. del Amo, 1951) y *Así es Madrid* (L. Marquina, 1953).

La primera de ellas conjuga esta tentativa "neorrealista" del momento, con el correspondiente cura, con algunas secuencias en torno a los avatares de la vida vecinal. El argumento narra la historia de dos jóvenes en distintos momentos de esa etapa la vida como son Ernesto (Mario Berriatúa) y Anselmo (Manuel Zarzo). Ambos reciben el cariño y enderezo del párroco del barrio (José Prada). Su secuencia inicial, con el cura de la parroquia del Rastro madrileño mirando a los jóvenes cometer hurtos y estafas es el submundo perfecto para su acción católica; con especial atención por los dos jóvenes y díscolos feligreses suyos. Y es que como ocurre en *Cerca de la ciudad* (1952), la obra caritativa del párroco soluciona conflictividades en el barrio donde desarrolla su misión.

En el caso de la película de Antonio del Amo, la obra del párroco servirá para que Anselmo pueda operarse de su cojera y Ernesto siente la cabeza, consiguiendo de una pareja y trabajo digno. *Día tras día* fue la primera apuesta de la productora Altamira en detrimento de *Esa pareja feliz*. La experiencia de un cineasta como Antonio del Amo prevaleció ante el debut de sus exalumnos del IIEC Bardem y Berlanga; aunque muchos de ellos formaran parte del equipo de producción.[1491] Sin embargo, la treta tampoco valió para obtener una buena clasificación de la Juntad de Censura que le otorgó la segunda categoría. A principio de los cincuenta. La carrera de del Amo ya estaba marcada por la explícita renuncia a un pasado donde formó parte del bando republicano rodando documentales,[1492] y que ahora mantenía insertando retazos de sus "anhelos frustrados" de cine realista como en *Día tras día*. Aunque la cinta poco tiene de afiliación neorrealista como ha observado José Enrique Monterde:

> Y desde luego que no parece asociable a los paradigmas del Neorrealismo más caracterizado, sino de sus emanaciones más conformistas. En definitiva, pintoresquismo, paternalismo y redentorismo son aspectos determinantes en este ejemplo destacado del autárquico neorrealismo a la española, del cual se constituye en una de las obras más completas y significativas.[1493]

[1491] MONTERDE, José Enrique: "Día tras día" en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. Cit.,* 1997, p. 289
[1492] "Si respecto de algún cineasta español parece adecuado hablar de una sucesión de dimisiones estéticas –y en buena parte morales-, apesadumbradamente reconocidas, acompañadas de continuos exámenes de conciencia y propósitos de enmienda nunca cumplidos, siempre paralelos al logro de sus mayores éxitos comerciales, ese es Antonio del Amo." En Ibíd.
[1493] Ibíd., p. 290



Corrala y casa de *Día tras día* (1951)

Ambientada en esos escenarios naturales de las películas religiosas de entorno urbano,[1494] se erige una corrala donde habita Ernesto con su madre (Carmen Suárez).[1495] La ubicación viene dada desde el inicio de la cinta con sus imágenes del Rastro, la plaza del Cascorro y la Ribera de Curtidores.[1496] Escenario de "sainete" por antonomasia, la crítica congeniaba con esta opción para levantar películas y aprovechaba para reivindicar su nacionalidad "porque en otros países lo llaman neorrealismo, pero nosotros tenemos la otra palabra, que es más bonita, menos técnica y de mayor abolengo".[1497]

En ese hábitat, el holgazán Ernesto vive con su madre quien es presentada porfiando con los gatos que le roban la comida –al modo de la progenitora de *Huella de luz*–, signo de las penurias que atraviesan. Algo que poco parece importarle a su hijo que no consigue arrancar su carrera como pintor y le pide: *"tendrías que prestarme unos cuartos"*. La constante dependencia económica del hijo suscita repetidas discusiones con la progenitora acerca de su vagancia e impulsa al joven a buscarse la vida con negocios algo oscuros. Algo que no escapa a las habladurías del vecindario que recuerda a la madre la holgazanería de su vástago; situación que la lleva a la socorrida opción del realquilo y le advierte: *"sola podría defenderme, alquilaría estas habitaciones"*.

Asimismo, para el protagonista la vecindad es vista como un elemento negativo cuando, tras ser echado de casa por su madre a cajas destempladas, recuerda el alborozo producido diciéndole a su amigo Anselmo: *"Salieron todos los vecinos ¡mal rayo les parta, como se reían!"*. Una negatividad que queda supeditada a las líneas del guion y no al trabajo fotográfico de Mariné muy dispar en relación a la coetánea *Surcos*. Pero la comunidad de vecinos es también el lugar de breves encuentros amorosos que se confirmarán con la llegada de la nueva huésped Luisa (Marisa de Leza). Algo

[1494] "Si las películas religiosas de fuera de la capital buscan el decorado y la grandiosidad, como *Marcelino, pan y vino* y *La guerra de Dios* –es decir, el formalismo estético como señal de calidad del género religioso–, las que se sitúan en Madrid recurren intencionadamente al realismo callejero", en DELTELL, Luis: *Op. Cit.*, 2006, p. 82

[1495] Otro personaje que también vive con su madre es Miguel (José Luis Ozores) de *El tigre de Chamberí* (Pedro L. Ramírez, 1957).

[1496] "Para realizar esta película, Antonio Del Amo se molestó en rodarla casi toda en exteriores naturales, superando enormes dificultades para hacerlo en el Rastro Madrileño sin que se diese cuenta su público habitual. Además, mezcló mediocres actores entre los improvisados extras." En GARCÍA SEGUÍ, Alfons: "El cine social en España" *Nuestro Cine*, núm. 3, septiembre 1961, p. 24

[1497] "Estrenos, Pompeya y Palace: Día tras día", *Informaciones*, año XXVI, núm. 8366, 18 octubre 1951, p. 4

que la madre tratará de terminar porque no quieres chismes ya que *"¿los dos bajo el mismo techo? ¡Bueno la gente del barrio!"*; lo que hace cambiar su estrategia puesto que *"o viene un huésped formal, o te largas tú"*. Algo que no ocurrirá (la marcha del hijo), pero contará con otro huésped más para sufragar gastos mientras Ernesto encuentra rumbo a su vida.

El hogar del personaje protagonista, a diferencia de los exteriores, fue rodado en estudio debido al bajo presupuesto con el que contaba la productora Altamira:

> […] por el día se rodaba en exteriores y por las noches en los interiores, aprovechando la factura eléctrica nocturna más barata. Esta pobreza de medios fomentó que Juan Mariné arriesgase de una forma clara forzando el negativo en el revelado. El resultado es muy irregular en calidad, pero su azarosa estética resulta muy interesante y veraz. Este aparente realismo supuso que los censores (que no encontraron ninguna innovación en las imágenes) la calificaran con la pésima puntuación de segunda, lo cual suponía un fracaso económico total para la joven productora.[1498]

Quien también sitúa su historia en un entorno castizo por los cuatro costados es *Así es Madrid* (Luis Marquina, 1953),[1499] adaptación al cine del sainete *La hora mala* de Carlos Arniches con guion de José Luis Colina, quien había firmado *Cerca de la ciudad* un año antes. Este viejo proyecto de Del Amo con la Cifesa republicana,[1500] da comienzo con planos que muestran distintos enclaves de la ciudad bañados por el chotis y nos adentra en la típica corrala madrileña.[1501] Quintaesencia de la teatralidad donde el organillo baña la popular vida de los estereotipados vecinos que pululan por la corrala destilando bonhomía incluso para pagar al siempre malhumorado casero.



Corrala obra de Gil Parrondo y Pérez Espinosa para *Así es Madrid* (1953)

[1498] DELTELL, Luis: *Op. Cit.*, 2006, p. 82

[1499] Sobre el cineasta véase: PÉREZ PERUCHA, Julio: *El cinema de Luis Marquina*, Valladolid: 28 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1983

[1500] HEREDERO, Carlos F.: *Op. Cit.*, 1993, p. 240

[1501] Nada que ver con el proceso homólogo que realizará la cámara de Vajda tres años después en *Mi tío Jacinto*, con mayor amargura al terminar en la chabola del protagonista.

Y es que estamos ante la muestra más teatral de las películas realizadas en corralas del momento;[1502] plagada de lugares comunes, como un Isbert negándose a motorizarse al estilo del Fernán-Gómez de *El último caballo* (E. Neville, 1950), el gandul interpretado por Manolo Morán y sus ronquidos que molestan al vecindario, marcados acentos madrileños propios de la zarzuela más manida y el triángulo amoroso entre los personajes de Susana Canales, Lina Canalejas y el descarriado José Suárez, metido en turbios asuntos para agitar la trama. Haciendo el símil con Goya, Marquina filma el Madrid de los *Tapices* mientras Buñuel, Ferreri y Berlanga pincelarán el de las *Pinturas negras*. Marquina pergeña un canto a las tradiciones que las revistas de la época promocionaban así: "Es la obra más castiza madrileña que ha creado nuestro cine".[1503]

Entre los quebraderos de cabeza de la comunidad de vecinos, el que menor importancia contrae es el del pago de los inmuebles de la corrala; factor totalmente obviado en la película y donde vivir hacinados no supone ningún contratiempo.

> […] esta superpoblación no hay que entenderla como un elemento más del espacio o de Madrid, ni mucho menos. En la obra de Carlos Arniches las corralas suelen estar superpobladas también. No obstante, la masificación del sainete madrileño es una masificación social, de amor y de humanidad; los obreros y castizos comparten el pan.[1504]

Una muestra que la corrala, escenario obra de los decoradores Luis Pérez Espinosa y Gil Parrondo, construidos por Francisco Prósper, es solo el continente más apropiado para presentar una historia de pura raíz matritense. Los interiores de las modestas viviendas, algunas rayanas a la miseria como la del personaje que habita la buhardilla, conforman el cuadro idóneo para la pretensión de la película. Una propuesta extemporánea en sus formas, que incluso la crítica del diario *Pueblo* advirtió afirmando "el tema se desarrolla en un típico patio de vecindad salpicado de esa humanidad sencilla de Arniches, quizá algo trasnochada en nuestros tiempos".[1505] Tres años más tarde se estrenará otra teatralizada película enmarcada en el universo de la corrala como *La chica del barrio* (Ricardo Núñez, 1956).

Idéntico arranque al de *Así es Madrid* presenta la cinta estrenada dos años después: *El guardián del paraíso* (A. Ruiz Castillo, 1954), donde repite el dúo de decoradores formado por Gil Parrondo y Luis Pérez Espinosa. Con planos de la puerta de Alcalá y la Plaza Mayor donde una chica canta el bolero *Calles sin rumbo,* compuesto ex profeso para la película y que enumera los enclaves del Madrid Castizo donde ocurre la acción: *"Cascorro, Cibeles y el Arco de Cuchilleros".*

[1502] La crítica de *Primer Plano* aludió a esta "excesiva descomposición en cuadros costumbristas" en GÓMEZ TELLO, José Luis. "Crítica *Así es Madrid*", *Primer plano*, año XIII, núm. 676, 27 septiembre 1953, p. 19

[1503] BRUNO, José: "Así es Madrid de Arniches", *Primer plano*, año XIII, núm. 672, 23 agosto 1953, p. 22

[1504] En DELTELL, Luis: *Op. Cit.*, 2006, p. 179

[1505] "Estrenos Pompeya y Palace: Así es Madrid", *Pueblo*, año XIV, núm. 4.372, 23 septiembre 1953, p. 12

Allí se encuentra en un céntrico café el sereno Manolo (Fernando Fernán-Gómez), charlando animosamente de cómo odia su trabajo con otro parroquiano (Rafael Bardem). Asturiano emigrado, el sereno es el protagonista de esta amable comedia plagada de madrileños castizos como denota el habla del Taxista (José Isbert), el carnicero (Antonio Riquelme) o el cliente del bar (Antonio Ozores), y donde Fernán-Gómez volverá a formar pareja con Elvira Quintillá tras *Esa pareja feliz*. El título de la película responde a la siguiente línea de guión: "*Los serenos somos los guardianes del paraíso porque el paraíso de los hombres está en sus sueños.*"

Manolo decide contar historias sobre las llaves que lleva consigo porque como bien dice: *"Es el único crimen por el que no llevan a la cárcel"*. Ruiz Castillo, de filiación comunista, atiza sutilmente a la dictadura con esta frase como hará en otros pasajes de este filme de formato episódico. Todas las cuatro historias están contextualizadas en las casas que vigila el sereno, de las cuáles nos interesa la primera de ellas. Allá Fernán-Gómez ayuda a un joven escritor llamado Arturo Abril (José María Rodero). Éste, completamente borracho le confiesa *"no vivir"* en el típico tormento que acompaña a los poetas, además de no tener casa. Ante ello, el sereno decide hacerle un favor para que no pase frío por la noche abriéndole la habitación de la casa-consulta de un doctor.[1506] Sus amables palabras son: *"Venga, me parece que podré arreglarlo. Encima de la clínica del doctor Carlos hay una habitación que está casi siempre vacía. Creo que no se enfadará si le permito que la ocupe… por una sola noche"*.

La solidaridad vecinal, en este caso por parte de un cuerpo afín a la municipalidad, hace acto de presencia en un recurso análogo al buen samaritano del ayuntamiento que intervendrá en un desahucio en la posterior *Historias de Madrid* (1957). El poeta –figura que reaparece en *El batallón de las sombras*–, dirá al poner un pie en la estancia: *"Goethe no estuvo mejor en Weimar"*, y a partir de ese momento, su problema de la vivienda ha sido resuelto. Posteriormente, el personaje de Rodero, y con motivo de una cita, adereza toda la habitación que parece el *"Hilton"* como dirá el sereno Manuel, porque entre ellos ya existe el comadreo necesario para deglutir este sainete fílmico.

Ni el fallecimiento por amor y pena de este bardo sentimental, descubierto por el dentista, rebajará la fraternidad vecinal; cuando contando la historia Fernán-Gómez rememora el pacto tácito entre doctor y poeta: *"Arturo se quedó a vivir en el cuartucho de la clínica, no hizo nada por marcharse y el doctor tampoco se atrevió a decírselo"*.

[1506] Posteriormente, en la atribulada casa realquilada de *El pisito*, uno de los personajes contará con una consulta de podólogo en una de las habitaciones, mostrando otra vertiente del realquilo, aquella ligada a desempeñar una profesión.

Ruiz Castillo explica el traspaso con un movimiento de cámara hacia la ventana, realizado por el operador catalán Torres Garriga, que muestra cómo estas golpean y se abren, agitadas por el viento, mostrando los típicos sotabancos del Madrid castizo donde podrían estar viviendo personajes como el fenecido, y, sobre todo, realzando el auténtico protagonista latente en todas estas ficciones: Madrid.[1507]

El resto de la película prosigue encaramándose a las vidas de los habitantes de esos hogares de los que el sereno posee las llaves como gran benefactor del barrio que es. Por supuesto, con fragmentos cercanos al melodrama; como el del niño aquejado de meningitis que morirá si el sereno no consigue la medicina que la monja (Emma Penella) le pide *"de así"* –acompañando la petición del gesto que enuncia algo de tapadillo, es decir, estraperlo. Referencia mucho más sutil que en *Surcos* y donde los maleantes serán perdonados por la monja.

La bondad eclesiástica de unas monjas también reaparece en *Un día perdido* (J.M. Forqué, 1954), para paliar en este caso un problema entre realquilados.[1508] Definida como "fácil, amable, sentimental con alguna concesión sensiblera, que gustó a amplios sectores de público",[1509] la película narra el periplo de tres monjas que tratan de encontrar los padres de un bebé abandonado en su convento acompañadas por un taxista interpretado por Pepe Isbert. Ambientado el hogar de este último en una corrala donde la llegada de las monjas y el cesto genera la curiosidad del vecindario.[1510] Pero las monjas, entre sus logros "consiguen que un padre desnaturalizado repare su falta y que una arrendataria permita que sus realquilados disfruten de una mayor cantidad de espacio (tres baldosas), los cuales consiguen así su máxima aspiración y la solución a su problema."[1511] La interiorización de la falta de techo y las distintas variaciones era recordada por García Seguí en el fragmento citado, algo que sorprende pues la secuencia es una isla en el discurrir de la película.

En una de sus paradas en busca de los padres, el grupo pregunta por una mujer a lo que una vecina responde *"¡viven realquilaos!"*; en la casa nos topamos con una situación dantesca generada por la propietaria: la señora Albornoz. El comedor del piso se halla partido en tres y cuenta con un cartel con flechas indicando el sector perteneciente a las familias Albornoz, Pacheco (una pareja) y Martín Poblete (siete miembros), subarrendados a su vez por los Pacheco. La propietaria

---

[1507] "Y aquí, una vez más, hay que citar, junto a los riesgos eludidos –un madrileñismo desgarrado y sainetesco o un *pastiche* de tejados de la Plaza Mayor, a lo René Clair–, el propio hallazgo de una originalidad fresca y directa." En GÓMEZ TELLO, José Luis. "Crítica *El guardián del paraíso*", *Primer plano*, año XV, núm. 763, 29 mayo 1955, p. 17

[1508] José María Forqué solo trató el problema de la vivienda en profundidad en *Un millón en la basura* (1967), sin embargo, varias de sus películas tienen referencias al mismo de forma somera.

[1509] CEBOLLADA, Pascual: *José María Forqué, un director de cine*, Barcelona: Royal Books, 1993, p. 64

[1510] Los decorados de la película son obra del arquitecto Federico Faci en su única participación en cine además de *El diablo toca la flauta* (J.M. Forqué, 1954). Faci también destacó por sus trabajos en el campo arquitectónico de la vivienda social. En GOROSTIZA, Jorge: *Op. Cit.*, 1997, p. 100

[1511] GARCÍA SEGUÍ, Alfons: "El cine social en España" *Nuestro Cine*, núm. 3, septiembre 1961, p. 24

empieza a discutir con el hombre de la pareja –José Luis López Vázquez en la primera de sus incontables apariciones relacionadas con el problema de la vivienda–.

- Sra. Albornoz: *Por mí, he dicho lo que hay. Realquilé parte de mi piso, pero a ustedes dos, a la familia Pacheco, sin más intromisiones.*
- Sr. Pacheco: *Si usted puede realquilar lo suyo, nosotros podemos realquilar lo nuestro a los Martín Poblete*
- Sr. Martín Poblete: *¡Total! Que el que paga por todo soy.*
- Sra. Martín Poblete: *60 duros de mi alma…*
- Sra. Pacheco: *Nosotros pagamos 30 y somos más antiguos*
- Sra. Martín Poblete: *Y usted señora… ¿se puede saber lo que paga por el piso?*
- Sra. Albornoz: *Con los aumentos 49 con 75, lo tengo desde el 32*

El encontronazo prosigue entre reproches y con la explícita demanda de la propietaria de que cada uno se mantenga en su "demarcación", pero la llegada de las monjas pondrá fin al conflicto ablandando el corazón de la Sra. Albornoz que permitirá a los hijos de la familia Martín Poblete *"llegar hasta la silla"*, es decir un metro escaso. No sin antes mencionar que en medio de las quejas de la familia numerosa, Isbert apostilla con resignación: *"Es el problema de la vivienda"*. Dando fe de cómo el lema había conseguido categoría propia entre la sociedad española como uno de los más acuciantes. Si la aceptación del lema por parte de periódicos y el mismo NO-DO era ya una realidad a mitad de la década, resulta lógico y comprensible que cineastas y guionistas lo introdujeran en tono jocoso en las películas del periodo.



Familias realquiladas y piso fragmentado en *Un día perdido* (1954)

El tono burlón de la secuencia expone las prácticas abusivas que muchos caseros empleaban a aquellos inquilinos "con derecho a cocina". Sátira de una realidad social que, como apuntamos en relación a *Esa pareja feliz*, no era del agrado de las autoridades. De hecho, desde instancias gubernamentales el fenómeno se englobaba dentro del problema de la vivienda en un grado parecido al del chabolismo. Un artículo aparecido en el afín *¡Arriba!* definía a los realquilados como "chabolistas de primera".

> Existe en nuestra ciudad –y no sólo en Madrid, naturalmente– un género de "chabolistas" que bien pudiéramos llamar de primera clase. Son éstos los que han sucumbido a la terrible invención civil de las "habitaciones con derecho a cocina", fórmula explosiva de la convivencia. Si pudiera hacerse sin excesiva dificultad un censo de la población madrileña, que de este modo ha tenido que resolver su particular problema de vivienda, estoy seguro de que se alcanzarían cifras tan aterradoras como las relaciones del "chabolismo" de extrarradio. Este "chabolismo" de la clase media debe merecer una atención semejante a la que despierta el descarnado espectáculo de las cuevas suburbanas. Los "chabolistas" de primera son los pobres vergonzantes de la vivienda.[1512]

La fiebre por conseguir un cuarto de realquilo también era parodiada por los dibujantes de *La Codorniz* y demás periódicos; ya en 1944, *¡Arriba!* publicaba una viñeta del dibujante Manuel Garrido con una muchedumbre agolpada ante el cartel de "No hay cuartos desalquilados".[1513] Y en 1951 Carlos Flores presentaba un recluso haciendo esta reflexión: "Como la celda es muy grande para mí sólo y la vida está tan mal, he subarrendado una parte a ese matrimonio sin hijos".[1514] Un tono hilarante que coincide plenamente con el usado en *Un día perdido*.



Viñetas paródicas con la fiebre del realquilo en *¡Arriba!* (1944) e *Informaciones* (1951)

[1512] AGUINAGA: "*Chabolistas* de primera", *¡Arriba!*, núm. 4.446, 25 abril 1950, p. 2
[1513] GARRIDO GARCÍA, Manuel: "Necrológica por Garrido", *¡Arriba!*, núm. 1.772, 5 diciembre 1944, p. 10
[1514] FLORES, Carlos: "Humor español, por Carlos Flores", *Informaciones*, año XXVI, núm. 8.365, 17 octubre 1951, p. 3

Quien también abordó el fructífero universo vecinal será Manuel Mur Oti. Tras su la desolada historia *Cielo negro* (1951), el gallego Mur Oti dirige otra película menor y en este caso más coral centrada en el universo de una casa de vecinos en *El batallón de las sombras* (1957). *"Una casa como otra cualquiera"*, como le dice la portera al narrador del principio (Rolf Wanka);[1515] con sus alegrías, penas, enfermedades, amores y deseos en una populosa vecindad en otra loa a las gentes humildes.

Con guion de Manuel Tamayo y el propio Mur Oti, producida por Suevia Films y Cesáreo González, la película da comienzo con un discurso de pretendido elogio al género femenino, pero que en la actualidad chirría. Para el contexto de mediados de los cincuenta, la idea que teje catalogando al género masculino como el *"Batallón de la luz"* y al femenino como *"el de las sombras"*, que combate en la *"cómoda trinchera del hogar"*, es extensible al pensamiento generalizado de la población. Además, incide en una idea que se expande por todas las películas del periodo y que conviene realzar: el interior del hogar es un espacio regido por la mujer mientras que al hombre le pertenece ser el proveedor económico. Semejante aseveración también nos sitúa en la pista de algo remarcable para esta tesis como que la solución del problema de la vivienda es un aspecto circunscrito, casi exclusivamente al género masculino, como prueba la lista de hombres en busca de un techo en solitario.[1516]

Delegado el papel de ellas como guardianas del hogar, la película las presenta como luchadoras, sufridas y abnegadas para con sus familias y maridos, aunque poco se les reconozca. Este papel sumiso que la generación de la posguerra adoptó, con la Sección femenina de Falange tejiendo esta formación en sus "Escuelas del Hogar",[1517] cobraba otro rango dentro de las paredes de la vivienda. Ante su poco peso en la esfera política, el domicilio pasaba a ser el lugar donde la mujer tomaba las decisiones; "enfrentándose" a los arquitectos si hacía falta como Marichu de la Mora[1518] en la *Revista Nacional de Arquitectura*:

[1515] "[…] personaje que parece sacado de Max Ophuls y que cumple una función semejante a la de Anton Walbrook en *La Ronde*, Jean Sevais en *Le Plaisir* y Peter Ustinov en *Lola Montès*, aunque puede tener un origen teatral común a ambos realizadores", en MARÍAS, Miguel: *Manuel Mur Oti. Las raíces del drama*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Filmoteca Española, 1992, p. 130

[1516] Hasta el tardofranquismo –salvo excepciones del cine de género como *Una mujer cualquier* (R. Gil, 1949)– la búsqueda del hogar es realizada por el hombre en solitario o en pareja, pero no por la mujer bajo su propia cuenta.

[1517] El texto fundacional de las Escuelas del Hogar escrito por Casilda Bustos de Finat, Condesa de Mayalde, disponía en su primer párrafo: "La Sección Femenina de F. E. T. y de las J. O. N. S., se propone, con las Escuelas del Hogar, educar a la mujer en el sentido del hogar, encauzarla hacia la misión que le es más propia, capacitándola para que no tenga que abandonar su casa, y pueda, desde ella, ayudar con su trabajo al sostenimiento de su familia. Todo aquello que significa confort, agrado, economía y belleza del hogar, propiamente dicho, es lo que enseña la Falange a sus mujeres en estas escuelas."

[1518] María de la Mora y Maura (1907-2001) fue periodista, escritora y enfermera. Su papel en la Sección Femenina empieza durante la Guerra ocupando la Secretaría General ante la ausencia de Dora Maqueda que permanecía en zona frente-populista. Tras su vuelta, de la Mora se hizo cargo de la Regiduría de Prensa y Propaganda, desde donde fundó

> Si las mujeres hiciéramos algunas leyes [...] una de las más esenciales seria prohibir a ningún arquitecto el hacer una casa de vecinos si él no fuera hombre casado y tuviera, al menos, un promedio de siete a diez hijos. ¡Ah!, y que tuviera que entendérselas directamente con la lavandera y la cocinera. Entonces veríamos si afinaban o no. Por supuesto, que, si alguno de estos señores lee estas líneas, levantará los hombros con supremo desdén y dirá: "Las mujeres, como siempre, de las casas sólo consideran las cocinas". Lo que si resulta algo exagerado, tampoco lo interpretamos como ningún desdoro.[1519]

La estructura coral de *El batallón de las sombras* ofrece un abanico de arquetipos masculinos, sustentados por sus mujeres, y contrariados por distintas molestias del espacio vecinal. Un actor (Antonio Vico) que vive con su esposa y dos hijos, y dice ser el que mejor se muere sobre las tablas mientras rompe vasos en sus ensayos. Su perdición es el vecino pianista del piso de abajo al que le aporrea el techo con la escoba para que le deje tranquilo. El compositor (Albert Lieven) y él se retarán en el rellano para una pelea a puñetazos, bravuconada que termina en nada ante la socarrona mirada de las mujeres.



Fotogramas de *El batallón de las sombras* (1957)

Pero sí algo une a ambos personajes son las urgencias por el pago del hogar cuando la portera viene a reclamar *"los tres recibitos"* de parte del casero al pianista y su esposa modista. Conversación que evoluciona hacia una de las peores amenazas del momento y que en boca de la portera

y dirigió a partir de 1936 la revista de la Sección Femenina, así como sus publicaciones *La Moda en España* y *Ventanal*. Asimismo, fue la madre del cineasta Jaime Chávarri, autor de la magistral *El desencanto* (1976).

[1519] DE LA MORA, Marichu: "Por las sufridas amas de casa", *Revista Nacional de Arquitectura*, año III, núm. 30, junio 1944, p. 203

suena así: *"Que quiere vender la casa por pisos"*. Pero en esta cinta, quienes trabajan y llevan un jornal a casa son ellas, mientras que los hombres son niños adultos encerrados en quimeras personales.[1520]

Complementa el cuadro un famélico y huérfano joven artista en su buhardilla (Vicente Parra) –en sintonía con el poeta de *El guardián de paraíso*–, un inventor fallido porque todo lo que hace ya ha sido inventado previamente (José Suárez) o un obrero (Albert Hehm) y padre de familia que no encuentra trabajo; en contraposición, las mujeres parecen cortadas por el mismo patrón, trabajan en el hogar, son amas de casa, planchadoras o costureras, solo una se muestra distinta y, debido a esa diferencia, Lola (Emma Penella) es rechazada por el vecindario. Ella es quien paga bien sus recibos y a la que las vecinas acusan de ir de alterne con hombres como el músico. La mala fama del personaje de Penella, cambiará cuando decide limpiar la escalera que estaba destinada a la mujer del músico con quien le acusan de alternar. Hecho que cambia la percepción de las vecinas hacia ella y marca su camino hacia la decencia, encontrando incluso un pretendiente formal (Fernando Nogueras). Esta simplificación es aclarada por Carmen Arocena en su análisis de la película:

> Mur Oti desarrolla su obra en un momento en el que la mujer es concebida como el eterno objeto de deseo (Soledad o Lola, la prostituta de *El Batallón de las sombras*) o como compañeras abnegadas y compasivas ante las debilidades masculinas. [...] no existía en el imaginario de la sociedad de los años cincuenta otra mujer que la que Mur Oti reflejó en sus películas y estas mujeres nos hablan desde la pantalla de sus carencias, de su impotencia y del vacío que, aún hoy, se desprende de un nombre de mujer.[1521]

Y si la redención femenina viene otorgada por el hogar, la masculina se obtiene por medio del trabajo como obrero ganándose honradamente un jornal con el que proveer a su familia. Suerte desigual que correrán los personajes de Suárez y Vico, puesto que el segundo llegará medio moribundo a casa al caerse del andamio y por fin podrá interpretar su muerte (esta vez real) que termina con el macabro aplauso de sus vecinos.

La innegable conexión con el sainete melodramático de Mur Oti, con esta disposición que concentra su relato en el universo vecinal donde su patio de luces se erige como altavoz y lugar de comunicación para favores, amoríos, chismes… es un retrato de "convincente humanidad, pero el relato toma derroteros folletinescos y no escatima las concesiones para obtener fáciles efectos

[1520] MARÍAS, Miguel: *Op. Cit.*, 1992, p. 132
[1521] AROCENA, Carmen: "Las mujeres de Manuel" en CASTRO DE PAZ; PÉREZ PERUCHA (coord.): *El cine de Manuel Mur Oti*, Ourense: Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 1999, p. 111

sentimentales" como apreciaba certeramente la crítica de ABC.[1522] También Gómez Tello apreció "un sofocante cuadro de vida y ha hecho costumbrismo cinematográfico."[1523] Este exceso formalista de la técnica barroca del gallego es resumido por Heredero de la siguiente manera:

> El cine de Mur Oti concentra en el interior de *El batallón de las sombras* todos los estigmas y los moldes del melodrama para componer con ellos un mecanismo saturado que desvela una artificiosidad extrema, pero que se expresa mediante encuadres, movimientos de cámara y líneas de composición que pugnan de manera ostensible por hacerse significantes y conferir densidad a la propuesta.[1524]

La naturaleza del reto que entrañaba la película también se debía al espacio elegido y al gran número de actores en plano. Con un decorado levantado en los estudios Chamartín y fruto del veterano Sigfrido Burmann, la mayoría de encuadres contienen a siete, ocho y hasta catorce actores en plano; hecho que se resuelve como analiza Marías "sin recurrir a planos-secuencia ni a grandes movimientos de cámara, sino más bien recurriendo a la composición en profundidad."[1525] Pero en el intento audaz de conseguir ese tono coral, emergen otras debilidades como su excesiva teatralidad. De nuevo Miguel Marías:

> Adolece de cierto teatralismo, forzado quizá por la excesiva concentración temporal de lo que narra y por utilizar como escenario una casa de pisos –las famosas unidades de tiempo y lugar–, que le dan cierta monotonía y la hacen un poco más previsible en su desarrollo de lo que es habitual en Mur Oti[1526]

En definitiva, *El batallón de las sombras* ofrece otro retrato de la cotidianidad de los inquilinos en la colmena española de mediados de los cincuenta, pero aderezado con fragmentos cercanos al melodrama por donde se filtran las pequeñas vidas de esos protagonistas que comparten rellanos, portería, pisos, cocinas… Algo que se seguirá instalando en ficciones de principios de los sesenta tales como *El sol en el espejo* (A. Román, 1962) y *Cerca de las estrellas* (Eusebio Fdez. Ardavín, 1962).

[1522] "Real Cinema y Paz: El batallón de las sombras", *ABC*, 2 mayo 1957, p. 54
[1523] GÓMEZ TELLO, José Luis: "Crítica *El batallón de las sombras*", *Primer plano*, año XVII, núm. 864, 5 mayo 1957, p. 30
[1524] HEREDERO, Carlos F.: *Op. Cit.*, 1993, p. 259
[1525] MARÍAS, Miguel: *Op. Cit.*, 1992, p. 138
[1526] Ibíd., p. 137

12.1.1. Del teatro al cine: *El sol en el espejo* (Antonio Román, 1962) y *Cerca de las estrellas* (César F. Ardavin, 1962)

Basada en la obra teatral de Alfonso Paso *Los pobrecitos* (1958) –ganadora del premio Carlos Arniches–,[1527] Antonio Román recurrió al prolífico autor para rodar *El sol en el espejo* mediante una coproducción hispano-argentina. La consolidación del teatro que daba voz en su acercamiento a la vida española de clase media fue recurrente en esos años; por ello César Fernández Ardavin adaptaba el mismo año *Cerca de las estrellas* (Ricardo López Aranda, 1960). Como en el *Batallón de las sombras*, mediocridad y fracaso componen el pequeño universo de estas obras del realismo deudor de Buero y Sastre, ahora en su adaptación al cine.

El sol en el espejo transcurre en una pensión y el título responde a lo que la niña del edificio de enfrente hace cada mañana: reflejar el sol en un gran espejo para que los habitantes de la pensión puedan tomar el astro rey. Y es que en la adaptación de Román sobresale la "vena sentimental dejando en muy segundo plano el aspecto de comedia"[1528] del teatro de Paso. Un teatro que al posar su mirada sobre la clase media popular de la época y sus problemas, también hace menciones al problema de la vivienda, entre otros.[1529] Porque los impagos recorren la película y suponen un quebradero de cabeza para la propietaria de la pensión, así como para sus huéspedes, algo que ya aparece en la obra original.[1530]

En la Pensión Clarita de viajeros-estables recala la misteriosa protagonista Leonor (Yvonne Bastien) quien discute por el precio de la habitación con la malhumorada dueña, doña Clara (Porfiria Sanchiz). Esta casera también hospeda, entre otros, a un antiguo soldado, don Pablo (José Isbert), que se hace pasar por coronel veterano de guerra y además le adeuda 2.386,15 ptas. Y es que casi todos los huéspedes deben algo porque el mismo protagonista, el dramaturgo Carlos (Luis Dávila), al pedir silencio cuando trabaja en su obra la *Luz del día* recibe este moco por parte de la dueña: *"Menos genios y más pagar lo que se debe".* Completan el elenco, la sirvienta Luisa (Gracita Morales), la sufrida madre que necesita 50.000 ptas. para operar a su hijo (Margarita Lozano) y Loli (María Asquerino).

[1527] COIRA, Pepe: *Antonio Román. Un cineasta de la posguerra*, Madrid: Editorial Complutense, 2004, p. 225

[1528] Ibíd., p. 226

[1529] "La clase media popular, además de carecer de los adelantos y comodidades que proporciona la vida moderna, –vacaciones, coche, televisor, electrodomésticos, servicio doméstico y de cualquier otro elemento derivado del desarrollismo de la España de los sesenta– se ve obligada a hacer frente a los gastos primarios de la forma más variopinta." En SÁNCHEZ ABARCA, Javier: "La sociedad española de la década de los sesenta en el teatro de Alfonso Paso", *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, núm. 8, 2009, p. 223

[1530] El personaje de Carlos piensa en empeñar su reloj mientras que el soldado retirado Carlos responde: "Hombre, allí he empeñado yo el sable y un ros que me dieron seis duros, y el traje de paisano, que me dieron once, y un pergamino con marco dorado que ponía: «A nuestro fiero capitán, la Compañía agradecida», que me dieron catorce pesetas." En PASO, Alfonso: *Los pobrecitos*, Madrid: Escélicer, 1962, p. 36 citado en Ibíd., p. 224

En cuanto al prurito de las parejas de la época por conseguir un piso, este también se filtra en la película de Román. Ante la atracción evidente entre Leonor y Carlos, pronto la dueña de la pensión arroja acusaciones y chismes sobre ellos, él afirmará ante todos que se van a casar a pesar de ser mentira. La respuesta de doña Clara, en un momento de alta tensión y discusión generalizada entre los huéspedes, es la siguiente:

> *Pues no han podido ustedes elegir mejor ocasión que ésta. Se buscan ustedes un pisito y a vivir, no sé de qué, ¡pero a vivir! Con que ya lo saben, ellos y todos los aquí reunidos. Como la pensión es mía y cada uno toca su guitarra como le parece ustedes se van a ir a deber a otra parte ¿Me explico?*



Habitación y comedor de la pensión de *El sol en el espejo* (1962)



Fotogramas de la azotea de *Cerca de las estrellas* (1962)

En *El sol en el espejo* será la providencia quien haga acto de presencia el día de navidad, cuando Gracita Morales echa a todo el mundo de la pensión por órdenes de la dueña. A modo de *Deus ex machina*, los protagonistas reciben un sobre con dinero y una nota personalizada para cada uno de los huéspedes menos don Pardo y la casera. Ese gesto desata las teorías entre todos para saber quién de ellos ha sido el altruista que ha entregado el dinero. Esa persona es Leonor quien robó 425.000 pesetas cuando fue a cobrar su pensión de 3.000 que su padre destinó mandarle desde Brasil poco antes de morir y haber hecho fortuna allí. Al término de la película, el fin de año en Puerta de Sol atestada con imágenes documentales, la protagonista se entrega a la policía por su robo con clara finalidad caritativa. Algo connatural al texto de Paso; un dramaturgo con buena reputación popular, y autor de un reflejo amable de la caleidoscópica clase media española del momento con sus…

> […] pequeños problemas, generalmente de la vida cotidiana –relaciones matrimoniales, convivencia familiar, problemas laborales–, que van acrecentándose poco a poco debido a

> su inmediatez. Sin embargo, estas dificultades no dejan de ser una mera excusa para reflejar de una manera ingenua, amable e incluso irónica, la realidad social del momento, de la que Paso resalta los aspectos más superficiales y triviales con los que no sólo pretende divertir a un público que le es mayoritariamente favorable, sino también consolidar las estructuras morales e ideológicas del régimen franquista.[1531]

La película fue seleccionada para representar a España en el Festival de San Sebastián y, si bien los críticos de la misma generación que Román fueron benévolos,[1532] la crítica joven no la dejó en muy buen lugar. Para César S. Fontenla, no solo no mejoraba la obra en la que estaba basada, sino que aumentaba los defectos de esta:

> El conocido remoquete, tan querido a Paso, de que lo único que cuenta es la ilusión, viene aquí explicitado por una anécdota de espaldas a toda verosimilitud y de la que está excluida al mismo tiempo toda fantasía de buena ley. [...] Aparte de la hedionda moraleja que se desprende – no perdamos la esperanza, es posible que alguien que nos aprecie robe medio millón y nos reparta las migajas –, la película es en todo momento de una falsedad absoluta. Ni un solo personaje, ni un solo comportamiento, ni una sola situación o frase del diálogo son creíbles. El oficio que en otras películas Román había mostrado dominar no aparece aquí en ningún momento. La ambientación es inexistente, la caracterización de personajes nula, en ningún momento logramos situarnos en la geografía de la pensión en que transcurre casi toda la acción.[1533]

Las penurias de unos personajes que habitan una pensión en esa línea teatral tan fructífera de relaciones vecinales que coincide con *El batallón de las sombras,* la superior *Historias de Madrid* o la coetánea *Cerca de las estrellas*... y que cuenta con una resolución maniquea que también trabajará *Un millón en la basura* (1967).[1534]

La otra obra cinematográfica basada en un texto homónimo fue *Cerca de las estrellas* (César Fdez. Ardavin, 1962). El autor abordaba ahora las ilusiones y quehaceres cotidianos en el marco de la azotea de una casa de vecinos de Barcelona donde confluye un hogar, con el palomar y las zonas de aseo y lavadero. Sin ser la vivienda el motor argumental es inextricable de la trama por

---

[1531] SÁNCHEZ ABARCA, Javier: "La sociedad española de la década de los sesenta en el teatro de Alfonso Paso", *Op. Cit.*, pp. 221-222

[1532] Ibíd., p. 227

[1533] FONTENLA, César S.: "San Sebastián 1962: El sol en el espejo", *Nuestro Cine*, núm. 12, junio-julio 1962, pp. 34-35

[1534] El propio Román advertía esto del realismo de la película: "Admiro, por ejemplo, el de Azcona y Ferreri en *El pisito* y *El cochecito*, pero creo que el de *El sol en el espejo* es también importante. Es lo que se llama *realismo mágico*: una forma en donde la realidad tiene una especie de aura de fantasía o milagro a su alrededor [...] Lo que debe hacer nuestro cine es acercarse a esta tendencia." Declaraciones a *Triunfo*, 16 de junio de 1962 citado en COIRA, Pepe: *Op. Cit.*, p. 226

su particular característica de microcosmos como ocurría en *El batallón de las sombras* y *El sol en el espejo*.

Matrimonios precarios donde la dicha de otras parejas reverbera dolorosamente en sus propias parejas como había destripado años antes *El pisito* (1958). Semejante anhelo velado recorre la coetánea *Cerca de las estrellas*, donde la desgraciada en su matrimonio Laura (Marisa de Leza) y con el embarazo en su último tramo, otea unos recién casados en otra azotea en un juego de asociación que acentúa su pesar.

Altavoz de las relaciones familiares y vecinales fruto de una gran tradición social histórica que tan buenos réditos dio en teatro como demuestras la cinta anteriormente analizada. En este caso es un texto de Ricardo López Aranda (1934-1996) el elegido para su traslación al cine en la ganadora del premio del Festival Mar del Plata a la mejor película de habla castellana.[1535] De nuevo el relato recoge la tradición costumbrista y ahoga el anhelo de personajes a los que les sabe a poco su vida como Juan (Fernando Cebrián), víctima de los pesares de la guerra de Ifni (1957-58) y frustrado en el intento de ser poeta viéndose rechazado por las editoriales.

La familia protagonista habita la parte alta del edificio (siete en la casa), vistas privilegiadas para ver el barrio y métodos rudimentarios para soportar la canícula: un cartón agitado por el pie para abanicarse. En su tejado pasean y suben los vecinos para felicitar el nacimiento del nieto o para bailar en un improvisado guateque quinceañero. La azotea fue diseñada por el decorador Juan Alberto Soler (1919-1993).[1536]

Al final del film la noche de San Juan, servirá de puerto a las pequeñas vidas de nuestros protagonistas que se verán dramáticamente salpicadas, -aunque ellos estén ajenos- por la muerte en el parto de la hija. Como no podía ser de otra manera, la noticia llegará a través del boca a boca en el patio de luces. El mismo que le sirve al padre de familia (Jorge Rigaud) para silbar acompañando el piano de uno de los vecinos de abajo.

Ambas películas abordan temáticas similares y lo hacen con una mirada desencantada de la que este extracto de *Cerca de las estrellas* es paradigmático:

> […] *ver la vida es como mirar un acuario. Ver los peces dentro, pero tú estás fuera, excluido. Algunas veces estoy asomado ahí y le invento una historia a cada uno que pasa. Por ejemplo, una chica que va mirándose en todos los escaparates pienso que va a una cita. Él la besará, luego querrá todo. Ella se resistirá al principio, aunque lo desee también. Así un día y otro, hasta que al fin… entonces todo se habrá terminado. Porque cuando se acaba la ilusión todo se vuelve costumbre. Al final terminará siendo un olor a cocina y un ruido a cañerías en una habitación dónde una cama cruje desde la que se ven unas estrellas que ya no son las mismas.*

[1535] MONTSANT: "Del certamen cinematográfico de Mar del Plata", *La Vanguardia Española*, 8 de abril de 1962, p. 39
[1536] GOROSTIZA, Jorge: *Op. Cit.*, 1997, p. 88

12.2. Entre la providencia y la resistencia: desahucios en las ficciones fílmicas de 1957

12.2.1. *Un ángel pasó por Brooklyn* (L. Vajda, 1957)

Aparte de *Historias de Madrid* y *El inquilino*, la otra cinta que encaró las amenazas de desahucio con un tono muy leve fue la fábula *Un ángel pasó por Brooklyn* (L. Vajda, 1957). El cineasta húngaro, en su última colaboración con Pablito Calvo,[1537] aborda la historia de una comunidad de vecinos atemorizada por su temible administrador de fincas: el abogado Bossi, interpretado por Peter Ustinov. Coproducción hispano-italiana enmarcada en el barrio italoamericano de Brooklyn que bien podría ser otra historia castiza en Lavapiés. La nostalgia de la voz en *off* al inicio describe las viviendas y patios como remembranzas de la patria, del hogar primigenio italiano.

> *Esta casa construida por un napolitano hace muchos años. Ha habido tantos en Norteamérica. Su patio, sus galerías, sus escaleras y sus viviendas cobijan un mundo bullicioso en el que no cabe la nostalgia porque todo es igual que en la patria lejana. Gracias a este caserón se sienten más seguros y viven contentos, tranquilos…*

Fue la gran labor del decorador Antonio Simont (*Mi tío Jacinto*) quien reprodujo la casa y el barrio enteramente en estudio sin necesidad de trasladar el rodaje a Nueva York[1538] –más allá de la toma de imágenes de recurso como transparencias y planos generales–. El trabajo costó dos millones de pesetas y le granjeó el premio del Círculo de Escritores Cinematográficos al mejor decorado.[1539] El propio Vajda lo mostraba orgulloso cuando Juan Cobos de *Film Ideal* le visitó durante el rodaje y contaba así el lugar que se levantaba ante él.

> Cuando llegamos a Chamartín, el propio Vajda nos introduce en la porción del barrio italiano de Nueva York, en que se está rodando la cinta. Antes el propio Vajda estuvo dos meses en Nueva York ambientándose, y con sus colaboradores trajo trescientas fotografías, que son las que han permitido esta asombrosa reproducción.[1540]

[1537] En el Festival de Venecia y a raíz de una pregunta del periodista de *Triunfo* se dio esta anécdota en torno al trabajo con Pablito Calvo y, ahora, con un perro: "En la conferencia de Prensa le dijeron a Vajda que había tenido suerte al encontrar al perro que actúa en *Un ángel pasó por Brooklyn*. Él, acertadamente, contestó: «Sí, siempre me dicen lo mismo. Cuando *Marcelino* qué si había tenido suerte al hallar a Pablito, ahora, la suerte de haber encontrado al perro… Mi vida de director está llena de suertes». Y le dieron una ovación porque tanto Pablito como el «cane» son obra de Vajda." En "Cinematografía: Un ángel pasó por Brooklyn", *La Vanguardia Española*, 23 de noviembre de 1957, p. 29

[1538] GOROSTIZA, Jorge: *Op. Cit.*, 1997, p. 84

[1539] "[…] Cuando un hombre tiene la libertad para elegir guion, designar intérpretes, irse a Nueva York a rodar transparencias y tomar fotos, gastar dos millones en construir un decorado e invertir el tiempo que precise para rodaje y acabado del film" en COBOS, Juan: "Crítica *Un ángel pasó por Brooklyn*", *Film Ideal*, núm. 14, diciembre 1957, p. 5

[1540] COBOS, Juan: "Ladislao Vajda recibe a *Film Ideal*", *Film Ideal,* núm. 10, julio-agosto 1957, p. 21

Incluso la crítica de Gómez Tello, de unos meses más tarde, haría mención a la inmensa obra recreada por el decorador en los estudios Chamartín:

> El esfuerzo de reconstrucción en un decorado gigante de una calle neoyorquina –tarea efectuada por Simont con una técnica perfecta– nos traslada a la atmósfera peculiar del rincón de emigrantes italianos en que transcurre la acción.[1541]



Decorados de Antonio Simont para *Un ángel pasó por Brooklyn* (1957)

Entre los comportamientos malvados del personaje del señor Bossi, uno de ellos se manifiesta amedrentando a los vecinos desde su primera aparición en pantalla. Cuando, cantando alegres reciben este primer reproche: *"¿Se canta eh?, ¿se ríe?, todo el mundo parece feliz y contento. Por lo visto tenemos dinero para pagar mañana el alquiler. Magnífico, me alegro."* Inmediatamente, al cruzarse con una vecina se produce otra réplica que define a este desalmado responsable de la finca:

- Vecina: *Abogado, mañana hemos de pagar el alquiler, pero usted sabe que mi marido está malo y no puede trabajar.*
- Sr. Bossi: *Los contratos se han inventado para evitar discusiones. Si les concedo un plazo me deberán el dinero más tarde, pero como me lo deben ahora no puedo concedérselo. Si no tienen intención de respetar el contrato me veré obligado a desahuciarles.*

La construcción del personaje en tono maniqueo conlleva que su relación con el vecindario se limite a amenazarlos con desahuciarles o hacerles pagar desperfectos que no deberían afron-

[1541] GÓMEZ TELLO, José Luis: "Crítica *Un ángel pasó por Brooklyn*", *Primer plano*, año XVII, núm. 893, 24 noviembre 1957, p. 25

tar. Asimismo, maltrata a su pasante en el despacho mientras reparte órdenes de desahucio y le hace emular los ladridos de un perro para echar a un pedigüeño. Su actitud más reprobable llegará cuando empuje al pequeño Pablito Calvo en plena calle y todo el barrio se le eche encima. Allí encerrado en su despacho llegará el hechizo que le convierte en perro.

Las similitudes entre *Un ángel pasó por Brooklyn* y *Milagro en Milán* (Miracolo a Milano, V. De Sica, 1951) –y vagamente a Capra– son palmarias. La cinta de Vajda también recorre a la figura de una anciana para que realice el conjuro, así como recuperar los ladridos en pos de una ridiculización de los potentados de la película. Con la fantasía servida y en su nueva forma canina, Bossi presencia su obra sin poder intervenir.

Sin embargo, sus intereses no aminoran a pesar de ser un perro. Así, cuando el asistente Bruno (Aroldo Tieri) visita al juez para comunicarle los desahucios que el abogado quiere llevar a cabo este responde: *"¿Otro desahucio? ¿Pero que gana Bossi desahuciando a la gente? no cobra y hace una mala acción"*. En sus trece, el Bossi-perro no querrá abrir la caja fuerte ladrando y atacando a su asistente; acto que ahora sí le condena a ser apaleado por los vecinos y salir huyendo de la vecindad. Poco a poco, y a raíz de su amistad con Pablito Calvo por las calles de *Little Italy*, empezará la redención del personaje. Al término de la cinta, con la forma humana ya recuperada y la lección aprendida, actuará en favor de la comunidad de vecinos aceptando las buenas medidas llevadas a cabo por su asistente Bruno, quien da prórrogas para pagar, anula intereses y perdona cuentas a los inquilinos.

Esta "decreciente" obra de Vajda como la tildará Heredero, carente de la "derrota y soledad, de fracaso y aislamiento" que sí tenía *Mi tío Jacinto*,[1542] tampoco fue especialmente apreciada por la crítica de Juan Cobos quien afirmaba que "la película pretende ser una fábula moderna y falla completamente", e incluso pone por encima la labor del perro "tan extraordinario que da los matices que no creemos ha conseguido reflejar Peter Ustinov."[1543] A su vez, articula el problema del pago del hogar como un resorte más para acrecentar la maldad del protagonista. Las soluciones pasan por su redención, y, a pesar de tratarse de una historia situada en Nueva York, tampoco desarrolla esa supuesta libertad que la lejanía geográfica otorga para acerar la crítica.

12.2.2. *Historias de Madrid* (Ramón Comas, 1957)

Historias de Madrid (1957) es el debut cinematográfico de Ramón Comas y la primera película de su productora Unión Cinematográfica Española. La clasificación que obtuvo de Censura

[1542] HEREDERO, Carlos F.: *Op. Cit.*, 1993, p. 227
[1543] COBOS, Juan: *Op. Cit.*, diciembre 1957, p. 5

fue 2ªB, por lo que Comas –exalumno del IIEC– acudió a dos profesores como Berlanga[1544] y Dibildos para darle unos retoques consiguiendo una mejora a 2ªA.[1545] Justo antes de la controvertida *El inquilino*, la cinta aborda un tema que causaba estragos entre la sociedad civil: las casas en estado ruinoso o por derribo que todavía plagaban las ciudades. Aquellas a las que Díaz Cañabate llamaba "las casas enfermas"[1546] en las páginas de *ABC* y por las que las instituciones en cargo se reunían:

> […] el Ayuntamiento tratará de establecer contacto con el Ministerio de la Vivienda con objeto de resolver el problema del asentamiento de las familias desalojadas por ruina de las fincas que habitan, ya que se da el caso de que muchas personas que desde hace muchos años ocupan las viviendas que habitaron sus ascendientes, se ven inopinadamente un día, por causa del envejecimiento de la finca, en plena calle.[1547]

Edificios en algunos casos abandonados, como el usado en *Fulano y* Mengano, y otros llenos de vecinos como el tema que aborda la cinta de Comas. Sin embargo, ésta discurre sin asperezas remarcables, la típica vivienda del Madrid castizo donde conviven varias familias es un contenedor de espuria armonía idealizadora como veremos a continuación.

En otro de los tantos ejemplos de voces en *over* que ponen contexto al principio de una película –caso del cura de *Día tras día* o de *Cerca de la ciudad*, además de las fórmulas extradiegéticas–, en *Historias de Madrid* es la propia Cibeles la que habla al espectador. La cámara se posa tras los pasos de un señor *"bajito y malhumorado"* que entra en la Iglesia de San Nicolás para, sin más dilación pedirle al santo lo siguiente (pensamiento en voz en *off*):

> *[…] que se hunda la casa que tengo en General Mendieta número 7, bueno entiéndeme, que se hunda cuando no haya ningún vecino dentro. Escucha mis súplicas San Nicolás… que se caiga la casa… en serio, que necesito el solar para hacer una buena obra, una obra de 12 pisos ¿no es una demostración de amor cívico querer levantar un edificio del que puede sentirse orgulloso Madrid? Pues si lo es, ayúdame San Nicolás. Hoy comienzan los arquitectos del ayuntamiento a examinar la casa. Si consigues que la declaren ruinosa te prometo que regalaré al equipo de San Rafael un equipo completo de rayos X, palabra de honor.*

[1544] Preguntado por sus directores preferidos de entre sus alumnos, Berlanga contestaba en 1996: "*Historias de Madrid* (1957), de Ramón Comas y *Entierro de un funcionario en primavera* (1958), de José María Zabalza, fueron películas que me gustaron mucho…", en VV.AA.: "Berlanga: perversiones de un soñador", *Nickel Odeon*, verano 1996, núm. 3, p. 51

[1545] "Tras llevar a cabo cambios de diálogo, supresiones y nuevas filmaciones de planos, y modificar el montaje de varios pasajes […] con las que el ritmo y la estructura del film ganaron enteros, la productora solicitó a la Junta de Clasificación reconsiderarse su dictamen. Revisado el producto resultante, la Dirección General rectificó y otorgó la clasificación de 2ª A." En ZUMALDE, Imanol: "Historias de Madrid 1956 [1957]" en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. Cit.*, 1997, p. 405

[1546] DÍAZ CAÑABATE, Antonio: "Las casas enfermas", *ABC*, 10 de enero de 1954, pp. 23 y 27

[1547] "En la sesión permanente municipal se planteó el problema de las casas ruinosas", *ABC*, 12 de septiembre de 1957, p. 45

Y termina el texto de forma diegética en un plano picado del propietario especulador pidiendo *"que se hunda la casa"*; acto seguido la imagen corta a la vecina Engracia (Josefina Serratosa) pidiéndole a una estampita del mismo santo *"que no se hunda la casa San Nicolás… ¿Dónde nos vamos a meter? ¡Con lo caros que están los pisos! Y los que hemos solicitado del ayuntamiento van para largo"*. En ambos casos se remite al consistorio municipal como el gran benefactor para ambos; aun así, y a pesar de que en su conclusión la película no contemple vencedores y vencidos, bien es cierto que muestra mayor simpatía por el colectivo débil como ha señalado Imanol Zumalde:

> […] los personajes contribuyen, en esfuerzo colectivo, a la consecución de dos únicos objetivos: el mantenimiento de la vivienda o el derribo de la misma. Ahora bien, el punto de vista de la película privilegia ostensiblemente la descripción del acaecer de la acción del segundo, del que sólo trasciende su motivación más obvia (desahuciar a los inquilinos).[1548]

En su calle llena de referencias meta-cinematográficas del momento como los carteles de *Marcelino, pan y vino* y *Novio a la vista*, se encuentra la casa de vecindad humilde, apuntalada y con paredes agrietadas que fue obra de Tadeo Villalba en los estudios Chamartín. Por si fuera poco, muchas de las familias viven hacinadas y lo sobrellevan con simpática amargura sainetesca. No obstante, la amenaza del desahucio va tomando cuerpo en la película a medida que avanza la trama, cediendo el protagonismo a las historias de sus protagonistas de toda ralea. Amoríos, concursos de la radio para ser cantante, la persecución del vendedor del autobús (Tony Leblanc) a Mari Pepa (Licia Calderón) por toda la ciudad, la vidente que adeuda 3 meses de alquiler de su habitación realquilada o los consabidos números musicales.

En una calurosa noche al fresco, Engracia admite que no puede pegar ojo temiendo que una viga caiga sobre su cabeza, mientras una convecina responde *"yo no me preocupo, después del reconocimiento que están haciendo los arquitectos ya verán como el ayuntamiento nos concede las viviendas que hemos solicitado"*. Opinión que no es compartida por todas, pero supone un paño caliente para cualquier reticencia procedente de censura. No será hasta casi la hora de película cuando la propia Engracia descubra una grieta tras un portazo de su hijo.

[1548] ZUMALDE, Imanol: "Historias de Madrid 1956 [1957]" en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. Cit.*, 1997, p. 406



La grieta y sombras proyectadas sobre la misma en *Historias de Madrid* (1957)

A partir de ese momento, azorados, empiezan las correderas piso a piso con el coronel retirado Don Sergio (Antonio Riquelme) seguido por los vecinos colocando papelillos de fumar para controlar el avance de la fatídica brecha. La cámara realiza un movimiento de acercamiento hacia el papel de fumar para tensionar al espectador.[1549] Pero más notable es el gesto lumínico de Comas y el fotógrafo Godofredo Pacheco cuando vierten unas "expresionistas" sombras sobre la hendidura del muro, no es para menos, en ese momento se confirman los peores presagios acerca de la finca que habitan: está por derribo.

El propietario aprovecha los nervios para avisar que los bomberos procederán al derribo de la casa al día siguiente, sí, los bomberos; la elección de un cuerpo sin carácter coercitivo que hará las veces de policía para el desahucio. Con un contrapicado que empodera a la comunidad de vecinos enfrentada al picado del propietario, empiezan las desavenencias sobre qué es lo más correcto; si formar resistencia o acabar con los muebles en la calle.

[1549] "En otro destacadísimo elemento de atrezzo el coronel retirado Don Sergio, quien guía las tareas defensivas del inmueble contra los bomberos, coloca papel de fumar para controlar el avance de la fatídica brecha. Sírvanos tan paradigmática imagen para hablar de lo que precisamente no hace la película, abrir una brecha de calado crítico con la realidad social." En AUTOR: *¡Ya tenemos piso!: aventuras y desventuras en torno a la vivienda en el cine de la época franquista (1951-1963)*, Trabajo Final de Máster inédito, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2014, p. 78



Plano-contraplano de la comunidad y el propietario especulador. *Historias de Madrid* (1957)

Es aquí donde el personaje de Don Sergio toma especial relevancia con su aire quijotesco y su contumaz apuesta por la rebelión que Zumalde ha puesto de relieve por su valor simbólico.[1550] Y es que, si bien es cierto que la película impregna todas las secuencias con el tono de sainete, al día siguiente la astracanada se apodera cuando especulador y bomberos son recibidos a tomatazos por los vecinos atrincherados. La ridiculización de "los cuerpos del estado" vía un camión que no puede lanzar agua o el mismo concejal del ayuntamiento espantado con el lanzamiento de hortalizas atesoran una explícita burla, y en la que Zumalde, yendo más allá, ve en esta batalla los ecos del bando republicano durante el conflicto patrio:

> El carácter subversivo implícito al film se referiría tanto a la sorda resonancia del sitio de Madrid como a la plausible asunción por parte de los vecinos acaudillados por don Sergio del ideario republicano que abrazaban los protagonistas reales del *¡No pasarán!*[1551]

A pesar de ello, el camino del alegato crítico se desvanece y concluye con un desenlace satisfactorio para todos los bandos. El concejal, megáfono en mano, se dirige a los vecinos con un discurso propio de cualquier noticia de entrega de viviendas en NO-DO:

> *¡Atiendan un momento por favor! Soy concejal del ayuntamiento, y no he venido con el fin de intervenir en la demolición del inmueble sino de comunicarles que pueden abandonar la casa sin ningún temor. No se quedarán sin hogares pues desde hoy podrán disponer de nuevas viviendas de la barriada construida por el ayuntamiento en el nuevo Madrid.*

[1550] "Este personaje es capital no sólo en términos dramáticos (propone, posibilita y comanda la resistencia) sino, ante todo, simbólicos, preferentemente por su condición de militar retirado que alardea de un pasado belicoso pasado en tierras africanas. […] dota al incruento levantamiento militar que abandera de un cariz de farsa y proporciona a la acción una apariencia de inocuidad ideológica." En ZUMALDE, Imanol: "Historias de Madrid 1956 [1957]" en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. Cit.*, 1997, p. 406

[1551] Ibíd.



Fotogramas del enfrentamiento entre vecinos y bomberos en *Historias de Madrid* (1957)

Y aunque en la temprana fecha de 1957 todavía estamos ante una resistencia más fruto de la ficción que de casos reales, la resistencia vecinal –también para parar desahucios– cobrará mayor peso en la España de los sesenta y sobre todo en el tardofranquismo.[1552] La prensa se hacía eco de semejantes estrategias como en esta noticia de 1963:

> "Primero, una barrera de niños; detrás, un grupo de mujeres, y en retaguardia, como reserva de último recurso, los hombres. Todo ello, escalonado por un general anónimo, frente al número veintinueve de la calle de Mesón de Paredes, finca declarada en ruina. Los camiones de desahucio, neutrales y cumplidores de su deber, tuvieron que rendirse a la evidencia: no podían romper la barrera humana, compuesta por tres generaciones compactas y decididas a vender muy cara su puesta de patitas en la calle."[1553]

Don Sergio –blandiendo todavía su sable responde– *¡Cantos de sirena!*, pero el concejal replica al modo del noticiario: *"Les he traído las llaves y los contratos para que se instalen cuando quieran"*. Concesión que motiva vítores hacia el Ayuntamiento por su abnegada atención a los ciudadanos

[1552] Doctor Peligro: "Los *okupas* del franquismo", *Agente provocador*, 3 de octubre de 2019. Consulta en línea: https://www.agenteprovocador.es/publicaciones/los-okupas-del-franquismo

[1553] El heroico relato de la sección *Madrid, 24 horas* prosigue así: "Telefonazos, organismos en movimiento, solución. La casa, necesitada, de una radical evacuación, por la amenaza de ruina, debía ser desalojada. Los inquilinos, modestos, debían encontrar inmediatamente un nuevo hogar. Los organismos responsables, - lógica pura -, debían proporcionarlos. Así fue, desde el casero, financiado de la entrega inicial de sus inquilinos ante la ventanilla distribuidora de viviendas baratas, hasta la Dirección General de la Vivienda, que proporcionó unas viviendas asequibles, a la media hora de producirse el heroico incidente, pasado por la tenencia de alcaldía del distrito, todas las autoridades responsables, sin excepción alguna, han actuado con la eficacia positiva que, en plano negativo de defensa, demostraron los inquilinos del veintinueve de Mesón de Paredes, unos inquilinos que se aprestaban a renovar un nuevo sitio de Gerona y vieron como los sitiadores les trasladaban, desde las barricadas, al paraíso." En "Defienden su casa en ruinas y encuentran un nuevo hogar", *La Vanguardia Española*, 23 de julio de 1963, p. 8

(nada que ver con el corrosivo final censurado de *El inquilino* estrenada posteriormente). A pesar de las adversidades, todo sale bien a la conclusión del filme: La chica gana el concurso de cantantes por la radio –qué diferencia con la victoria de *Esa pareja feliz*–, Tony Leblanc consigue el amor de la chica y se vence a las fuerzas del orden con tomatazos y "lechugazos". Artilugios para salvar las trabas de la censura, la contienda de resistencia final presenta sin embargo una burla y un respiro hacia los verdaderos protagonistas, que, aunque venzan al modo que quiere el ayuntamiento, vencen.

12.2.3. *El inquilino* (J.A. Nieves Conde, 1957)

Al parecer José Antonio Nieves Conde no tuvo suficiente con su incursión de tintes "disidentes" en *Surcos* que volvería a la carga con la película más centrada en el problema de la vivienda de todas cuantas se habían estrenado hasta la fecha: *El inquilino* (1957). Aunque fuera un realizador con rasgos autorales marcados a pesar de trabajar por encargo y sujeto a servidumbres comerciales, en *El inquilino* también asumió tareas de producción en la que se tornó en su película más personal de la década. En buena parte y como veremos a continuación, si bien la escasez de vivienda, la corrupción del funcionariado y los grupos de poder afines al régimen serán algunos de los puntos troncales de la película,[1554] su repercusión solo se entiende a través del encontronazo con la *star* de NO-DO: el ministro de la vivienda José Luis de Arrese.

La cinta, basada en un argumento de José Luis Duró y trabajado posteriormente por José María Pérez Lozano,[1555] pretendía ser un "*Surcos* con humor" como dirá el propio realizador; además de sentar las bases de posteriores títulos de gran envergadura.[1556] En ella se presenta la familia formada por el practicante Evaristo (Fernando Fernán-Gómez), su esposa Marta (María Rosa Salgado) y sus cuatro hijos. Ante el inminente derribo de su bloque, la pareja emprende un estéril peregrinaje en busca de un habitáculo donde recalar. Así inician una suerte de descenso a los infiernos que tendrá paradas en el agente inmobiliario de *Madruga*, la mansión del marqués arrendador que ha vendido el bloque a la constructora *Mundis*; de ahí, y tras estériles llamadas, Evaristo visita un piso piloto *ex novo* que se cae a trozos y aún tendrá tiempo de pedir fallidamente un crédito, visitar una chabola con su esposa o tratar de ocupar un piso tras la muerte del inquilino para acabar en la oficina de la Asociación Benéfica de la Vivienda donde tampoco obtendrán respuesta.

[1554] GALÁN, Diego: "Aquel cine de los 50" en SAGÜÉS, Miguel (dir.): *Op. Cit.*, 1990, p. 16

[1555] "*El inquilino* era un guion un tanto deslavazado escrito por José Luis Duro" en LLINÁS, Francisco: *Op. Cit*. 1995, p. 105

[1556] CASTRO DE PAZ; José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. Cit.*, 2003, p. 72

Desesperanzada visión que conlleva el patético final de Evaristo ejerciendo de "Don Tancredo" y el fracaso absoluto al terminar en la calle a pesar de la buena voluntad de los obreros que intentaban darles cobijo durante la demolición. El protagonista encarnado por Fernán-Gómez representa un ciudadano medio español y, como apunta Monterde, carece de cualquier entidad ideológica,[1557] estando a medio camino entre el joven abogado de *La vida por delante* y el patético Rodolfo de *El pisito*, oscilando entre casas cochambrosas y deseos inalcanzables de alquilar otras de nueva planta.

El inquilino comparte compositor (Miguel Asins Arbó) y fotógrafo (Francisco Sempere) con otra película que tratará la misma temática como *El pisito*. Asimismo, el primero elaborará un patrón musical que se desarrollará en la obra esperpéntica y sainetesca de Berlanga y Ferreri;[1558] y el segundo firmará las "berlanguianas" *Calabuch* (1956), *Los jueves, milagro* (1957), *Plácido* (1961) y también *Los chicos* (M. Ferreri, 1959). El objetivo fotográfico por su parte, en palabras de Nieves Conde, era atenerse "al tono realista de las películas que he dirigido siguiendo con ese gris tan madrileño y tan velazqueño".[1559] La película, como ha señalado Sánchez Biosca, dista "mucho de un efecto documental",[1560] pero su rodaje en escenarios naturales sí ofrece un retrato conciso del Madrid de finales de los cincuenta en la línea de cintas como *Fulano y* Mengano, *Segundo López* o la propia *Surcos*:

> Cuando hice *El inquilino*, en esa misma zona [Lavapiés y Embajadores], estuvimos rodando en una casa de verdad, y seguíamos el derribo de la casa. Pasé años después por allí y ya no existe ni la calle.[1561]

Un reciente artículo de Josefina González ha cartografiado de manera excelente el Madrid de *El inquilino* y nos ofrece una guía detallada de los enclaves utilizados para su rodaje.[1562] Una

---

[1557] MONTERDE, José Enrique: "El inquilino 1957 [1958]" en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. Cit.*, 1997, p. 429

[1558] CASTRO DE PAZ, José Luis. "Algunas consideraciones sobre la disidencia en el cine español de los años cincuenta o el descenso (en vertical) de Evaristo González (*El inquilino*, 1957)" en CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.); *Op. Cit*. 2003, p. 83

[1559] LLINÁS, Francisco: *Op. Cit.,* 1995, p. 106

[1560] SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: "Fotografía y puesta en escena en el film español de los años 1940-50" en LLINÁS, Francisco (coord.): *Directores de fotografía del cine español*, Madrid: Filmoteca Española, 1989, pp. 57-91

[1561] Prosigue la reflexión de Nieves Conde sobre aquel rodaje de *El* inquilino: "Ahora lo que hay es una casa absurda. Al fondo de Legazpi, en un barrio de chabolas, encontramos a una muchacha encinta que vivía en una de ellas, y me dijo que venían de un pueblo de Cáceres y estaban desengañados de la vida de Madrid. Añoraban su tierra, aunque llevase allí una vida muy dura, y les pregunté que por qué no se volvían al pueblo. Me dijeron que lo harían si tuvieran para el viaje, y recuerdo que les di mil quinientas pesetas para los billetes del tren. Lo que nunca sabré es si de verdad regresaron o se quedaron en Madrid. Aquélla no era una época muy amable." En COBOS, Juan: "Entrevista con Nieves Conde", *Nickel Odeon*, núm. 7, verano 1997, p. 124

[1562] El artículo desentraña el certero recorrido urbano de la película y desvela las localizaciones usadas por Nieves Conde para explicar el periplo de la familia González. Además, evidencia el gran uso de la geografía urbana del filme en relación a su contexto en torno al problema de la vivienda. Ubicándose la familia protagonista y la demolición de su edificio en el popular barrio de La Latina del que "se puede afirmar con total certeza que el edificio de viviendas de la película es un edificio estrecho y profundo perfectamente identificable, situado en la calle del Águila en línea con la

apuesta estilística que combinó los escenarios naturales del Madrid de 1957 con espacios reproducidos en estudio. En este caso, si anteriormente Nieves Conde trabajó con el arquitecto Antonio Labrada para el desarrollo de *Balarrasa* y *Surcos*, en *El inquilino* este rol lo asumió Enrique Alarcón quien reprodujo el piso de la familia González como "los de cualquiera de las casas del entorno".[1563]

Película más pesimista del cineasta junto con *Los peces rojos* según reconocía él mismo,[1564] responde a una inquietud en torno al acuciante problema de la vivienda que se manifestaba implacable en su entorno más directo y que el propio directo acusaba: "numerosos grupos especulativos estaban brotando como hongos en torno a la construcción de nuevas viviendas".[1565] Reconocido cineasta social como ya vimos en *Surcos*,[1566] *El inquilino* ha sido definida por su mayor defensor, José Luis Castro de Paz, como

> […] una especie de drama-sainetesco más arriesgado y experimental, cívica y estéticamente, de lo que podría pensarse tras un precipitado visionado, y construido además con un meditado y casi matemático rigor formal que, en ciertos aspectos, entronca directamente con el cineasta que Santos Zunzunegui, en su incisivo análisis de la muy interesante *Angustia* (1947), detectaba influenciado por Alfred Hitchcock o Robert Siodmak.[1567]

Sin embargo, esta apreciación al respecto de la película encuentra división entre la historiografía comparada con la unanimidad imperante en torno a los juicios vertidos sobre *La vida por delante* o *El pisito*. El filme de Nieves Conde, bajo el prisma de Carlos F. Heredero por ejemplo es

---

nave de la iglesia Virgen de La Paloma" [p. 253]. Asimismo, el ansia de ascenso social que la inmobiliaria Mundis-Jauja promueve con polígonos alejados del centro y que luego se caen a trozos se rodó "en la prolongación hacia el norte del paseo de la Castellana" [p. 258]. De la misma manera que cuando Evaristo ve sus posibilidades menguar, "en su desesperado recorrido urbano buscando pisos ajustados a su modesto salario, llega a las austeras viviendas de la primera fase del grupo Virgen del Pilar (1942-1947)" [p. 259]. En cuanto al pasaje onírico de su llegada al "Barrio de la Felicidad", en busca de un status mayor en cuanto a la arquitectura de viviendas, este se rodó en el norte de la ciudad: "El magnífico piso del sueño está al lado de Estadio Bernabéu y en todos los aspectos en las antípodas de los alojamientos proletarios de promoción pública" [p. 261]. En cambio, para el final que Nieves Conde diseñó con la familia desahuciada en la calle, recurrió a los escenarios reales "y el lugar equivalente al de otros entornos periféricos donde brotaban descontroladamente estas autoconstrucciones. […] Evaristo acaba sacando los muebles del piso e instalándose al raso en la calle de la Ventosa, en el área inmediata a la esquina de la calle del Águila" [p. 264]. Tal fue el contacto con la realidad urbana de Nieves Conde que incluso para el final impuesto por Censuro recurrió a un entorno adecuado a las voluntades políticas como el barrio del Zofio cerca de "las dos torres pertenecientes a la segunda fase del grupo Marcelo Usera (1956-1957) de José María Argote" [p. 266]. En GONZÁLEZ CUBERO, Josefina: "Cuando la arquitectura habla por sí misma en *El inquilino* (1958) de José Antonio Nieves Conde", *Varia. Revista de la Asociación de historiadores de la Arquitectura y el urbanismo*, núm. 3, febrero 2022, pp. 246-271

[1563] LLINÁS, Francisco: *Op. Cit,*, 1995, p. 106

[1564] CASTRO, Antonio. *Op. cit.* 1974, p. 267

[1565] "La película no hizo más que reflejar lo que estaba sucediendo. Por eso *El inquilino* es, a su vez, un verídico documental", en LLINÁS, Francisco: *Op. Cit,*, 1995, p. 106

[1566] "En toda mi producción he intentado a toda costa ir por dos caminos: el film de intriga y el film social" en CASTRO, Antonio: *Op. Cit.*, 1974, p. 263

[1567] CASTRO DE PAZ, José Luis: "Algunas consideraciones sobre la disidencia en el cine español de los años cincuenta o el descenso (en vertical) de Evaristo González (*El inquilino*, 1957)" en CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.); *Op. Cit.*, 2003, p. 84

una película timorata que "se pliega con docilidad a los cánones del neorrealismo fotográfico y disuelve su alcance crítico dentro de una configuración esencialmente anecdótica".[1568] Monterde, en una línea parecida, no le admite ninguna particularidad revolucionaria a pesar de sus encontronazos con la censura y apunta hacia un planteamiento "notablemente timorato en su voluntad de hibridismo entre el plácido sainete populista y la amargura crítica".[1569] Asimismo, cuando la compara con *El pisito*, le achaca una visión optimista un punto maniquea donde hay una clara división entre buenos y malos en función del lugar social que ocupen siendo los primeros los obreros y el mal lugar para los funcionarios.[1570]

Bajo la mirada de Castro de Paz, sabedor del menor calado histórico de la cinta con la coetánea de Ferreri, proporciona un complaciente y distinto prisma. Pues considera las apreciaciones de Heredero y Monterde "poco ajustadas" puesto que *El inquilino* destaca por su "llamativo espesor textual y discursivo" erigiéndose como un "título clave" en la medida que pone la primera piedra de las futuras corrientes disidentes que salpicarán cada vez más las pantallas hispánicas, siempre con una claro raigambre en lo sainetesco y popular. [1571]

Precisamente este origen es analizado por Rios Carratalá, quien afirma que la cinta entronca con lo sainetesco de forma parcial y le atribuya toques dramáticos. En una nueva discrepancia, esta vez con Francisco Llinás,[1572] Carratalá concluye que *El inquilino* no invita del todo al humor como demuestran frases del estilo *"lo único que traemos es un drama de esos de los griegos"* y, sobre todo, la aún más sombría escena de coqueteo con el suicidio cuando Evaristo coloca la piedra en la vía del tren. Así, los contactos con esta vía de humor tan castiza se ceñirían al ambiente del atrasado Madrid, la calle y los humildes vecinos los cuales "tienen un sentido de la colectividad y la solidaridad que podemos relacionar con lo sainetesco".[1573] Más evidente se hacen estos tics de génesis teatral en la carnadura popular que le dan los obreros quienes protagonizan simpáticas y tiernas secuencias en su humilde pero insuficiente colaboración. Su retrato aparece "…bajo los cánones de una tipología de origen teatral –capataz paternalista y bonachón (José Marco Davó); albañil pequeño, simpático y generoso (Francisco Camoiras)–."[1574] Hay por lo tanto numerosos resortes humorísticos que por regla general recaen en los personajes secundarios, quienes con claro aire sainetesco se caracterizan por ser simpáticos, ocurrentes y solidarios.

[1568] HEREDERO, Carlos F.: *Op. Cit.*, 1993, p. 300
[1569] MONTERDE, José Enrique: "El inquilino" en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. cit.* 1998, p. 429
[1570] MONTERDE, José Enrique: "Sainete y esperpento en el cine de Rafael Azcona" en CABEZÓN, Luis Alberto (coord.): *Op. Cit.*, 1997, p. 229
[1571] CASTRO DE PAZ, José Luis. "Algunas consideraciones sobre la disidencia en el cine español de los años cincuenta o el descenso (en vertical) de Evaristo González (*El inquilino*, 1957)" en CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. cit*. 2003, p. 76
[1572] RÍOS CARRATALÁ, J.A.: "Vivienda y sainete en el cine español". *Op. cit*. 1997, p. 95
[1573] Ibíd., p. 94
[1574] Ibíd.



Evaristo charla con el capataz de la obra (izq.) y visita una chabola (der.) en *El inquilino* (1957)

En el despliegue humorístico también podemos encontrar un tono de farsa cercano a la astracanada en el memorable episodio del trabajador de la constructora que muestra un piso que se cae a pedazos, secuencia posteriormente parafraseada por Fernán-Gómez en *La vida por delante* donde todo es apariencia y nada funciona.[1575] Incluso hay un leve contacto con la negrura esperpéntica, no muy lejana a Azcona, en la escena de la procesión fúnebre en la que el cura les canta al oído la dirección del fallecido para acceder al piso.[1576] La degeneración grotesca del filme termina con Evaristo ataviado de "Don Tancredo", patético personaje desesperado en el que Fernán-Gómez se enfunda para ganar algo de dinero ante un toro, humillación a la que se somete el humilde, como vimos en películas anteriores.[1577] En suma, una serie de humorísticos episodios que no acabaron de convencer a su protagonista quien al cabo de los años reconocía:

> El guion tenía un pretendido tono de humor que a mí me parece que no estaba muy conseguido del todo, y creo recordar que la película, para mi gusto, tenía zonas muy áridas y no logradas en el camino del humor.[1578]

En su monografía sobre Fernán-Gómez, Castro de Paz califica de nuevo a *El inquilino* como uno de los "textos más destacados, demoledores y disidentes del periodo".[1579] En su análisis en torno al filme de Nieves Conde afirma junto con Cerdán que la película contiene el germen de ese

---

[1575] "Eso fue resultado de la construcción del guion, en el que intervine mucho y directamente. Prácticamente se tuvo en cuenta esta idea central: narrar la tragedia de un personaje rodeado de golpes de humor, pero golpes de humor que en realidad salieron golpes de astracán…" En CASTRO DE PAZ; José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. Cit.*, 2003, p. 72

[1576] HEREDERO, Carlos F.: *Op. Cit.*, 1993, p. 299

[1577] "Excelente episodio que se podría comparar con el interpretado por Antonio Vico (Mi tío Jacinto) como viejo torero que debe intervenir en una "charlotada" frustrada por la lluvia, los payasos, el insensible público y el destino de un perdedor", en RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio: *Op. Cit.*, 1997, p. 96

[1578] BRASÓ, Enrique: *Op. Cit.*, 2002, p. 92

[1579] CASTRO DE PAZ, José Luis: *Fernando Fernán Gómez*, Madrid: Cátedra, 2010, pp. 93-94

"mirar desde arriba",[1580] algo preconizado en su día por Ramón María del Valle-Inclán y más constatable en las posteriores *La vida por delante* y *El pisito*.[1581] Y eso tiene su plasmación en la posición y los movimientos de cámara descendentes que se construyen desde el inicio del filme para captar las salidas de Evaristo de la casa. Panorámica de descenso que remite a la de Vajda en *Mi tío Jacinto* (1956), y, por lo tanto, comparte esa primera huella de un punto de vista enunciativo porque se anticipa al itinerario narrativo y simbólico del filme,[1582] tanto de su protagonista como del edificio el cual "irá desapareciendo en el sentido del movimiento de la cámara, arrastrando a la familia González hacia abajo hasta dejarla en la puñetera calle".[1583]

Expuestas las distintas visiones que la película de Nieves Conde ha suscitado en la historiografía reciente, convenimos que esta comedia agridulce traza un discurso aún lejos de la negrura de *El pisito*, pero articula un alegato crítico relevante por el año en que se produce, el mismo de la creación del ministerio de la Vivienda. En buena parte, su valor reside en la función de gozne que establece entre una narrativa sainetesca en capa caída para los discursos "disidentes", que amaga la osadía de tocar cada uno de los fenómenos que envolvían al problema de la vivienda de su tiempo. Los desmanes de la iniciativa privada que empezaba a ganar fuerza en el tablero,[1584] la futilidad de las obras benéficas, el chabolismo y hasta un final audaz con el desahucio de la familia protagonista; factor elidido en *Historias de Madrid* o aparecido someramente y sin acidez en un episodio de *La ironía del dinero* (E. Neville, 1957), donde un gandul sevillano –también interpretado por Fernán-Gómez– ve como es desahuciado y sus muebles puestos en el asfalto. Y es que la suerte de *El inquilino* radica, más allá de su tono humorístico trufado de momentos de mayor gravedad, en su apuesta por un final nada "feliz". Ese final que le otorga una valentía superior a la

---

[1580] CASTRO DE PAZ, José Luis; CERDÁN, Josetxo: *Op. Cit.*, 2011, p. 101

[1581] "Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esa manera… Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que me llevó a dar un cambio a mi literatura y escribir los esperpentos, el género literario que yo bautizo con el nombre de esperpento". MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio: "Hablando con Valle-Inclán", *ABC*, 7 diciembre 1928, p. 3

[1582] "Está hecho así a propósito. Aunque probablemente hoy no lo hubiera rodado de esa manera y, con seguridad, lo hubiera montado de otra forma. Lo hubiese hecho más picado, más cortante, buscando causar más impacto. Porque tal como está, con las panorámicas, parece amortiguar el efecto pretendido, aplanarlo. Es una película que hoy hubiese *corregido*, pero esa es una posibilidad de los escritores de la que no disponemos los cineastas." En CASTRO DE PAZ; José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. Cit.*, 2003, pp. 72-73

[1583] CASTRO DE PAZ, José Luis. "Algunas consideraciones sobre la disidencia en el cine español de los años cincuenta o el descenso (en vertical) de Evaristo González (*El inquilino*, 1957)" en CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.); *Op. Cit*. 2003, p. 86

[1584] "El piso de la inmobiliaria *Mundis* que visita Evaristo […] tras recibir una orden de desahucio de su edificio en el barrio de Lavapiés en vía de demolición al haber sido adquirido por la misma constructora, pone de manifiesto la importancia de la incorporación de la iniciativa privada, promovida por la Ley sobre Protección de Viviendas de Renta Limitada (1954) para poder cumplir los números de nuevas viviendas previstos por el Estado en el II Plan Nacional de la Vivienda (1956-1960), y la consiguiente especulación urbanística que se desata." En GONZÁLEZ CUBERO, Josefina; ZARZA ARRIBAS, Alba: "Ámbitos privados de la residencia colectiva en el imaginario cinematográfico español", *La casa. espacios domésticos, modos de habitar*, II Congreso Internacional Cultura y Ciudad, Granada, 23-25 enero, Madrid: Adaba Editores, 2019, pp. 1922

película de Comas, por ejemplo, así como un lugar preferente en la historia de los discursos fílmicos sobre el problema de la vivienda. La personificación en el humillado Evaristo que acaba de ejercer de don Tancredo es la que crea el drama; con sus muebles en la calle, histriónico y vencido por su particular proceso kafkiano espeta a los viandantes:

> *¡Pasen, señores, pasen, que es gratis! ¡Diviértanse contemplando al ciudadano sin hogar! ¡Lo ven!, yo ya resolví mi problema, ¡¿confortable, ¿eh? confortable?! ¿No quieren ustedes pasar?, aquí todo es living, señores… ¡todo! Esta es la vivienda moderna, sin casero, sin contribución, sin vecinos molestos y sin una sola gotera.*



Final original con Evaristo desahuciado y final impuesto por censura en *El inquilino* (1957)

No obstante, no podemos obviar el conflicto político que desencadenó el final de la cinta y acabó por darle un renombre del que quizás hubiera carecido. Ya comentamos en capítulos anteriores la fijación de José Luis Arrese en su flamante cartera de Vivienda por acabar con el problema de la misma y cómo se prodigó ante las cámaras de NO-DO inaugurando bloques de pisos de aquella "España de propietarios" que soñaba. Por ello, un discurso tan atronador como el que cerraba la película de Nieves Conde no podía salir indemne, aquí no había salvación en el último minuto, ningún miembro del ayuntamiento ni organización gubernamental salvaba a esta familia común, solo unos cordiales vecinos que en las películas venideras ya no serán ni amables.

Por esta razón, hablar de *El inquilino* es hablar de la censura que la mutiló severamente. Y no sería Arrese en primera instancia quien se soliviantara, sino través de un delegado provincial del Ministerio de la Vivienda que la denunció como ofensiva tras verla en una proyección en Cáceres; entonces el Ministerio de Información y Turismo interrumpió la exhibición del filme en todo el país a partir del 27 de octubre de 1958 por decisión de Arias Salgado al revisar un fallo de la Junta de Censura.[1585] La masacre constaba de varios cortes de los que destaca el cambio de su final y provocó el enfrentamiento de la dirección General de Cinematografía con los ministerios quie-

[1585] MONTERDE, José Enrique: "El inquilino" en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. Cit.*, 1997, pp. 426-429

nes no permitieron su reestreno hasta 1963, y jamás en las principales ciudades del país.[1586] Entre las manipulaciones también estaba la de incluir un letrero que advirtiera que el Estado "Trata por todos los medios de resolver o aminorar tan grave problema", pero la que más irritó a Nieves Conde fue la de añadir la espumosa secuencia final con los hijos gritando *"¡papá, papá, tenemos piso!"*;[1587] Y la familia montándose en una camioneta con el irónico rótulo de "La esperanza" mientras van camino de un nuevo bloque de viviendas como los que Arrese inauguraba en NO-DO, que seguramente fue "construido por un promotor privado de viviendas subvencionadas".[1588] Con este optimismo postrero se dilapidaba el demoledor discurso original de la cinta; la censura conseguía así aniquilar la desazón final que deja a la familia literalmente en la calle. Nieves Conde recordaba:

> Todo se había desarrollado con buen ritmo. El rodaje, el montaje, la sonorización, el proceso de mezclas, el tiraje de copias el trámite de la censura, el estreno. Y se estaba preparando el plan de rodaje para la siguiente película… ¡Cuando todo saltó por los aires! Una inesperada censura nos lanzó –como a Evaristo, el protagonista de la película- a la puñetera calle […] Conseguí entrevistarme con Arrese. Le demostré que la película se había rodado antes de la creación del Ministerio. Y Arrese me dijo, entonces, que había visto la película y que era "dañina" para el prestigio del Ministerio[1589]

Lo curioso del caso es la avalancha que sobrevino a Nieves Conde quien se encontró, sin comerlo ni beberlo, tratando de salvar el filme –no consiguiéndolo– ante el ministro Arrese.[1590] El desconsolado final "provocó las iras de quienes poco antes habían creado el Ministerio de la Vivienda; y si hay Ministerio, no hay problema…";[1591] pero de esta lúgubre manera *El inquilino* se convirtió en un producto nacido de la co-realización entre José Antonio Nieves Conde, la Junta de Censura y el Ministerio de la Vivienda.[1592]

[1586] MONTERDE, José Enrique: "Continuismo y disidencia (1951-1962) en V.V.A.A.: *Op. Cit*. 2009, p. 291

[1587] "El nuevo final se rodó al cabo de un año… Y ese barrio que se ve en la secuencia añadida son las viviendas del Puente de Praga. Pero *El inquilino* es quizás un punto de no retorno. Entre los años 1953 al 1956 o 57 hay una serie de inquietudes sociales en el aire, que por desgracia el cine español no pudo reflejar en toda su intensidad. Al sofocarse esa evolución, nosotros, los cineastas, nos vimos abocados, por desgracia y para sobrevivir, al puro juego por el puro juego." En CASTRO DE PAZ; José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. Cit.*, 2003, p. 73

[1588] FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. "Madrid 1956. La historia de los poblados", FDEZ. GALIANO, Luis; ISASI, Justo F.; LOPERA, Antonio: *Op. cit.*, p. 45

[1589] AROCENA, Carmen. "Luces y sombras. Los largos años cincuenta (1951-1962)" en CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ Perucha, Julio; ZUNZUNEGUI, Santos (eds.). *Op. cit.*, 2005, p. 115

[1590] LLINÁS, Francisco. *Op. cit.*, 1995, pp. 105-112

[1591] RÍOS CARRATALÁ, Juan A.: *Op. Cit.*, 1997, p. 98

[1592] Tal fue la persecución que casi 40 años más tarde, en 1995, la espina de ese affaire seguía clavada en el cineasta: "Pero *El inquilino* fue un gran tropiezo en la nueva y soñada aventura. Tropiezo amargo, doloroso. Que te machaquen, que te pulvericen todo lo que has hecho, todo tu hacer profesional, todo lo que has soñado, todo tu afán de retornar y seguir por la vía que siempre has deseado expresar cinematográficamente, es tremendamente doloroso. ¿Será posible? ¡Había que seguir! Había que seguir, aunque fuese por un sendero sinuoso." en Nieve Conde, José Antonio. "Divagación en torno a un aniversario", V.V.A.A.: *El cine español, desde Salamanca (1955-1995). Catálogo de proyecciones*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1995, p. 6

La imposición de un final como el advertido, y la fórmula usada hacía nada en *Historias de Madrid* y ahora con *El inquilino*, nos sitúa ante un proceso de "nodificación", es decir, en acercar al máximo posible la fórmula litúrgica de éxito del Estado como proveedor de viviendas. Resulta irónico, pero al fin y al cabo lo que los censores le pedían a Nieves Conde no era otra cosa que convertirse en una noticia más del NO-DO, pero extendida en el tiempo. Algo que por otro lado la propia película satiriza en el pasaje onírico de Evaristo entrando entre festejos al "Barrio de la Felicidad". Además, hasta la muy negativa crítica de *Cinema universitario*, dudaba de aquel final:

> He visto *El inquilino* en un cine de pueblo y carezco de noticias sobre las manipulaciones que haya tenido que sufrir, después de salir de las manos de su autor para poderse presentar en público. La película que yo he visto termina cuando, llegado al punto culminante del clima dramático, aparece inexplicablemente un piso que soluciona todos los problemas. Se montan todos en una camioneta llamada -¿simbólicamente?- "La Esperanza" y todo acaba sobre un plano de un amplio grupo de nuevas viviendas. Supongo, de buena fe, que este final no es de Nieves Conde, y prescindo en el texto de toda alusión al mismo. En todo caso es disparatado y absurdo y anula el resto de las imágenes que le preceden. En todo caso si hemos de montar en una esperanza, convendría saber en qué consiste. ¿En Dios? ¿En la sociedad que le negaba un piso? ¿En el Ministerio de la Vivienda?[1593]

La arbitrariedad y cortedad de miras caracterizó ese episodio,[1594] porque si en apenas un minuto el noticiario era capaz de mostrar la aniquilación de un barrio de chabolas y, por corte de plano, mostrar unos modernos pisos donde los vecinos iban a ser reubicados ¿Por qué no podía hacer lo mismo el cineasta tras hora y media de ver a Evaristo deambular en busca de un techo digno para él y su familia? Y en estas películas centradas en el problema de la vivienda, es inevitable establecer un diálogo directo con NO-DO –en lo que discursos opuestos tienen–. Algo que también ha observado Jorge Nieto:

> [...] en *El inquilino*, centrada en el problema de la vivienda en las grandes ciudades –como en *El pisito* (Marco Ferreri, 1958) y, en parte, en *El verdugo*–, contradice los esfuerzos propagandísticos del franquismo –apreciables en el *No-Do* de los años cincuenta y sesenta– orientados a dar a conocer las distintas iniciativas del Estado para solucionarlo. La parodia es usada como estrategia para la sátira de determinados grupos sociales. En *El inquilino*, como en *El pisito*, tiene por objetivo la burguesía propietaria de inmuebles, en

[1593] DE PRADA, Joaquín: "El inquilino", *Cinema universitario*, núm. 13, diciembre 1960, p. 37

[1594] "Sé que intervino un crítico de la revista *Ecclesia*, que era censor y la defendió. Porque el conjunto de los censores, en principio, se quedaron perplejos con su dureza y amargura. La secuencia de la solicitud de la vivienda social, por ejemplo, era una burla de la burocratización y de su ineficacia... Pero lo curioso es que no hubo problemas. ¡Nos dejaron rodar y poner todos aquellos carteles! Y es una secuencia que tiene verdadera gracia. Eso no lo cortaron, pero sí cuando Fernán-Gómez va por la calle, progresivamente abrumado y descorazonado, viendo carteles de «Se vende», «Venta por pisos», etc." En CASTRO DE PAZ; José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. Cit.*, 2003, p. 73

> especial su actitud frente a la clase media-baja que inevitablemente depende de ella. La parodia recurre a la hiperbolización de las particularidades estilísticas y de contenido de los diálogos y de las acciones de unos propietarios estereotipados.[1595]

Aunque las alegaciones de Nieves Conde nunca trascendieran del todo,[1596] tal fue la persecución que casi 40 años más tarde, en 1995, la espina de ese affaire seguía clavada en el cineasta:

> Pero *El inquilino* fue un gran tropiezo en la nueva y soñada aventura. Tropiezo amargo, doloroso. Que te machaquen, que te pulvericen todo lo que has hecho, todo tu hacer profesional, todo lo que has soñado, todo tu afán de retornar y seguir por la vía que siempre has deseado expresar cinematográficamente, es tremendamente doloroso. ¿Será posible? ¡Había que seguir! Había que seguir, aunque fuese por un sendero sinuoso.[1597]

En el año que el MdlV se creó y empezaba a hacer ostentación de sus polígonos repartidos por todas las periferias españolas –sumado a sus benéficas acciones de corto nimio alcance–,[1598] el año que el concepto de tenencia de hogares cambió por completo la mentalidad de los españoles pasando del alquiler a la propiedad; Nieves Conde dejó un certero –aunque maniqueo– retrato en torno a los desmanes de las inmobiliarias, sentó las bases para futuras y superiores oposiciones fílmicas y consiguió molestar a un ministro; dejando claro que el problema de la vivienda todavía estaba lejos de resolverse.

[1595] NIETO-FERRANDO, Jorge: "Ironía, parodia y recepción en el cine bajo el franquismo. De Esa pareja feliz (Luis García Berlanga, 1951) a Furia española (Francesc Betriu, 1974)", *Art. Cit.*, 2020, pp. 401-402

[1596] Probablemente el realizador jugara el alegato de la solidaridad obrera como dijo ante las cámaras de TVE en 1978: "Porque el gran final de la película era que el mundo proletario que envolvía la película, el mundo que sufría las circunstancias de *El inquilino*, era el que rodeaba aquella familia y el mundo que protegía la familia. Lo que venía al final la película a decir es que por muchas desgracias que tenga un ser humano, aquellos que están ligados al ser humano son los únicos que al final se van con él. Y entonces el mundo que los rodeaba, el mundo que le comprendía, era justamente el mundo que al final rodeaba y envolvía y le construía una casa." Declaraciones de José Antonio Nieves Conde extraídas del capítulo *El cine social* de la serie televisiva *Memorias del Cine Español* (Diego Galán, 1978). Consultar capítulo entero en el siguiente enlace

[1597] NIEVE CONDE, José Antonio. "Divagación en torno a un aniversario" en V.V.A.A.: *El cine español, desde Salamanca (1955-1995). Catálogo de proyecciones*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1995, p. 6

[1598] "En la mañana de hoy ha tenido lugar en el Ministerio de la Vivienda un acto simpático y emotivo. Una familia se ha encontrado, de repente, con el problema de su vivienda totalmente solucionado. Durante los días que ha permanecido abierta la Feria del Campo se han ido repartiendo números para participar en este sorteo que el Ministerio de la Vivienda había organizado. La suerte ha recaído sabiamente, llevada por la Providencia, en una familia modesta, por lo que el acto ha resultado sumamente emotivo". En "Un modesto matrimonio recibe un piso de regalo", *Alcázar*, núm. 7.186, año XXIII, 27 junio 1959, p. 20

Capítulo 13. El casado casa quiere: deseos de propiedad en el cambio de década (1957-1963)

"Las parejas jóvenes tienen que buscar emplazamiento para sus nidos.
Esto, como ocurre en la sociedad humana origina ciertas dificultades y complicaciones.
Todos ustedes habrán oído hablar del problema de la vivienda, pues eso no es nada comparado con el de las cigüeñas."

Voz en *off* del NO-DO, 1961[1599]

13.1. *Un abrigo a cuadros* (Alfredo Hurtado, 1957)

La machacona insistencia con la que Arrese bombardeó a la población española de finales de los cincuentas con aquello de convertirse en propietarios poco tardó en aparecer en las películas de la época. El deseo de tener una casa propia había salpicado muchas películas hasta esa fecha, incluso el concepto de propiedad era un recurso utilizado normalmente para dibujar a los personajes con alto poder adquisitivo o quienes querían hacer negocio con sus inmuebles. Sin embargo, como ya ocurría en *El inquilino* cuando afirma *"Da usted su dinero y le dan a usted su casa, que siempre es mejor que estar pagando toda la vida por una casa que nunca ha de ser de usted"*, o en las posteriores *El pisito* y *El verdugo*, ahora cualquier español de clase media, sobre todo las jóvenes parejas, podía aspirar a ese sueño. España llegaba tarde al modelo fordista del mercado de la casa que llevaba un trecho recorrido en EEUU y Francia tras el fin de la II Guerra Mundial. Lugares de los que España adoptó la domesticidad basada en modernos electrodomésticos que dan felicidad y bienestar, así como un complejo mercado inmobiliario de iniciativas públicas y privadas, pero aquí con las bases culturales del nacional-catolicismo:

> Cada una de las parejas representadas en estas películas aspira a cierto modelo de consumo que les haga posible integrarse a la sociedad urbana a través de la adquisición de un tipo de propiedad inseparable de la idea de *hogar* y de la imagen de la familia. De esta manera, más que una inversión económica, están haciendo una inversión social[1600]

[1599] Fragmento extraído del capítulo *Año 1961, un país en obras* de la serie que muestra resúmenes anuales del noticiario del régimen: *Los años del NO-DO* (2006).
[1600] FERNÁNDEZ-CEBRIÁN, Ana: Domesticidad e imaginarios del consumo en *El inquilino* (1957), *La vida por delante* (1958) y *El pisito* (1959), *Revista Hispánica Moderna*, núm. 69.1, 2016, p. 40

En este contexto encontramos a Juan (Tony Leblanc)[1601] y María (Lucía Prado), una joven pareja que habita en una casa de conventillo madrileña –él con su madre y ella con su padre–, rodeados del tipismo castizo que venía salpicando las comedias de los cincuenta y ahora lo hacía *Un abrigo a cuadros* (1957).[1602] Película producida por Magnus Films y dirigida por el otrora actor infantil más importante del cine mudo español: "Pitusín", Alfredo Hurtado (1917-1965), quien firmaba con esta su tercera y última película.[1603]

Juan trabaja en un taller y María en la Real Fábrica de Tapices, y como todas las parejas de su tiempo, su máxima aspiración no es otra que la de casarse y tener un piso. Así comparten impresiones al principio de la película parados al lado del metro de Legazpi:

- María: *Si eso del piso fuera cierto, Juan…*
- Juan: *¿Y por qué no? Llamé por teléfono. Hay que pagar un pequeño traspaso. Poco dinero.*
- María: *Yo no me fío de las gangas.*
- Juan: *Entonces ¿por qué te quieres casar conmigo?*
- María: *Menuda ganga estás tú hecho.*
- Juan: *Tú siempre lo ves todo negro.*

La ilusión que entraña saber que pueden tener piso encandila a María que nada más entrar a trabajar le confesará a una compañera de trabajo: "*Oye ¿sabes una cosa? Creo que tenemos piso*". A juzgar por el revuelo que se extiende entre compañeras asistimos a una preocupación conjunta donde se mezclan los grandes temas del Madrid de 1957: la querencia por un piso en propiedad y la expansión urbanística del Gran Madrid. Su compañera contesta *¡No me digas!* Y sigue el personaje de Lucía Prado: "*Si no te lo digo no te enteras. Es bárbaro. Cuatro habitaciones, cuarto de baño y un hall que… fiuuuuu* [silba] *Eso sí… un poco lejos*"; a lo que otra colega observará: *"Qué más da, no vas a encontrarlo en la Puerta del Sol"*.

[1601] El actor Tony Leblanc (1922-2012) tuvo una corta y poco exitosa carrera como director con tres títulos en su haber: *El pobre García* (1961), *Los pedigüeños* (1961) y *Una isla con tomate* (1962). En la segunda de ellas, también hizo mención al prurito social de obtener un piso por parte de las jóvenes casaderas del momento. En una secuencia del filme, urde una trama con su novia ficticia (interpretada por Gracita Morales) para visitar una casa donde unas mujeres adineradas regalan muebles para futuros matrimonios con el objetivo de revenderlos posteriormente. Lo que allí encuentra son unas señoronas dispuestas a terminar con las excusas de los hombres para huir del altar, entre las que no podía faltar tener piso: *"Y ya sabemos que los hombres rehúyen el dulce yugo con los más absurdos pretextos: que si la vida está cara, que si no tienen piso, que si los muebles… ¡Mentiras!"*. Otro ejemplo de este sentir social de primeros de los sesenta es *Cuatro bodas y pico* (Feliciano Catalán, 1963) y *Una chica casi formal* (L. Vajda, 1963). La primera de ellas narra las aventuras de las cuatro hijas del personaje interpretado por Antonio Garisa. Su supuesta independencia social representada por sus estudios y aprender a conducir no está reñida con una única meta vital: tener piso propio para poder casarse. En el caso de la cinta de Vajda se narra la historia de una joven alemana (Liselotte Pulver) que llega a Madrid para trabajar por un breve periodo de tiempo y termina enamorándose de un español (Alberto de Mendoza). A lo largo de la película, surgirán disputas entre ambos en torno a las posibilidades de independizarse en su pisito de casados.

[1602] El ambiente de la corrala era una de las bazas para promocionar la película en PÍO (Ballesteros): "*Un abrigo a cuadros,* película de humor en cuyo reparto figuran 119 artistas", *Primer plano*, núm. 815, 27 mayo 1956, p. 26

[1603] Los otros dos títulos dirigidos por Alfredo Hurtado fueron *Como la tierra* (1954) y *Cancha vasca* (1955).

Cancelada la soñada visita que se trataba de un cuarto (*"sin necesidad de intermediarios ni comisiones"* como dirá más tarde en la película), Juan y María deciden plantarse en la oficina inmobiliaria para, escabulléndose de sus trabajos, visitar otro apartamento. Tal urgencia les coloca en otro escenario complicado, competir con otros posibles compradores. En la oficina se dan cinta un pobre viudo sin trabajo y una señorona con pieles que pide al empleado lo siguiente: "*Buenos días, yo quisiera un piso ni grande ni pequeño. No tenemos hijos, pero recibimos muchas visitas. Quisiera un pisito íntimo, pero amplio. Para dos, pero si fuera necesario para seis.*" A cambio, recibe la burla del empleado en su respuesta: "*Vamos, lo que se dice un piso de goma".*

Mientras tanto, Juan y María se acercan a ver la maqueta de un grupo de viviendas, siendo esta película y *El inquilino* las primeras que filtraron la visita a la inmobiliaria entre sus secuencias reflejando las nuevas fórmulas de visita del hogar. La maqueta que observan encaja con los bloques de los Poblados dirigidos del Madrid de 1956, año en que se rodó la película. Obras arquitectónicas más cercanas a Usera, Almendrales o la anterior Colonia Virgen del Pilar, con una estética que remite a la oferta de ese organismo híbrido a caballo entre lo público y lo privado que era la OSH. Es entonces cuando el responsable se aproxima y surge un diálogo que entronca como pocos en las políticas urbanas y arquitectónicas del Madrid de la época en un filme contemporáneo:

- Empleado: *¿Qué? ¿Les gusta jovencitos? Este grupo pertenece a la primera categoría. Calefacción central, ascensor subida y descenso, montacargas, central independiente para el servicio, hogar, parquet, cuarto de baño, sala de aseo, ducha…*
- Juan: *Aaahh… ¿Tiene ducha?*
- Empleado: *¡En todos los pisos! Préstamo del Instituto Nacional de Previsión a cincuenta años con el 4% de interés. Hipoteca divisible ¡eso sí! Facilidades de pago para la parte libre de hipoteca.*
- Juan: *Ah, ¿Pero tiene biblioteca?*
- Empleado: *No… ¿qué piso desean ustedes visitar?*
- Juan: *¡Este!* [Señalando una ventana de la maqueta como si fuera un niño jugando con una casa de muñecas]
- Empleado: *¡Buen gusto caballero! ¡Asombroso! Ha elegido usted uno de los mejores realizados.*

De la conversación reproducida, más allá del tono humorístico con que se desarrolla, cabe reseñar un factor clave. Y este no es otro que la pregunta que realiza Tony Leblanc confundiendo el término "hipoteca" por el de "biblioteca", demostrando la nula familiarización de las clases populares ante el concepto de hipoteca en el año 1957. Buena cuenta que la fórmula de adquisición de viviendas que iba a imponerse en España, certificando un cambio de paradigma reducido en el famoso eslogan del "País de propietarios", era todavía una entelequia. Pero su rabiosa actualidad ya era apreciada por la crítica del momento:

> Para todos en general, el hallar un piso es una gran preocupación. Y más si, como se trata en este caso –un caso corrientísimo–, los que buscan el piso son unos enamorados ansiosos de instalar "su nido". Pero no es tan fácil hallar un piso, sobre todo, cuando falta ese elemento tan esencial que es el dinero.[1604]

Asimismo, tras la visita sobre maqueta, la pareja acude a la visita física en el edificio en construcción tras pasar por una pasarela a la que Leblanc alude diciendo *"que no somos de circo"*. Es un lugar donde en plena obra se ve el esqueleto del bloque, así como las máquinas girando produciendo cemento y sus obreros. Suben la escalera y, al llegar al piso en cuestión con el ruido de las excavadoras de telón de fondo se produce otro diálogo ilustrativo:

- Juan: *Pero aquí no se ve…* [Ante encontrarse sin paredes, puertas, solo cemento y vigas de hierro]
- Empleado: *¡No se apure! El grupo estará terminado antes de dos meses. Aquí ponen el comedor, es reducido a propósito para que no pueda quedarse a comer ningún amigo. Este es el cuarto de estar… estar de pie de momento ¡pero de estar!* [Tocando una carreta con grandes ruedas] *La habitación de los niños… si los niños son más de tres y no quieren ustedes echar a suertes su sitio ¡El tercero puede dormir recostado en la pared! ¡Método recomendado para fortalecer las vértebras cervicales! Y aquí la leonera. Se la llama así porque sirve para todo ¡incluso para que se quede a dormir la madre de cualquiera de los dos combatientes! ¡Ah! ¡Todo exterior!* [Abriendo los brazos hiperbólicamente ante la ausencia de paredes y mirando al panorama de obras] *¡Y qué ventilado, señores! Como verán ustedes aquí no hay microbios. Alguna mosca que otra, pero cuando levantemos la pared las dejaremos fuera.* [De nuevo abriendo los brazos exageradamente] *¡Qué vista! ¡Fíjense qué vista!*
- Juan: *Preciosa…* [Mientras se acaramela con su novia]
- Empleado: *Habrá que meterle prisa al arquitecto…* [rascándose la cabeza al ver a los tortolitos]

Años antes de la visita de Manfredi y Penella al piso en construcción de *El verdugo* (1963) y contemporánea de la que hacían Fernán-Gómez y Gadé en *La vida por delante* (1957). Hurtado dispone un discurso tremendamente irónico sobre el complicado acceso a la vivienda de las jóvenes parejas del Madrid de la época. Donde la ausencia de paredes que puedan ayudar a hacerse una idea del habitáculo se sustituye per unas palabras embaucadoras y llenas de ringorrango del empleado de la inmobiliaria, tapando las vergüenzas insostenibles de aquella obra, y sustentando la sátira en el claro armazón del humor sainetesco hiperbolizado. Las sonrisas bobaliconas de los

[1604] GIL: "El domingo se inició el Festival Internacional de Cine, de San Sebastián: *Un abrigo a cuadros*", *ABC*, 23 de julio de 1957, p. 34

enamorados tapan una realidad mucho más dura y que no es otra que poder estar años esperando el ansiado piso y correr el riesgo de convertirse en la hastiada pareja que un año después rodará Ferreri.



La codorniz, núm. 825, año XVII, 8 de septiembre de 1957, p. 7

El filme tomará un rumbo completamente distinto cuando se hagan con 20.000 pesetas que le caen a un viandante (Manolo Morán), un dinero que hace estallar de emoción a Juan: *"¿Sabes lo que esto significa? ¡20.000 pesetas! El piso, la boda, veraneo en Santander. ¡Carreras para los niños! ¿Acaso todas nuestras discusiones no han sido por el cochino dinero?"* Y véase como coloca el piso en primer lugar de su alegría. La maniobra para mantenerlos a buen recaudo será esconderlos en el forro de un abrigo a cuadros de unos grandes almacenes.

A partir de ese instante el filme toma otro rumbo y se convierte en una suerte de carrera contrarreloj para alcanzar al nuevo propietario del abrigo.[1605] Juan, perseguido por un policía bonachón, irá a la caza de todo aquél con abrigo de cuadros: un fanfarrón interpretado por Ángel de Andrés, un conductor de bus o un estudiante de idiomas serán algunos de los objetivos. Sin embargo, la providencia hará que sea un pobre padre de familia viudo que debe alimentar cuatro bocas quien se haga con el abrigo a cuadros. Un abrigo lleno de dicha porque llevar prenda tan elegante le hará conseguir un trabajo como cartelista;[1606] y será él quien, al encontrar el sobre con el dinero, se lo devuelva a su propietario restableciendo el orden moral. No en balde la película da

[1605] En uno de los sitios donde va Juan (Leblanc) es precisamente una pensión donde muchos chicos conviven. Pequeña muestra de otra modalidad habitacional del momento.
[1606] Su pobreza ya había sido apuntada anteriormente en la película cuando en un alarde de solidaridad vecinal recibe un sobre con dinero de parte de los vecinos.

comienzo con un recordatorio explícito, que especifica que según el Artículo 514 del Código Penal: "*Son reos de hurto los que encontrándose una cosa perdida se la apropiaren con la intención de lucro*."

Nos encontramos ante el clásico dilema moral planteado durante el franquismo y que se alargará hasta *Un millón en la basura* (J. M. Forqué, 1967). Una cantidad de dinero caída del cielo llega a las manos de alguien que lo necesita para salir de la miseria y de una vida común. No obstante, esta decisión acarrea cometer un delito (o bien público o bien contra la consciencia social y por ende moral de la época). Como atenuante, este dinero suele proceder de alguien con posibles al cual no le hace falta ese dinero o directamente una entidad financiera. El reconcome y el sentimiento de culpa se apodera de estos personajes quienes empiezan un peregrinaje para restablecer el orden moral. La anterior *Nadie lo sabrá* (R. Torrado, 1953) pergeña un argumento similar cuando su protagonista Perico Gutiérrez (Fernando Fernán-Gómez), decide quedarse con una parte del botín que unos atracadores olvidan en el banco donde trabaja. Tras enmascararlo como una herencia uno de sus primeros objetivos será buscar casa con su novia (Julia Martínez). Acudiendo ambos a la visita de una casa de las afueras de Madrid, una de aquellas unifamiliares propias de las colonias de principios de siglo como *Ciudad Lineal* o *El Nuevo Madrid*. Inalcanzable económicamente para ellos como bien observa el vendedor: *"Tengo entendido que los jóvenes de hoy no encuentran las mismas facilidades".* Su buena conciencia le hará devolver el dinero y obtener un aumento de sueldo que cubra su futuro en otra moraleja propia del decenio.

13.2. *La vida por delante* (F. Fernán-Gómez, 1958)

La participación como actor de Fernando Fernán-Gómez en comedias costumbristas como *Esa pareja feliz* –de adscripción regeneracionista–, encarnando al español medio, fue una seña que siguió usando cuando compaginó las facetas de actor y director; sabedor del *plus* identificativo que su personaje de proletario perdedor reportaba en el espectador.[1607] El ejercicio fílmico que pone en pie Fernán-Gómez en *La vida por delante*, primera parte de un díptico que se concluirá al año siguiente con *La vida alrededor,* nace de entrelazar el neorrealismo más elemental con el sainete fílmico para enfocar su mirada a la realidad con un marcado distanciamiento crítico.[1608] En cuanto

[1607] CASTRO DE PAZ, José Luis; CERDÁN, Josetxo: *Op. Cit.*, 2011, p. 163

[1608] "En definitiva, un modelo de comedia que busca la conexión hereditaria con el aliento crítico de la variante sainetesca y regeneracionista, y que se alimenta –al mismo tiempo- de la vena italiana con vocación de testimonio social (vertiente Castellani) y de los ecos de la comedia crítica americana, a medio camino entre Frank Capra y Preston Sturges. Una propuesta que ensaya desde el interior de la industria establecida –y sin romper con ella– la posibilidad de rescatar para el cine español una lectura no conformista de la realidad", en HEREDERO, Carlos F.: "Los caminos

a las posibles concomitancias con *El inquilino* y *El pisito*,[1609] películas de igual temática e incluso con la participación como actor en la primera de Fernán-Gómez, el propio realizador afirmaba: "en cuanto a su estética y a sus intenciones, son totalmente distintas".[1610]

El evidente paralelismo con *Esa pareja feliz* –de la que cual parece continuadora– no es ningún secreto debido al abierto reconocimiento de Fernán-Gómez siempre hizo.[1611] Aun cuando, en tan solo siete años, esta película da síntomas de cómo el modelo del regeneracionismo crítico post-neorrealista iniciado por Bardem y Berlanga se encontraba al borde del agotamiento.[1612] *La vida por delante* tuvo un arranque a trompicones tras el rechazo de varios productores,[1613] hecho que obligó a Fernán-Gómez como diría él mismo: "pensé que tenía que hacer lo mismo que en ocasiones anteriores: rebañar mis ahorros y producirlo en parte a mis expensas".[1614] No fue hasta que Mercurio se hizo cargo de la película cuando se reveló como un discreto éxito comercial en la temporada 1958/59.[1615]

Escrita codo con codo con Manuel Pilares,[1616] *La vida por delante* presenta a la joven pareja formada por el abogado Antonio Redondo (Fernando Fernán-Gómez) y la psiquiatra Josefina (Analía Gadé).[1617] Diseñada sobre el concepto de película-friso, Fernán-Gómez y Pilares no buscaban un argumento al uso sino una cinta que se desplegara sin principio ni final delimitado, modelo

---

del heterodoxo" en ANGULO, Jesús; LLINÁS, Francisco (eds.): *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, San Sebastián: Patronato Municipal de Cultura, 1993, p. 27

[1609] CARRATALÁ, Juan A.: *Op. Cit.*, 1997, p. 90

[1610] BRASÓ, Enrique: *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez*, Madrid: Espasa, 2002, p. 92

[1611] "[…] si no existiera *Esa pareja feliz* es muy probable que yo no hubiese hecho *La vida por delante*; ambas, son producto del *shock* que en nosotros representó el neorrealismo italiano frente al cine standard americano". en CASTRO, Antonio: *Op. Cit.*, 1974, p. 150

[1612] HEREDERO, Carlos F.: "Los caminos del heterodoxo" en ANGULO, Jesús; LLINÁS, Francisco (eds.): *Op. Cit.*, 1993, p. 26

[1613] "Encontré una productora, Estela Films […] pero cuando ésta estuvo terminada, a la distribuidora no le pareció bien, se acogió a una cláusula del contrato que decía que el compromiso quedaba anulado si la película, a juicio de la propia distribuidora, no tenía la calidad suficiente, y nos dejó colgados. Este hecho no es nada insólito en el cine, pero es dramático. Supone pasarse tiempo recorriendo oficinas con las latas de película bajo el brazo. […] Por fin, al cabo de ocho meses, una distribuidora, Mercurio, se interesó por la película y tuvo un buen estreno en el Cine Callao." En FERNÁN-GÓMEZ, Fernando: *El tiempo amarillo. Memorias 1943-1987*, Vol. 2, Madrid: Debate, 1990, p. 130

[1614] FERNÁN-GÓMEZ, Fernando: *Op. Cit.*, 1990, p. 130

[1615] "Yo estaba satisfechísimo, porque llegó a estar en el cine de estreno seis semanas, cuando ninguna de las anteriores dirigidas por mí había pasado de la segunda. La verdad es que, por las mismas fechas, Aquellos tiempos del cuplé, de Lilián de Celis, llevaba ya veintisiete semanas. Pero, en fin, seis semanas para una película española sin niño y sin cantante no estaba del todo mal." En FERNÁN-GÓMEZ, Fernando: *Op. Cit.*, 1990, p. 131

[1616] "El guion lo escribí con mi gran amigo y gran escritor Manuel Pilares. […] sus dotes de observación me parecieron muy adecuados para ayudarme en lo que pretendía hacer". En FERNÁN-GÓMEZ, Fernando: *Op. Cit.*, 1990, p. 129

[1617] José Luis Castro de Paz hace hincapié en como la actriz argentina encarna en un solo cuerpo la bella mujer de la comedia romántica y la española de clase media. Ávida de independencia como demuestra su carrera universitaria, su incursión en el mundo laboral y el *biscúter*, su físico moderno al estilo de estrella hitchcockiana contrasta con el deslavazado entorno que remarca lo que la fémina española podía ser, pero se le impedía. en CASTRO DE PAZ, José Luis: *Op. Cit.*, 2010, p. 99

que perpetuaron para la secuela.[1618] Así, el filme consta de diferentes bloques secuenciales dotados de gran autonomía (la retahíla de trabajos de él, las clases a las alumnas, la consulta repleta de maduros admiradores, el juicio de la comisaría…) con estructura abierta y no concebidos de una manera tradicional.[1619]

El variopinto friso de situaciones muestra pinceladas de crónica social de los años cincuenta con la escasez y ruindad generalizada de la época, así como el curioso artefacto automovilístico del momento conocido como *biscúter* con el que su atribulada conductora sufrirá el accidente.[1620] En pos de hacer un cine más auténtico, el filme de Fernán-Gómez aborda los problemas del ciudadano medio disfrazado de aparente ligereza cómica, sin la gravedad del neorrealismo italiano.[1621] Y se presenta como "una nada halagüeña visión de la España pre-desarrollista desde la óptica específica de la desarbolada pequeña burguesía urbana […] cuya lucha por la subsistencia se nos invita a contemplar."[1622] Y es que como ha observado Alba Zarza, los personajes de la película "se acercan más al desarrollismo que al casticismo de los cincuenta",[1623] porque la vivienda en *La vida por delante* ocupa el lugar del deseo.[1624]

> Los anuncios insertados en la prensa gráfica del período funcionan como ese señuelo que activa los deseos de compra de la pareja protagonista de *La vida por delante* a la hora de imaginar el futuro hogar que todavía no tienen, pero que aspiran a equipar gracias a los sistemas de venta a plazos que comienzan a implementarse. Frente al entusiasmo de Josefina ante la expectativa de conseguir un crédito ("Ahora todo lo venden a plazos. Todos ayudan a los recién casados. Quieren que España tenga muchos españoles"), su marido se

[1618] "*La vida por delante* es una película que no tiene lo que se entiende normalmente por argumento, sino que era más bien una película-friso, que ni empieza ni acaba, y se podía seguir analizando la misma situación, la primera apoyada sobre el futuro, sobre lo que estos hombres querían ser el día de mañana, y la segunda enfrentándolos con la realidad cotidiana". En CASTRO, Antonio: *Op. Cit.*, 1974, p. 151

[1619] HEREDERO, Carlos F.: "Los caminos del heterodoxo" en ANGULO, Jesús; LLINÁS, Francisco (eds.): *Op. Cit.*, 1993, p. 29

[1620] "[…] ideado por el francés Voisin, con largo historial aeronáutico a sus espaldas y, en 1953, inventor venido a menos, se presenta como la «solución nacional al problema del transporte». Es un vehículo de dos plazas, casi artesanal, intermedio entre la motocicleta y el automóvil. No alcanza «grandes prestaciones», pues su velocidad máxima es de setenta kilómetros por hora. Los primeros modelos, carentes de marcha atrás, obligaban a evacuarlos con precipitación cuando un camión de gran tonelaje, u otro vehículo, retrocedían inopinadamente en una detención." En ABELLA, Rafael; CARDONA, Gabriel: *Op. Cit.*, 2008, pp. 21-22

[1621] "Y entonces al ver, por ejemplo *Roma, ciudad abierta* fue una revelación absoluta del modo en que podíamos hacer cine aquí, que casi no guardaba relación ninguna con el modelo de cine americano. La guerra de Roma, ciudad abierta me recordaba mucho más el Madrid en guerra que yo viví que cualquier película americana." En BRASÓ, Enrique: *Op. Cit.*, 2002, p. 66

[1622] COMPANY, Juan M.: "La vida por delante" en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. cit*. 1997, p. 437

[1623] ZARZA ARRIBAS, Alba: "La imagen social de la vivienda en el cine español de posguerra (1940-1960)", *TRIM*, núm. 14, 2018, p. 68

[1624] LUCAS ALONSO, Patricia: "Imágenes de ficción para cuentos realmente viejos. Madrid y el problema de la vivienda: *El verdugo*, *El pisito* y *La vida por delante*", *Sesión no numerada: Revista de letras y ficción audiovisual*, núm. 1, 2011, pp. 5-26

> muestra más resistente a ser persuadido por los anuncios que su esposa le muestra ("Lo primero que nos hará falta es dinero, ¿has recortado alguna propaganda de eso?")[1625]

La miseria cotidiana de la joven pareja para abrirse camino en la vida se nos muestra capeando el paro y sus míseros sueldos, las dificultades para llegar a fin de mes o, como no, los problemas para conseguir una vivienda; aunque las pretensiones de Fernán-Gómez nunca fueran en la línea de un cine de disidencia combativa.[1626] Sin la urgencia del Evaristo de *El* inquilino, el protagonista del *La vida por delante* también se ve lanzado a las peculiares fórmulas de conseguir dinero para un piso: "Ahora al que trabaja le dan facilidades en todo el mundo… mira, una parte nos la da el banco hipotecario, otra la adelantan del fondo a los matrimonios jóvenes o algo así y la otra me la adelantan en el colegio. Total, con hipotecar la casa y el trabajo."

En el caso de *La vida por* delante, la sátira de la chapuza es una de las ideas centrales sobre las que orbita el largometraje.[1627] La chapucería no solo atiende a objetos pequeños –sofás que se rompen o ascensores donde la anomalía es que funcionen– sino que, como advertía Fernán-Gómez en sus conversaciones con Brasó, llega al "…abogado que no sabe defender el pleito de su mujer, y una mujer médico que cura mal a su marido".[1628] Si focalizamos esto en cómo es mostrada la vivienda rápidamente reparamos en las abismales diferencias entre las apariencias y la realidad cuando la pareja muestra el piso a su amigo playboy, interpretado magníficamente por Manuel Alexandre. La suya, como indica el personaje de Fernán-Gómez es una "casa que en nada se parece a una verdadera casa" en cambio, como señala Ríos Carratalá en su ya mencionado capítulo sobre la vivienda en el sainete cinematográfico, aparenta tener todo lo necesario para la vida "moderna" pero en su versión frágil y esperpéntica.[1629]

[1625] FERNÁNDEZ-CEBRIÁN, Ana: *Op. Cit.*, 2016, p. 47

[1626] "A pesar de que en su tiempo fuese prohibida para menores, a pesar de que algunos izquierdistas dijeran que era la película más de oposición al régimen que se había hecho hasta entonces, a pesar de que un crítico católico protestase porque estaba hecha *como si Dios no existiera*, y de que muchos abogados estuviesen a punto de publicar […] una carta colectiva pidiendo que se suspendieran sus proyecciones, y de que a partir de que rodamos nosotros se prohibió rodar en la Facultad de Derecho, desde hace años *La vida por delante* se ve simplemente como una comedia ligera que no pretende sino entretener", en FERNÁN-GÓMEZ, Fernando: *Op. Cit.*, 1990, p. 131

[1627] "De los diversos sentidos e intenciones que podía tener aquella comedieta uno estaba para mí bastante claro: era una sátira de la chapuza española. Queríamos explicar que muchos obreros trabajan chapuceramente, que casi nadie trabaja por el amor a la obra bien hecha, sino para salir del paso […] y que tan chapuceros como esos obreros eran muchos estudiantes de medicina, de derecho, etc. y por tanto, muchos médicos, abogados, etc. –y no decíamos nada de los políticos porque en aquellos tiempos prehistóricos no los había–; en fin, queríamos contar que todos éramos chapuceros y que así nos engañábamos, nos estafábamos unos a otros. Pero esta idea previa, por torpeza mía, no se trasluce bastante en la película, que parece tratar de otras cosas". En FERNÁN-GÓMEZ, Fernando: *Op. cit*. 1990, p. 129

[1628] BRASÓ, Enrique: *Op. Cit.*, 2002, p. 98

[1629] RÍOS CARRATALÁ, Juan A.: *Op. Cit.*, 1997, p. 91

Por supuesto, la descripción del apartamento, obra del director artístico Eduardo Torre de la Fuente (1919-2009),[1630] se conduce por la vía del humor paroxístico y cada detalle juega a rizar el rizo. Del techo de la entrada cae yeso, los minúsculos espacios se cubren con muebles en diminutivo o hace falta gatear para pasar entre ellos, y la sátira sigue con retirar una silla para abrir la puerta, golpear la pared para encender la luz o hablarse a gritos con el vecino que atiende las llamadas mientras se espera la instalación del propio.[1631] Todas ellas, fórmulas también rastreables en el humor de *La Codorniz* y que podría haber inspirado otra célebre secuencia como veremos más adelante.[1632]



Fotogramas del pequeño piso de *La vida por delante* (1958)

En su estreno el crítico Félix Martialay ya reparaba en como el filme resolvía "el agobio del piso produciendo en el espectador la misma sensación de ahogo que en cualquiera de esos

[1630] GOROSTIZA, Jorge: *Op. Cit.*, 1997, p. 80

[1631] "A partir de la segunda mitad de los años cincuenta, la generalización del bloque en H como tipología oficial de los polígonos residenciales es una constante de la política de construcción de viviendas, que favorece la cantidad frente a la calidad y se acrecienta tras la aprobación de la Ley del Suelo (1956) y el III Plan Nacional de la Vivienda (1961). El patio de vecinos de su interior, dividido por la escalera común, que dota de luz y ventilación natural a las cocinas y dormitorios de las viviendas, es donde tienen lugar las relaciones cruzadas, casi ineludibles, entre la comunidad. Sus reducidas dimensiones y la disposición enfrentada de las ventanas de diferentes viviendas son explotadas en el cine para contar actividades compartidas entre familias, llegando a ridiculizarlas en las vistas horizontales encadenadas entre pisos en *La vida por delante* (Fernando Fernán-Gómez, 1958), donde un vecino participa de las conversaciones de Antonio (Fernando Fernán Gómez) y Josefina" en GONZÁLEZ CUBERO, Josefina; ZARZA ARRIBAS, Alba: "Ámbitos privados de la residencia colectiva en el imaginario cinematográfico español" en CALATRAVA, Juan (coord.): *Op. Cit.*, p. 1925

[1632] No solo en sus dibujos *La codorniz* ironizaba con cuestiones ligadas a la vivienda, sino también en sus textos. Prueba de ello son frases como: "Micaela, saca al niño del comedor, que voy a leer el periódico." En GONZALO. "Piso pequeñísimo y periódico grandísimo", *La codorniz*, 2 de junio de 1957, año XVII, núm. 811, p. 13

pisos modernos".[1633] Un agobio y carestía de espacio que se traslada al espectador gracias a los forzados movimientos de los actores en plano. La pareja, siempre junta debido a las reducidas dimensiones del pequeño habitáculo, es acompañada por el constante movimiento de la cámara que enfatiza las reducidas dimensiones del piso; ejemplo de la España chapucera del incipiente desarrollismo, que se obstina en esperar tiempos mejores que tampoco llegarán en la siguiente película, *La vida alrededor* (1959).

Coinciden los diversos análisis publicados sobre la película en remarcar su ejercicio de ruptura del espesor fílmico como una de sus mayores virtudes. Así Fernán-Gómez da rienda suelta al personaje-narrador ya esbozado en *Manicomio* y *El malvado Carabel* al que Castro de Paz describe como aquel que "está a la vez dentro y fuera de la historia narrada, la gobierna e interpreta a su antojo, la crea y la sufre simultáneamente de modo tan radical y moderno como a la vez circunstancial e intransferible".[1634] Su libertad de movimientos entre la diégesis y no diégesis le permite tomar, de manera lúdica y lúcida al mismo tiempo, una irónica y reflexiva actitud basada en forzamientos o rupturas de los códigos genéricos, narrativos y representativos para erigirse así en una especie de "atalaya enunciativa" del relato que protagoniza.[1635] Visualmente, las intenciones estilísticas innovadoras van más lejos que lo manifestado por los diálogos; puesto que el montaje se aleja de la prototípica narración realista y emerge como una figura que actúa "más como grieta que como sutura".[1636]

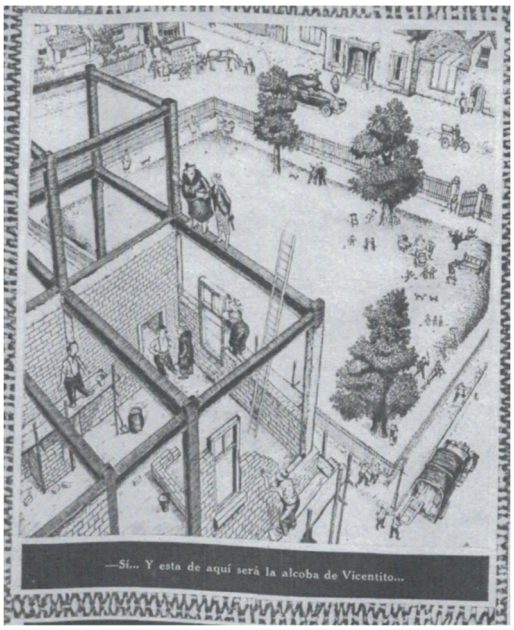
La inesperada, abrupta y brillante ruptura de este sainete reconstruido y crispado tiene su origen en los referentes literarios del dramaturgo madrileño Enrique Jardiel Poncela, maestro y amigo de Fernán-Gómez.[1637] A su vez, bebe de otras fuentes literarias como el sainete de raíces castizas con pinceladas de humor cotidiano de Wenceslao Fernández Flórez o el teatro "vanguardista" y absurdo de Mihura.[1638] La impronta "jardielesca" que adopta Fernán-Gómez se centra sobre todo en la particularidad meta-enunciativa que el escritor usaba al interrumpir sus relatos para, evidenciando su posición de autor omnisciente, interpelar al lector.[1639] En la misma línea literaria, en claro guiño al tono "arnichesco" y "nevilliano" de la cinta,[1640] está el vecino que se

[1633] MARTIALAY, Félix. "Crítica de *La vida por delante*", *Film Ideal*, núm. 24, octubre 1958, p. 4
[1634] CASTRO DE PAZ, José Luis. *Op. Cit.*, 2010, p. 101
[1635] Ibíd., p. 114
[1636] COMPANY, Juan M.: "La vida por delante" en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. Cit.*, 1997, p. 438
[1637] La ruptura de la acción y su relación con la literatura de la llamada "otra generación del 27" (Neville, Tono, Mihura, Jardiel Poncela, López Rubio o Fernández Flórez) es abordada en el capítulo "Sainetes crispados, reflexivos, descoyuntados, jardielescos" en CASTRO DE PAZ, José Luis: *Op. Cit.*, 2010, pp. 104-108
[1638] CASTRO DE PAZ, José Luis: *Op. Cit.*, 2010, p. 88
[1639] COMPANY, Juan M.: "Extrañeza de los paisajes. Las huellas de Jardiel Poncela en el cine de Fernán-Gómez" en ANGULO, Jesús; LLINÁS, Francisco (eds.): *Op. Cit.*, 1993, p. 121
[1640] Ibíd., p. 98

entromete en las conversaciones conyugales con su nada convincente excusa *"son cosas de la arquitectura"*.

> […] puntualizar el parentesco que se entabla entre fachada y fachada, de tal modo que abres tu ventana y te encuentras con las narices del vecino de enfrente. Siempre hay que ir corriendo persianas y visillos, especialmente en los dormitorios, para que no vean tus intimidades.[1641]

La vida por delante congrega una serie de audaces episodios que constatan el gran dominio técnico de su realizador. Entre ellos destaca la visita que la pareja realiza al que será su pisito en las afueras de Madrid cuando éste todavía ni existe. Un artificio que remite directamente al recurso humorístico usado durante los años cuarenta en la revista de *La Codorniz*, donde dos mujeres montadas en la estructura de un edificio en construcción fantasean con la futura disposición del piso. En la primera, rastreable en 1942, una de las señoras encaramadas a la nada dice "Sí… Y esta de aquí será la alcoba de Vicentito";[1642] mientras que la siguiente, aparecida en 1947, sigue en la misma línea: "Y aquí pondremos el cuarto de estar con cortinas de cretona y mueblecitos de estilo colonial…".[1643]



La Codorniz, núm. 78, 29 de diciembre de 1942



La Codorniz, núm. 288, 18 de mayo de 1947

[1641] CANDEL, Francesc: "El amazacotamiento", *Op. Cit.*, 1965, p. 6
[1642] *La Codorniz*, núm. 78, año II, 29-11-1942, p. 23
[1643] *La Codorniz*, núm. 288, año VII, 18-05-1947, p. 7



Fotogramas de la visita al piso sin construir de *La vida por delante* (1958)

El quid de la secuencia radica en el perplejo mirar que el matrimonio dirige hacia un solar vallado y sin edificar. El bajito trabajador de la inmobiliaria a quien solo le vemos el sombrero, mientras consulta los planos constructivos, señala un nublado y grisáceo cielo que contemplamos desde un punto de vista subjetivo. La cámara surca el cielo al son de las indicaciones en *off* que hablan de las supuestas futuras bondades del piso mientras la cámara juega a leves e irónicas panorámicas que contrastan con el deleitado discurso. Una constatación más del tan recurrente y bien trabajado a lo largo del filme contraste entre identificación/distancia,[1644] ahora con una sutil y socarrona crítica a la promesa de una "primavera de hogares" que por el momento solo cabía imaginar.

El fantaseo ante un edificio en construcción ya aparece brevemente apuntado en *Encuentro en la ciudad* (José Mª Elorrieta, 1952). Los personajes de Isabel (Trini Montero) –chica llegada de provincias ese mismo día– y su ocasional acompañante por Madrid, el simpático y dicharachero César (José Luis Ozores) deambulan por la noche de la capital. Será al cruzarse con un edificio en construcción cuando César inquiere a Isabel acerca de ese escenario como lugar para asentar su futuro nidito de amor:

- César: *¿Te gustaría vivir en una de estas casas? Cuando esté terminada, naturalmente…*
- Isabel: *Me gustaría vivir en cualquier sitio.*
- César: *Pues un piso de estos será nuestro, te lo prometo. Claro que más pequeño.*
- Isabel: *¿Cómo?*
- César: *¿Cómo? Trabajando, voy a trabajar. Ganaré dinero y tendremos nuestro pisito.*

[1644] Ibíd., pp. 116-117



La pareja de *Encuentro en la ciudad* (1952) ante el edificio en construcción

Hacia el final del largometraje acaece una de las más justamente celebradas escenas del filme –rodada en la Colonia El Viso–[1645] y por extensión del celuloide español del período; aquella que reúne como declarantes a Josefina y los camioneros gallegos ante el comisario para esclarecer el accidente en el que se han visto involucrados, al que se les suma el inolvidable testigo Isbert.

Tras su estreno, *Cinema universitario* ya la colocó por encima "del conjunto de la producción nacional" y alineada "al lado de los pocos logros de nuestro cine";[1646] Félix Martialay le reconocía plena categoría de director en las páginas de *Film Ideal*,[1647] mientras Barreira en las de *Primer Plano* afirmaba que era "la primera película «de director» que uno le critica a Fernán-Gómez" mientras recalaba en los cotidianos sinsabores que la cinta esconde tras su humor.[1648] Película de gran vigencia pasados más de cincuenta años a pesar de que algunos críticos de la época le auguraran un efímero porvenir,[1649] Fernán-Gómez, quedó satisfecho con ella "aunque la primera tardase ocho años en amortizarse y no diera ni una peseta de beneficios",[1650] con su válida plasmación de los avatares cotidianos de la clase media de su tiempo.[1651]

[1645] "Fernando Fernán-Gómez, que además de ser el protagonista realizó magistralmente esta modernísima comedia, escogió como escenario una calle del barrio residencial de El Viso, en Madrid, constituido por hotelitos con jardín… Al verse liberadas de sus encierros, las gallinas «escogieron la libertad». Y durante muchas horas los ayudantes del rodaje tuvieron que ir recuperando, de hotel en hotel, a veces saltando las tapias, como ladronzuelos, gran número de las doscientas gallinas que «participaron» en la filmación. Lo que significó un suplemento de diversión para los vecinos de El Viso…", en "¡Gallinas para todos! Durante el rodaje de *La vida por delante*", *¡Arriba!*, núm. 8.051, 6 de septiembre de 1958, p. 24

[1646] "Crítica de *La vida por delante*", *Cinema Universitario*, núm. 24. diciembre 1958, p. 41

[1647] "Fernando Fernán-Gómez había hecho varios intentos de dirección. Sólo ahora, con esta película, ha conseguido serlo. Naturalmente, que nos referimos a serlo de verdad, dirigiendo una obra y dirigiéndola bien" en MARTIALAY, Félix: "Crítica de *La vida por delante*", *Film Ideal.* núm. 24. octubre 1958, p. 4

[1648] "*La vida por delante* es una película neorrealista, tratada con humor, pero que destila una considerable cantidad de amargura –la que se deriva de la contemplación de una porción de cosas «que no marchan», o «no marchan bien»-, y así se presenta ante los ojos de cualquier espectador actual", en BARREIRA: "Crítica de *La vida por delante*", *Primer Plano*, 21 septiembre 1958, p. 21

[1649] "La película es amena, actual –a veces demasiado, lo que implica ser más efímera–, graciosa, sencilla y humana" en MARTIALAY, Félix: "Crítica de *La vida por delante*", *Op. Cit.*, octubre 1958, p. 4

[1650] FERNÁN-GÓMEZ, Fernando: *Op. Cit.*, 1990, p. 110

[1651] "Además pensaba que estaba haciendo el tipo de cine que se debía hacer en ese momento […] me parecía muy claro, que ese camino de tratar los problemas del momento, pero actualizándolos en España, era un camino válido,

13.3. *El pisito* (Marco Ferreri; Isidoro M. Ferri, 1958)

La irrupción de Marco Ferreri como cineasta en la España de finales de los cincuenta tiene sus orígenes profesionales de la mano del escritor riojano Rafael Azcona. Tras desempeñar diferentes tareas en producción, publicidad y dirigir una revista mensual filmada en la que colaboraron Lattuada, Antonioni, Fellini, y Zavattini, entre otros; fue su trabajo como agente comercial de los objetivos *Totalscope* lo que le trajo a España.[1652] Una vez aquí, guionista y director se conocieron en la redacción de la célebre revista satírica de humor gráfico *La Codorniz*, o como decía Ferreri: "conocí a Azcona cuando estaba sentado ante una ventana y hacía dibujos".[1653] Y el mismo Azcona –quien experimentó las estrecheces ligadas a la vivienda en su llegada a Madrid–[1654] llevaba tiempo ironizando con los realquilados,[1655] la edad de las parejas y el problema de la vivienda en su viñeta *El repelente niño Vicente*, como prueba esta frase de su joven protagonista: "Lolita: ¡yo no puedo seguir engañándote! He llegado a la conclusión de que nunca podremos casarnos, ya que según mis cálculos, el problema de la vivienda seguirá planteado cuando nosotros tengamos cincuenta años."[1656]

Al cabo del tiempo le citó en la productora Albatros Films que había fundado con Miguel Ángel Martín, para decirle: "Io voglio producir *Los muertos no se tocan*, nene ma no tengo denaro".[1657] Lo cierto es que logroñés y milanés, tras varias tentativas fallidas de hacer cine, encontraron por fin un filón adaptando la novela *El pisito. Novela de amor o inquilinato* (1957).[1658] Así se dio el fecundo intercambio entre la visceralidad de su director,[1659] con el humor absurdo de la tradición realista del esperpento español aportado por el guionista, con quien seguiría colaborando en la mayoría de sus posteriores filmes. Por exigencias legales, la película aparece codirigida con el

---

para el cine español y sobre todo para mí. […] *La vida por delante* tuvo un gran éxito en su momento, aunque por razones misteriosas que no acabo de explicarme, no tuviera un reflejo en el dinero que yo recuperé como productor" en CASTRO, Antonio: *Op. Cit.*, 1974, p. 150

[1652] RENTERO, Juan Carlos: *Diccionario de cineastas*, Madrid: Ediciones JC, 2006, p. 199

[1653] RIAMBAU, Esteve. "Del neorrealismo a la crisis del cine. Una conversación con Marco Ferreri", *Op. Cit.*, 1990, p. 14

[1654] Rafael Azcona se hospedó en una céntrica y caótica pensión madrileña a su llegada a la capital desde su Logroño natal como rememora en la publicación: HARGUINDEY, Ángel S. (ed.): *Memorias de sobremesa. Conversaciones de Ángel S. Harguindey con Rafael Azcona y Manuel Vicent*, Madrid: El País-Aguilar, 1998, pp. 24-25

[1655] En la sección *¡Nuestros anuncios como la vida misma!* La Agencia Azcona avisaba de una anómala zona para alquilar: "Realquilo descansillo de escalera: agua casi corriente, calefacción suministrada por el horno instalado en la planta baja, luz todo el día gratis, teléfono en cualquier piso. Caballeros honorables y con inmejorables referencias: ¡esta es la vuestra! 600 mensuales, aparte lavado de ropa y todo eso. Barbo, 7, portero". En AZCONA, Rafael: "Nuestros anuncios como la vida misma", *La codorniz*, 12 de febrero de 1956, año XVI, núm. 743, p. 16

[1656] AZCONA, Rafael: "El repelente niño Vicente", *La* codorniz, núm. 672, año XIV, 3 de octubre de 1954, p. 5

[1657] AZCONA, Rafael: "Una llamada a *La Codorniz*" en RIAMBAU, Esteve (coord.): *Antes del Apocalipsis. El cine de Marco Ferreri*. Madrid: Cátedra, 1990, p. 34

[1658] "Cuando él, tiempo después, regresó a Madrid, acababa de aparecer otro libro mío, El pisito en este caso. Marco lo leyó, e inasequible al desaliento, proclamó que se habían acabado nuestros problemas: allí sí que había una película", en Ibíd., p. 37

[1659] RIAMBAU, Esteve (coord.): *Op. Cit.*, 1990, p. 7

productor Isidoro Martínez Ferri, quién aportó su carnet sindical para que Ferreri ejerciera la profesión y financió el proyecto a través de su productora Documento Films,[1660] empresa que recogió el proyecto tras el rechazo de Uninci.[1661]

Basado en un hecho real acaecido en Barcelona donde un joven de 35 años se esposó con una anciana octogenaria para así heredar su contrato de inquilinato, la cinta presenta a la pareja formada por el calzonazos Rodolfo (José Luis López Vázquez) y la amargada Petrita (Mary Carrillo) –quien ha sacrificado proyectos vitales como el matrimonio y la maternidad a la espera de tener una vivienda–.[1662] Rodolfo vive en calidad de realquilado en un superpoblado piso propiedad de la anciana doña Martina (Concha López Silva). Tras largos y grises años de noviazgo el tiempo se ha acabado para los protagonistas quienes temen por su techo cuando fallezca la vieja; desesperado, la imaginación de Rodolfo se dispara y urde con su novia la sombría triquiñuela de casarse con la provecta propietaria para acceder a la vivienda.[1663]

De esta manera, los protagonistas destilarán crueldad porque la muerte de unos determinados personajes es condición indispensable para garantizar la supervivencia de otros; "de esta forma se produce una ley de vida, en la que el egoísmo y la lucha personal no son más que un intento de supervivencia",[1664] es decir, inserir a la especie humana en un curioso ciclo biológico.[1665] En el artículo llamado "El amor visto por el cine español" de García de Dueñas y Santos Fontenla, ambos críticos dirán que acercarse a relaciones de pareja lastradas por los años como la de Rodolfo y Petrita "ya es, como punto de partida, un acierto, ya que es bien sabido que, por impedirlo las estructuras económicas, los matrimonios jóvenes son raros en casi todos los medios sociales del país."[1666]

La mirada neorrealista de Ferreri es también palpable en su filmación en espacios naturales –interiores y exteriores– y el uso de largos planos secuencia para transmitir una mayor inme-

[1660] LOSILLA, Carlos: "El pisito" en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. Cit.*, 1997, p. 434

[1661] Ricardo Muñoz Suay lamentaba la no aceptación del proyecto de *El pisito* por parte Uninci y cómo esa decisión aisló a la productora del nuevo cine venidero. En MUÑOZ SUAY, Ricardo: "*El pisito* en la Historia del cine español" en RIAMBAU, Esteve (coord.): *Op Cit.*, 1990, pp. 39-42

[1662] FERNÁNDEZ-CEBRIÁN, Ana: *Op. Cit.*, 2016, p. 50

[1663] Melero Suso destaca como el personaje de Rodolfo tiene una buena razón para sentirse motivado a casarse y tener hijos: "[…] porque la sociedad mandaba a la porra a los solteros. Sus esperanzas y deseos nacen exclusivamente, por y para las instituciones dirigentes: la iglesia, la propiedad privada, el matrimonio, la familia…" en MELERO SUSO, Rut E.: "El maestro Azcona y su pisito" en CABEZÓN, Luis Alberto (coord.): *Op. Cit.*, 1997, p. 293

[1664] ERICE, Víctor; SAN MIGUEL, Santiago: "Rafael Azcona, iniciador de una nueva corriente cinematográfica. *Nuestro Cine*, núm. 4, octubre 1961, p. 5

[1665] RIAMBAU, Esteve: "Comer, amar, morir. Rafael Azcona y Marco Ferreri" en CABEZÓN, Luis Alberto (coord.). *Op. Cit.*, 1997, p. 243

[1666] GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús; FONTENLA, César S.: "El amor visto por el cine español", *Nuestro Cine*, núm. 2, agosto 1961, p. 18

diatez.[1667] Fotografiada por Francisco Sempere como *El inquilino*, su trabajo parece heredar el tono documental de películas como *Roma, ciudad abierta* (Roberto Rossellini, 1945) o *Ladrón de bicicletas* (Vitorio De Sica, 1948). El telón de fondo de la película es una mescolanza entre imágenes de modernidad encarnadas por torres de pisos baratos en construcción y lo arcaico de los solares, arrabales, patios de vecindad tradicionales… la sociedad que se avecinaba contrastando con la miserabilidad del entorno. La constante del paisaje desangelado se construye de forma capicúa con sendos planos de la Gran Vía madrileña al amanecer con pocos coches, y todo un despliegue de calles humildes, estrechos patios de viviendas y modestos interiores a lo largo del metraje. De hecho, el hogar tan ansiado por los protagonistas y para el que sacarán su peor catadura moral no es más que una cochambrosa casa cercana a Plaza de España donde todo es viejo, caduco, inservible…[1668] Vivienda que se presenta como una oportunidad doblemente única para la pareja: conseguir un techo de propiedad y hacerlo en el centro histórico de Madrid en pleno contexto de expulsión hacia las periferias del Gran Madrid a las que sí irán los personajes de *El verdugo*. Una fiel reproducción con dirección artística de Toni Cortés y ambientación de José Aldudo quienes…

> […] recrearon de una forma minuciosa la vivienda burguesa, pequeña y sucia, deseada por los protagonistas de *El pisito*. En la siguiente película de Ferreri, *El cochecito* también se construyó otra vivienda, la casa de la familia de D. Anselmo donde hubo varios problemas relacionados con sus dimensiones.[1669]



Fotograma de *El pisito* (1958) con bloques de la OSH al fondo del plano.

[1667] CATALÀ, Guillem: "Del alquiler de un pisito a pagar los plazos del cochecito" en CABEZÓN, Luis Alberto (coord.): *Op. Cit.*, 1997, p. 259
[1668] "Rodolfo vive, pues, en una transversal de la parte baja de la Gran Vía, trabaja en el pasadizo de Montera", en COBOS, Juan: "El Pisito", *Nickel Odeon*, núm. 7, verano 1997, p. 206
[1669] GOROSTIZA, Jorge: *Op. Cit.*, 1997, p. 87

Vivienda que en la crítica de *Cinema Universitario* se tenía por auténtica al afirmar que los personajes de la película "sean hombres y mujeres auténticos y las casas sean casas de verdad".[1670] Y en el piso de asfixiante ambiente, esta se genera a través de una planificación de las secuencias divididas en dos o tres larguísimos planos, es decir, un plano secuencia imperfecto.[1671] A diferencia de *La vida por delante*, donde el montaje tiene un uso completamente activo y participativo, Ferreri opta por una intervención mínima en la mesa de montaje en pos de un mayor grado de realismo.[1672] Sin embargo, esta propuesta formal levanta ampollas y ha suscitado críticas como la pergeñada por Català quien afirma que "ciertamente es película muy desequilibrada, un poco chapucera".[1673] Antonio Castro por su lado opinaba que la "técnica narrativa de Ferreri presenta igualmente singulares novedades. Balbuceantes aún en *El pisito*, encontrará en *El cochecito* su máximo exponente".[1674] Siguiendo con el contenido de los planos, Català tilda la ingente figuración como algo que "se le fue de la mano" y que en algunos momentos resulta "cargante e infantil",[1675] afirmación que también podría ser vista como uno de los mayores aciertos de la cinta en un *horror vacui* del encuadre totalmente buscado. Y advertido en su mismo estreno por *Cinema universitario* en la crítica de Luciano G. Egido quien veía en…

> […] la abundancia de los encuadres descuidados, […] una saludable impresión de fuerza y de intencionalidad. Lo que se podría llamar encuadres torpes, descompensados y faltos de gracia, es una prueba más de esa sinceridad expresiva que estamos tratando de desvelar […] y que son otro elemento más que añadir a las virtudes de la obra que nos ocupa.[1676]

[1670] EGIDO, Luciano G.: "Crítica *El pisito*", *Cinema universitario*, junio 1959, p. 72

[1671] "Los largos planos generales actúan más centrífuga que centrípetamente, parecen aludir continuamente a una presencia extraña e inquietante que acechara en el exterior del encuadre: la férrea opresión de la realidad española convertida en un verdadero e imprevisible caos", en LOSILLA, Carlos: "El pisito" en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. Cit.*, 1997, p. 435

[1672] De esta manera, si en Fernán-Gómez la interpelación a cámara enturbia la fluidez del relato, en Ferreri esto se hará mediante intromisiones ajenas a los protagonistas (los niños que pretenden tirar al paralítico por las escaleras, el niño que pretende tirar el sombrero de Rodolfo a los osos o también el crío que aprovecha los descuidos para meter cucharada al helado de López Vázquez). en LOSILLA, Carlos: "El pisito" en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. Cit.*, 1997, p. 435

[1673] CATALÀ, Guillem. "Del alquiler de un pisito a pagar los plazos del cochecito". CABEZÓN, Luis Alberto (coord.): *Op. Cit.*, 1997, p. 253

[1674] "La duración del plano, la acumulación de personajes y detalles – dentro del mismo, el hacer coincidir en diversas secuencias el tiempo real y el tiempo fílmico, recreándose en momentos en que dramáticamente *no sucede nada*, pero que sirven perfectamente para configurar un ambiente" en CASTRO, Antonio. "Marco Ferreri o la inutilidad de hacer cine", *Op. Cit.*, Julio/Agosto 1974, p. 3

[1675] CATALÀ, Guillem: "Del alquiler de un pisito a pagar los plazos del cochecito" en CABEZÓN, Luis Alberto (coord.): *Op. Cit.*, 1997, p. 254

[1676] EGIDO, Luciano G.: "Crítica *El pisito*", *Cinema universitario*, junio 1959, p. 74



Fotogramas del interior de la superpoblada cocina. *El pisito* (1958)

Con esta planificación, donde en casi todas las secuencias hay abotargamiento de personajes en el encuadre (en casa, en el trabajo, en el tranvía o un restaurante), se realza la estrechez del habitáculo, y de las pequeñas vidas de sus protagonistas.[1677] El ejemplo más claro de esta opresión se halla en la escena donde Petrita y su hermana (María Luisa Ponte) están en la sala que sirve a la vez de cocina, comedor, salita, dormitorio con unos niños molestando al tetrapléjico, mientras Rodolfo es agobiado por un hombre en un catre que le habla de pisos y el elemento estrella, un chiquillo defecando en un bacín mientras se prepara la comida.[1678] Al abarrotado mundo visual del film cabe sumarle otro detalle que completa esta desazón: conversaciones caóticas entrecruzadas y diálogos pisados entre los protagonistas que enturbian la escucha mezclados con entradas y salidas de la figuración que dan como resultado un lienzo dinámico y cercano.[1679]

Para abordar *El pisito* debe tratarse la figura de su guionista con igual consideración a la de su director. Como describe José Enrique Monterde, en la película se da un cambio respecto a esa dual tendencia de explotación de la tradición sainetesca.[1680] Ante los ingredientes más suaves y levemente costumbristas de *El inquilino* y *La vida por delante*, el riojano prima las componentes que restituyen en su plenitud la concepción de la "tragedia grotesca".[1681] Significa eso que, conservando ambientes y personajes propios de la tradición sainetesca, Azcona los radicaliza mediante la plasmación cinematográfica de una tradición tan netamente hispánica como el esperpento, proce-

[1677] Uno de los puntales de la magnífica planificación de Ferreri recae en el tratamiento de la pareja. Vencidos por el tedio, cuando consiguen estar a solas el director italiano tampoco les da intimidad absoluta ya sea paseando por la calle con un cojo y una bicicleta al fondo o en un bar, rodeados de parejas impersonales donde se da el memorable *travelling* circular que desnuda las emociones de los protagonistas, Petrita y Rodolfo nunca encuentran la soledad que tanto ansían. Incluso en un improvisado picnic a las afueras de Madrid son secundados por un perro cojo en medio de ellos.

[1678] "Particular percepción fisiológica del ser humano que traduce el nihilismo compartido por Azcona y Ferreri" en RIAMBAU, Esteve: "Comer, amar, morir. Rafael Azcona y Marco Ferreri" en CABEZÓN, Luis Alberto (coord.). *Op. Cit.*, 1997, p. 245

[1679] "No sólo los primeros términos tienen vida, como estamos acostumbrados, sino también los segundos, los terceros e incluso los cuartos; la vida cobra vida" en MELERO SUSO, Rut E.: "El maestro Azcona y su pisito" en CABEZÓN, Luis Alberto (coord.). *Op. Cit.*, 1997, p. 289

[1680] MONTERDE, José Enrique: "Sainete y esperpento en el cine de Rafael Azcona" en CABEZÓN, Luis Alberto (coord.). *Op. Cit.*, 1997, pp. 215-236

[1681] Ibíd., p. 228

dente de Goya y Valle-Inclán.[1682] Así lo valoraban San Miguel y Erice en las páginas de *Nuestro Cine* al bienio del estreno:

> Azcona no es más que un continuador de una tradición artística española que ha venido afirmándose a lo largo de años, de siglos; de una cierta forma de realismo que va desde la picaresca hasta nuestros días.[1683]

La conclusión que el guionista da a su obra no propone moraleja ni redención alguna al final que la haga comparable a los *happy end* propios de los sainetes. Incluso en *La vida por delante,* a pesar de las adversidades, Antonio y Josefina conservaban la dicha de su amor mientras, en *El pisito*, a la degradación absoluta, cabe sumarle el desgaste amoroso que ha sufrido la pareja que pierde esperanzas y juventud a marchas forzadas.[1684] La suya es una jugada donde "no se acepta la presentación directa de la realidad. Es necesario hacerla trágica, deformándola, para que parezca insólita",[1685] culminando así en una dimensión esperpéntica porque como dirá Jesús Angulo, la película es "un catálogo de víctimas de una sociedad desesperanzada".[1686] Este esperpento viene aderezado con las pertinentes dosis de sarcasmo que culmina en el llamado humor negro.

Si encontrar una habitación para realquilar suponía un dolor de cabeza, la vida en esas casas con sus enfrentamientos, inquinas y angustias como las de *El pisito* podía ser incluso peor. Esos niños revoloteando en la cocina de la película de Ferreri, o la maldad del personaje interpretado por Mary Carrillo a la que vemos tranquilamente abriendo una ventana para provocar una pulmonía a un niño sin ningún pudor, bien se parecen a casos reales explicados por Candel.[1687]

Aunque en 1960 Azcona declaraba para *Film Ideal* que no le gustaba la etiqueta,[1688] lo cierto es que ha quedado como uno de los sellos distintivos de la película y por extensión del guionista. Con la película de Ferreri, el sainete de Arniches que tanto juego había dado a Berlanga y Fernán-Gómez, la mutación llevada a cabo por Ferreri y Azcona dará un producto mucho más incisivo. Este humor negro –más definido en *El cochecito* y *El verdugo*– radicaliza los contrastes usando

---

[1682] LOSILLA, Carlos: "El pisito" en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. Cit.*, 1997, p. 434

[1683] ERICE, Víctor; SAN MIGUEL, Santiago. "Rafael Azcona, iniciador de una nueva corriente cinematográfica. *Op. cit*. octubre 1961, p. 3

[1684] RÍOS CARRATALÁ, Juan A.: *Op. Cit.*, 1997, p. 93

[1685] ERICE, Víctor; SAN MIGUEL, Santiago: "Rafael Azcona, iniciador de una nueva corriente cinematográfica, *Op. Cit.*, octubre 1961, p. 4

[1686] ANGULO, Jesús: "Realidad, humor y vitriolo. El mundo según Azcona", *Nosferatu*, núm. 33, 2000, p. 32

[1687] "En l'odissea dels rellogats és on es posa més de relleu aquesta lluita de jungla que és la vida en societat. Les baralles són constants pels motius més fútils [...] Recordo, per exemple, uns que tenien dues famílies rellogades, de tant afany com tenien per fer diners. [...] Bé, era tant l'odi que sentia la mestressa pels seus rellogats que es llevava de matinada i obria la finestra del menjador per tal que la criatura que dormia agafés un refredat i, si podia ésser, una pulmonia." En CANDEL, Francesc: *Op. Cit.*, 1999 (1964), pp. 264-265

[1688] "[...] mi principio es optimista, que me molesta que digan que soy un humorista negro, porque creo que no es cierto, más bien todo lo contrario" en PRUNEDA, José Antonio: "Una entrevista con Rafael Azcona, guionista de *El cochecito*", *Film Ideal*, núm. 49, junio 1960, p. 7

un punto de vista duro sobre la realidad, juego cruel y siniestro donde la muerte es recurrente porque se entiende "como última bufonada, como la postrera broma pesada de la vida".[1689] Las bases de este humor se sientan en España con la aparición de *El pisito*, filme que con sus particularidades hirientes y ásperas dará un producto de narrativa distanciada capaz de evaluar diversas aristas de la realidad.

> La cualidad esperpéntica de una realidad hasta entonces escasamente representada en el cine español de la posguerra empezaba a infiltrarse por los resquicios del relato, a subvertir el orden narrativo de las primeras tentativas de inspiración neorrealista para instaurar otra percepción del mundo mucho más compleja y menos unilateral.[1690]

La caída hacia el escepticismo se hace mediante personajes reales porque como reconocía el propio Azcona: "El pisito, aunque tiene defectos, me gustó. Me gusta esa gente que sale en la película, gente que está viva, que es real, que no son simples sombras".[1691] Con la nueva fórmula, apreciable en el Buñuel "mexicano" y antesala de Saura y el NCE, se ventilaba un país cerrado en sí mismo desde el fin de la guerra. La perspectiva lejana para mirar a los personajes y sus hechos sin identificarse es llevada a cabo mediante la ironía. Su uso atraviesa todo el film y por ejemplo el momento del fallecimiento de la anciana Doña Martina se da desprovisto de contenido emocional, de forma rápida y justo cuando Petrita descubre la cartilla con el dinero. No obstante, aún destila mayor crudeza el desdramatizado entierro de la anciana al término de la película, en plena calle y con pésames del estilo *"¿ya tienes piso eh?"* o *"que porvenir muchacho"*, palabras de aliento al viudo que son coronadas por una implacable Petrita que arremete contra su marido diciendo *"Ay chico, le estás dando una importancia"*. En consecuencia, el punto de vista cáustico y distante también tiene su repercusión en el modo de filmar.

> Los planos son largos y estáticos, y el consiguiente inmovilismo de la acción provoca que la absurda locuacidad de los personajes se desplace continuamente, como flotando en un terreno incierto y movedizo. Por primera vez en el cine de este país, la realidad mostraba su más oculta y verdadera faz, no sólo el lado costumbrista y cómico, sino también el más negro y trágico.[1692]

[1689] CATALÀ, Guillem. "Del alquiler de un pisito a pagar los plazos del cochecito" en CABEZÓN, Luis Alberto (coord.): *Op. Cit.*, 1997, p. 257

[1690] LOSILLA, Carlos: "El pisito" en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. Cit.*, 1997, p. 435

[1691] "Y es que no me gusta lo artificial en la gente, aunque, por fuerza, nuestros tipos sean algo artificiales ellos mismos. Prefiero la naturalidad, el ver las cosas tal y como son, tal y como las puedes ver en la calle" en PRUNEDA, José Antonio: *Op. Cit.*, junio 1960, p. 7

[1692] LOSILLA, Carlos: "El pisito" en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. Cit.*, 1997, p. 435

Si bien su rodaje empezó el 17 de febrero de 1958 no se estrenó hasta el 15 de junio de 1959, en el Roxy B de Madrid, y es que no recibió el mismo apoyo de la junta de Clasificación y Censura que le otorgó una mala clasificación en la categoría 2ªA, con lo que se subvencionaba solo el 30% de los tres millones y medio que la productora había presentado.[1693] Bien acogida por el público según relata la crítica "Porque *El pisito*, que ha logrado dos galardones en el Festival Internacional de Locarno, se sale de lo corriente y son muchos más sus méritos que los desaciertos",[1694] Tras un paso sin pena ni gloria por Cannes, el premio en Locarno fue el mejor reconocimiento de la discreta carrera comercial que tuvo el filme en sus inicios como recordaba simpáticamente Azcona.[1695] Muy distinta fue su recepción en cine-clubs, círculos estudiantiles y críticos que ya en el año 1961 veían como *El pisito* y *El cochecito* presentaban la posibilidad de abrir un camino.[1696] Tomando prestadas las palabras de Losilla, *El pisito* supone

> […] toda una bomba: una mirada neutra, imperturbable, casi cruel en su impavidez, ante la cual iba tomando forma una realidad simultáneamente repulsiva y patética. […] La combinación de ambos elementos, el miserabilismo estético y el desierto moral, da como resultado un estilo a medio camino entre el distanciamiento brechtiano y el sarcasmo sainetesco.[1697]

El pisito supuso un aldabonazo entre los estudiantes de dirección del IIEC y así lo ejemplifican dos cuestionarios realizados por *Nuestro Cine* a finales de 1961. En el primero, cuatro egresados de la talla de José Luis Borau, Basilio M. Patino, Julio Diamante y José Luis Viloria la sitúan entre las cinco películas fundamentales del cine español.[1698] El segundo, realizado a estudiantes de dirección,[1699] son dieciocho los que incluyen a la película de Ferreri entre uno de los filmes clave de la cinematografía española tras *Calle Mayor* y *Bienvenido Mr. Marshall* y por delante de *Los golfos* y *Muerte de un ciclista*. Algunos de los futuros profesionales del mundo del cine como Mario Camus, Angelino Fons, Claudio Guerín o Antonio Mercero fueron quienes la nombraron en su particular

---

[1693] Ibíd., p. 434
[1694] J.S.R.: "Crítica de *El pisito*", *Primer plano*, núm. 976, 28 junio 1959, p. 25
[1695] "[…] y la película se hizo, aunque hacia la mitad y para poder seguir rodándola hubo que inventarle un papel a una señora dispuesta a meter dinero. Luego Marco se la llevó en una maleta – a la película, no a la señora – al Festival de Locarno, y de allí volvió con un premio, aunque estuvo a punto de quedarse varado en un pueblo suizo con nombre de máquina de coser, Winterthur o algo parecido." en Azcona, Rafael. "Una llamada a la *La Codorniz*" en Riambau, Esteve (coord.): Op. cit. 1990, p. 37
[1696] "Se trata de una línea a utilizar solamente en momentos concretos; pero, con su deformación, supo presentarnos una realidad de la que de otra forma, tal vez, no hubiéramos podido ser testigos. De aquí su validez, su indiscutible importancia" en ERICE, Víctor; SAN MIGUEL, Santiago: "Rafael Azcona, iniciador de una nueva corriente cinematográfica" en *Op. Cit.*, octubre 1961, p. 7
[1697] LOSILLA, Carlos. "El pisito". en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. Cit*. 1997, p. 434
[1698] "5 diplomados contestan", *Nuestro Cine*, núm. 5, noviembre 1961, pp. 3-8
[1699] "Alumnos de dirección del I.I.E.C. contestan", *Nuestro Cine*, núm. 6, diciembre 1961, pp. 24-29

podio.[1700] Las reflexiones vertidas en las páginas de *Nuestro Cine*, solo constatan como la insólita *El pisito* y las posteriores *Los chicos* y *Los golfos*, son obras decisivas para el devenir del naciente NCE;[1701] cuando el Berlanga de sus cumbres *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963) y el ferozmente siniestro Fernán-Gómez de *El mundo sigue* (1964) y *El extraño viaje* (1964) estaban aún por llegar; Ferreri y Azcona realizaron el retrato más corrosivo en torno al problema de la vivienda hasta la fecha.

13.4. *El verdugo* (L.G. Berlanga, 1963)

Doce hombres se dirigen hacia una minúscula puerta en una sala blanca donde aguarda el decimotercero, un guardia. Nos hallamos ante uno de los planos más celebres de la historia del cine español. En él, su protagonista José Luis, macilento y al borde del vahído, es arrastrado literalmente hacia su debut como sayón. Basado en una anécdota real,[1702] contaba Luis García Berlanga que realizó la película a raíz de esta idea a pesar de que su amigo Fernán-Gómez le recordara que "una idea brillante no es un película, sino todo lo contrario, la muerte de un posible guion".[1703] También a disgusto de Rafael Azcona, armó en tres años el argumento capaz de abrazar la brillante idea que concentra el epítome de la tendencia disidente abierta doce años antes por el mismo director valenciano –junto con Bardem– y que tiene entre sus ocupaciones la problemática de la vivienda: matar para obtener un piso. Disparatado propósito que alberga el punto culminante de una tendencia cinematográfica, y, en sus esfuerzos por hacerse un sitio dentro del magma del cine español con el disenso y la denuncia por bandera, terminó exhalando exabruptos por medio del humor negro en los primeros sesenta. La citada "progresiva crispación de la mirada" acuñada por Castro de Paz y Cerdán reseñada anteriormente, es aquí donde encuentra su *cul de sac* en aquello que comenzaba doce años atrás en los lamentos de *Esa pareja feliz* en la azotea.

[1700] La lista completa de los dieciocho alumnos de dirección que pensaron en *El pisito* está forma por Joaquín F. Bernaldo de Quirós, Mario Camus, Pascual Cervera Gimeno, Juan Cobos, Angelino Fons, Jesús García de Dueñas, Mario Gómez Martín, Claudio Guerín, Manuel López Yubero, Antonio Mercero, Pedro Olea, Eladio Pérez Díez, Juan Antonio Porto Alonso, José Antonio Pruneda, Santiago San Miguel, César Santos Fontenla, Gonzalo Sebastián de Erice Sánchez-Ocaña, Víctor Vadorrey y Wilhelm Ziener.

[1701] ZUNZUNEGUI, Santos: *Op. Cit*. 2005, p. 57

[1702] "Partí de una imagen basada en una historia real. Un amigo mío, abogado, me contó que le había tocado ir de oficio a la ejecución de un reo, de una mujer que había envenenado a sus compañeras de trabajo, todas cocineras, porque ella quería servir a sus señores en exclusiva. La ejecución fue terrible porque, estando la mujer relativamente tranquila, el verdugo empezó a encontrarse mal. Tuvieron que inyectarle algo contra los nervios y, al final, prácticamente tuvieron que arrastrarle hasta el lugar de la ejecución." En HERNÁNDEZ LES, Juan; HIDALGO, Manuel: *El último austro-húngaro: Conversaciones con Berlanga*, Barcelona: Anagrama, 1981, p. 96

[1703] GÓMEZ RUFO, Antonio: *Berlanga. Contra el poder y la gloria*, Barcelona: Ediciones B, 1997, p. 183

En *El verdugo* así como en otras películas de Berlanga, será la muerte quien tome relevancia a raíz de la irrupción de Rafael Azcona en la obra berlanguiana.[1704] Convirtiéndose así en uno de los anclajes más importante sobre el que se articulará buena parte de su filmografía posterior. Azcona,[1705] en sus dos primeras películas en colaboración con el cineasta italiano Marco Ferreri –*El pisito* y *El cochecito*–, deja claros ejemplos de la tendencia que se instalará en un sector de la cinematografía más discrepante entre finales de los cincuenta y primeros sesenta acelerando el paso del sainete a la negrura esperpéntica. La torsión del realismo costumbrista que el valenciano venía desarrollando en cintas anteriores hacia el esperpento y la sátira negra darán con un humor de nuevo cuño visible ya en *Plácido* (1961). Esta deformación también es visible en la vivienda que la familia protagonista habita: los baños públicos del centro de la ciudad de Manresa.

Por primera vez, Berlanga rodaba en un ambiente urbano tras cinco largometrajes en entornos rurales o ciudades de provincias. En régimen de coproducción con Italia, la cinta narra la historia de José Luis (Nino Manfredi), un empleado de pompas fúnebres que conoce al viejo verdugo Amadeo (Pepe Isbert) en una cárcel ejerciendo sus funciones. Tras dejarse su maletín con el instrumental en la camioneta de la funeraria, José Luis irá a la modesta vivienda de Amadeo para devolvérselo y allí conoce a su hija Carmen (Emma Penella). Tras el flechazo entre ambos e intimar sin estar casados, sumado al embarazo no deseado de ella, Amadeo les conmina a contraer matrimonio. A su vez, la posibilidad de optar a un piso de protección oficial por ser funcionario, empujará a José Luis a adoptar la funesta profesión de su suegro para poder trasladar toda la familia al nuevo piso.[1706] Deseando no cumplir jamás con su deber, desafortunadamente y en mitad de unas vacaciones el protagonista deberá llevar a cabo su profesión de verdugo en contra de su voluntad.

La vivienda en *El verdugo* concentra distintos estratos del momento. Generando contraste en la vivienda de los protagonistas; tanto José Luis como Carmen habitan respectivamente en viejas casas del centro madrileño y aspirarán a un piso nuevo en las afueras con vistas a la Sierra. Precisamente es el día que Amadeo recibe la comunicación como adjudicatario de un piso nuevo, cuando encuentre a la pareja in fraganti en su propio enturbiando la feliz noticia.

[1704] PERALES, Francisco: *Luis García Berlanga*, Madrid: Cátedra, 1997, p. 64

[1705] "Sus guiones aportan una inyección de sana iconoclastia y de corrosiva capacidad satírica [...] y empujan decisivamente la obra de Berlanga hacia coordenadas menos tiernas y amables, más duras y escépticas, más complejas. Y enriquecedoras." En HEREDERO, Carlos F.: *Op. Cit.*, 1993, p. 135

[1706] La anécdota curiosa es que el propio Isbert era funcionario de Hacienda como recordaba Luis Lucia en MÉNDEZ-LEITE, Fernando: "Entrevista con Luis Lucia", *Retrospectiva Luis Lucia*, Valencia: Filmoteca Valenciana/Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1986, p. 16



Viviendas humildes de Amadeo (arriba) y José Luis (abajo) en *El verdugo* (1963)

Mientras tanto, José Luis vive como realquilado con su hermano Antonio (José Luis López Vázquez) y su cuñada Estefanía (Mª Luisa Ponte) y los hijos de ambos en un semisótano. Los problemas de convivencia se hacen notar desde la primera secuencia cuando José Luis lamenta haber dejado la pensión *"donde estaba tan a gusto"*, y ahora carece de privacidad *"porque yo doy mi paga aquí y tengo derecho a dormir solo creo yo"*. Las discusiones con la cuñada, deseosa de que José Luis se case y marche lo antes posible de su casa, se completan con otras incomodidades como el agua salpicada por los coches que entra por las ventanas.[1707] La incomodidad fruto de la convivencia era algo común en la concepción de la película por parte de Azcona y del propio Berlanga que afirmaba:

> Están todos muy incómodos por la falta de espacio. Esta presión del espacio vital en la familia es algo que se repite mucho en Azcona y en mí, no sé si por influencia del neorrealismo. Un espacio vital reducido –que en Azcona ya se había dado en *El pisito* y *El cochecito*– es un escenario ideal para el tipo de película que queríamos hacer entonces. El espacio, además, se reduce a medida que se van introduciendo muchos actores en el plano.[1708]

Estas limitaciones de espacio no disminuirán con la obtención del nuevo piso, pero antes asistiremos a una secuencia donde se visita al mismo. Entre esqueletos de edificios en construcción, en lo que es un barrio de las afueras de Madrid de zona todavía rural y como en la secuencia de *La vida por delante*, los tres fantasean con las estancias de la casa que todavía no existe, pero ni este momento de supuesta ilusión futura se puede disfrutar. Primero por la pelea desencadenada

[1707] SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: "El verdugo" en VV.AA.: *Op. Cit.*, 2021, p. 61
[1708] CAÑEQUE, Carlos; GRAU, Maite: *¡Bienvenido Míster Berlanga!*, Barcelona: Destino, 1993, p. 57

con la familia de otro funcionario del Patronato agraciado con el mismo piso (la inminente jubilación de Amadeo le haría perder la plaza); y, por el reproche que José Luis lanza a un hombre defecando ante la que será su ventana. Buena cuenta que nos hallamos en el territorio que pocos años antes Arrese mostraba orgulloso desde el helicóptero en NO-DO, correspondiente a antiguas zonas rurales ahora ocupadas por los bloques del PUS de Madrid, desde donde *"se ve Guadalajara"* como dirá Carmen.



Visita al piso en construcción en *El verdugo* (1963)

La película es la constatación del paulatino abandono de las familias españolas de las viviendas tradicionales –representadas en el cine con la populosa corrala–,[1709] para recalar en pisos de nuevos polígonos de viviendas como alternativa mayoritaria del parque habitacional del cambio de década. La industria cinematográfica española, como reflejo sociológico de este fenómeno, integró estos cambios en los interiores y exteriores de estos nuevos edificios "desde los primeros bloques de promoción estatal hasta los barrios satélites que configuran su periferia urbana durante la segunda mitad del siglo XX".[1710]

Asimismo, introduce en pantalla –colocándonos en el punto de vista del agraciado– la particularidad del favor recibido por funcionarios y trabajadores públicos en forma de hogar. La adhesión al régimen tuvo recompensas desde el principio de la dictadura, recordemos cómo Brunete y Belchite fueron reconstruidas por la DGRD tras poco tiempo trascurrido tras el fin de la contienda; por ello y en una línea parecida, la obtención de una casa era otro de los caminos elegidos por el Estado franquista para premiar a sus trabajadores.

> Las adjudicaciones de estas viviendas, unidas a otras medidas que permitían la edificación de casas para funcionarios y militares de calidad y tamaño considerable y en unas condi-

[1709] "La corrala fue el edificio residencial popular por excelencia del casco histórico de la capital y el más utilizado por el cine de los años cincuenta. Este tipo arquitectónico tradicional, todavía existente en las densas manzanas del Madrid de los Austrias, se caracteriza generalmente por su fachada estrecha y acceso desde la calle a través de un portón de carruajes." En GONZÁLEZ CUBERO, Josefina: "Cuando la arquitectura habla por sí misma en *El inquilino* (1958) de José Antonio Nieves Conde", *Op. Cit.*, p. 248

[1710] GONZÁLEZ CUBERO, Josefina; ZARZA ARRIBAS, Alba: "Ámbitos privados de la residencia colectiva en el imaginario cinematográfico español" en CALATRAVA, Juan (coord.): *Op. Cit.*, 2019, p. 1922

ciones ventajosas para sus beneficiarios, muestran el interés de la dictadura por indemnizar a sus apoyos sociales y apuntalar con ello su fidelidad.[1711]



El nuevo piso de funcionario en *El verdugo* (1963)

La fórmula para dotar de casas a los funcionarios nace con una ley *ad hoc* de 1927, sigue contemplada en la primera legislación franquista de viviendas "protegidas" de 1939 que,[1712] al cambiar su nombre a las de "renta limitada" en 1954,[1713] mantendrá entre sus muchos promotores de vivienda a "los Ministerios y Organismos oficiales, por sí mismos o mediante la creación de Patronatos, con destino a sus funcionarios o empleados."[1714] Esta política, entrados los sesenta, tenía además la particularidad de sumarse a la carrera por atesorar objetos de consumo tan del desarrollismo. Al coche, la televisión o todo tipo de electrodomésticos, se le incorporaba el hogar como un bien en propiedad. Algo que en la película es mostrado como una añagaza donde

> […] se asiste a la pérdida de la libertad que vive el protagonista cuando se incorpora a la rueda del consumismo. En su debilidad, se va dejando atrapar por la araña de la sociedad que lo enreda y, poco a poco, le reduce el espacio de libertad que posee.[1715]

Evidentemente, la condición de propietario es otra más de las trampas que le tiende la sociedad y, este concepto de telaraña político-social, fue remarcado por el propio director:

> […] es muy importante para mí que quede claro que la película no sólo es un alegato contra la pena de muerte, que lo es, sino que también quiere explicar las trampas invisi-

[1711] HERNÁNDEZ BURGOS, Claudio: "De la cultura de guerra a la cultura de la victoria: los vencedores y la construcción de la dictadura franquista (1936-1951)", *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, Universidad de Alicante, núm. 15, 2016, p. 129

[1712] "En 1944 se crea el Patronato Municipal de la Vivienda (PMV), dedicado a construir viviendas para los funcionarios del Ayuntamiento aprovechando los recursos legales y financieros de la ley de viviendas protegidas (dictada por el INV el 19 de abril de 1939). El foco de actuación del PMV en los años 40 fue principalmente la Ctra. de Extremadura, donde colaboró con Regiones Devastadas."

[1713] Sobre legislación de viviendas y tentativas de dotación de hogares a trabajadores véase: SAMBRICIO, Carlos: "De la arquitectura del nuevo Estado al origen de nuestra contemporaneidad: el debate sobre la vivienda en la década de los cincuenta", *Ra. Revista de Arquitectura*, núm. 4, 2000, pp. 75-90

[1714] Ley de Viviendas de Renta Limitada, 15 de julio de 1954, p. 479

[1715] PERALES, Francisco. *Op. cit.,* p. 167

> bles que nos tiende la sociedad para reducir nuestra libertad. [...] La sociedad le va metiendo en un proceso de fagocitación que reduce su margen de libertad; paga con toda su vida el error de haber hecho el amor en casa de su futuro suegro.[1716]

Dirán San Miguel y Erice en su certero artículo sobre los epígonos de *El pisito* y *Plácido* que asistimos al surgir de "un nuevo concepto de humanidad", muestras de cómo, para saciar el empeño capitalista, se alberga la germinal idea de la muerte produciendo "una ley de vida, en la que el egoísmo y la lucha personal no son más que un intento de supervivencia".[1717] La conclusión que el guionista da a su obra no propone moraleja ni redención alguna al final que la haga comparable a los *happy end* propios de los sainetes.[1718]

He aquí uno de los elementos clave que ya presagiaban *El pisito* y *El cochecito.* Las ínfulas del desarrollismo hispánico, ávido de entrar en la sociedad de consumo, fue una obsesión de los proyectos del franquismo de principios de los sesenta.[1719] Una estrategia económica que acontecía paralela a una de las efemérides más cacareadas del régimen: los 25 años de paz. Un lema que bautizó muchas construcciones del franquismo, entre ellas, grupos de viviendas construidos en 1964.

Por su parte, encontramos un largo etcétera de promociones de vivienda pública –o público-privada–, filmadas por NO-DO desde los albores del noticiario. Un breve repaso al capítulo anterior, nos muestra como una de las noticias fundacionales de la entrega de viviendas en el noticiario fue la de Colonia del General Moscardó (1943), destinada a funcionarios del Ayuntamiento de Madrid. Además, la resolución del problema de la vivienda de los empleados públicos fue una de las mayores consignas de mediados de los cincuenta y en adelante. Buena parte del cometido del Plan Sindical tenía esa función de hecho, y las noticias filmadas por el NO-DO especificaban algunas veces los agraciados en forma del personal de Marina, Información y Turismo, empleados de Patrimonio de El Escorial o de Fincas Urbanas. Eso sí, nunca apareció en el noticiario la gratifi-

---

[1716] CAÑEQUE, Carlos; GRAU, Maite: *Op. Cit.*, 1993, pp. 60-61

[1717] ERICE, Víctor; SAN MIGUEL, Santiago: "Rafael Azcona, iniciador de una nueva corriente cinematográfica" en *Op. Cit.*, octubre 1961, p. 5

[1718] Incluso en *La vida por delante,* a pesar de las adversidades, Antonio y Josefina conservaban la dicha de su amor mientras en *El pisito*, a la degradación absoluta, cabe sumarle el desgaste amoroso que ha sufrido la pareja que pierde esperanzas y juventud a marchas forzadas. en RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio: *Op. cit.*, 1997, p. 93

[1719] "Dos omnipresentes campañas propagandísticas, impulsadas desde el Ministerio de Información y Turismo por Manuel Fraga culminaron la política mediática del tardofranquismo. Por un lado, la celebración de los veinticinco años de paz apenas podía ocultar la estrategia de enmascaramiento e una de las martilleantes ideas sobre las que se había apoyado el Régimen durante algo más de dos décadas: la victoria. En el contexto de los años sesenta, sin embargo, las prioridades habían cambiado. Un nuevo lenguaje se hacía necesario no sólo para dirigir los objetivos de la pujante España del desarrollismo, sino también para consolidar la progresiva homologación internacional del Régimen, cubriendo de disolvente niebla terminológica sus no tan remotos orígenes fascistas." en BENET, Vicente J.: *Op. Cit.*, 2012, p. 313

cación en forma de vivienda para los verdugos, aunque de eso ya se encargó la película de Berlanga situando a la muerte en el foco del relato.

En *El verdugo*, el epíteto de "negro" ya es una categoría en sí misma porque tal y como indica José Enrique Monterde aparece "cargado de una amargura limítrofe con el patetismo, otras de ironía, también de voluntad satírica o ridiculizadora".[1720] Para Perales: "…la muerte y la risa caminan juntas desde el principio y no lograrán separarse nunca. Son dos concepciones que funcionan como una sola y se arropan mutuamente".[1721] Este paroxismo al que es llevada la pasión macabra,[1722] entronca con una forma de humor del ser peninsular ya destacada por Charles Baudelaire en 1868 cuando afirmaba en sus *Curiosités Esthétiques* que "los españoles están muy dotados para lo cómico. Llegan rápido a lo cruel, y sus fantasías más grotescas contienen frecuentemente algo de sombrío".[1723] Si a eso le sumamos el poder anestésico de la risa que permite filtrar mensajes de extrema acuidad tal y como indica Henri Bergson: "Lo cómico, para producir su efecto, exige algo así como una momentánea anestesia del corazón. Se dirige a la inteligencia pura".[1724] Asimismo, sirve como azote de las costumbres porque "es indiscutible que en determinados casos algunas deformidades tienen sobre las demás el privilegio de poder provocar risa".[1725]

La aparición de la muerte ligada a ficciones donde la vivienda tiene un peso relevante no fue algo que surgiese en los sesenta. Lo que en los cuarenta se limitaba a meras advertencias, en tiempos de la modernidad ocurría. El abismo que en los cuarenta se intentaba taponar con la expiación de culpas; "el sacrificio, la promesa de felicidad en la otra vida. Cuando no existe este consuelo espiritual, lo que queda es un vacío".[1726]

El propio Edgar Neville, un cineasta alejado de la corriente negra y conocido por su refinado, vitalista y burgués sainete, también introducirá cierta crispación en su última película: *Mi calle* (1960). En ella, la joven criada enamorada del organillero caerá al patio tras ver su amor traicionado quedando tetrapléjica el resto de la película. Este accidente es la consecuencia lógica a la escalada de crueldad que se había ido gestando en cintas anteriores que miraban desde arriba y se hilvana con la sutil idea de suicidio que Nieves Conde pergeña en *El inquilino* cuando Evaristo tontea con la idea de suicidio al colocar una piedra en la vía del tren.

[1720] MONTERDE, José Enrique: "Sainete y esperpento en el cine de Rafael Azcona" en Cabezón, Luis Alberto (coord.): *Op. cit.*, p. 223
[1721] PERALES, Francisco: *Op. cit.,* p. 259
[1722] ZUNZUNEGUI, Santos: "Pompas fúnebres" en CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio (dir.): *Op. cit.*, p. 59
[1723] BAUDELAIRE, Charles. "De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques", *Ouvres Completes vol. II*, colección La Pléiade, Gallimard, París, pp. 525-543 en ZUNZUNEGUI, Santos. "Pompas fúnebres", CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio (Dir.): *Op. cit.*, pp. 51-62
[1724] BERGSON, Henri: *La risa, ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid: Alianza, 2008, p. 14
[1725] Ibíd., p. 25
[1726] BENET, Vicente J.: *Op. Cit.*, p. 242

Más revelador es el trato que le da Fernán-Gómez a la escalera en *El mundo sigue* (1963). Allí el director cierra su trilogía sobre la vida de las clases populares madrileñas con esta cruda película maldita basada en la novela homónima de Juan Antonio Zunzunegui.[1727] De nuevo casa, escalera, rellanos, son caras de la moneda del ascenso social, aquél que Luisa consigue pero que da la espalda a su hermana y al marido de ésta, el cual trata de robar patéticamente en su propio lugar de trabajo. Evidentemente el flujo de ascenso de una es proporcional a la caída social/sentimental/vital de la otra que se representa, como bien indica Rafael R. Tranche, "sobre ese eje balcón/calle tantas veces trazado en la historia".[1728] En 1963 no existe *joie de vivre* cuando uno queda fuera del sistema, cuando hay una reorganización de orden social. De hecho, los momentos de felicidad en *El mundo sigue* son pasajeros, casi anecdóticos y siempre teñidos por el sarcasmo y cayendo en lo más patético de unos personajes desahuciados que a veces optan por el suicidio como Lina Canalejas. Otra víctima de la falsa promesa capitalista es el joven protagonista de *Llegar a más* (Jesús Fernández Santos, 1963).[1729] Daniel (José Canalejas), vehiculará su descontento con la sociedad que le rodea con el ansia de emigrar,[1730] sin embargo, también experimentará un farragoso recorrido entre la casa paterna y habitar una pensión hasta darse de bruces contra la promesa de ascenso social negada a la clase obrera.

Trece años después Domènec Font se decantaba por esta línea de cine; la de Berlanga, Bardem, Ferreri y la definió como "el único sintagma posible y reflexivamente asumible en el cine español de los sesenta."[1731] Fernán-Gómez concluye abruptamente con un suicidio ante la imposibilidad de hallar una respuesta lógica a la sociedad que le cerca, rechazando incluso el humor que aún conserva *El verdugo* para transmitir el crispado mensaje. Pero antes de sucumbir, antes de darse por vencidos a una vida gris o dar un salto al vacío y con ello vencer la opresión de una dictadura que corría riesgo de ser la historia interminable.

Antes de eso, antes de verse en la calle, antes de matar para lograr cobijo, mucho antes o incluso después de esposar y desear la muerte de una anciana y compartir tediosa convivencia con desconocidos, allí, casi suspendida, hubo un momento de felicidad, pasajera, pero un momento en que el gozo invadió la vida de los infelices retratos del celuloide. Un instante, ese, en que no im-

---

[1727] Película machacada por la censura a la que de poco sirvió su católico arranque con el sobreimpresionado de las palabras de Fray Luis de Granada (1504-1588): "Verás maltratados los inocentes, perdonados los culpados, menospreciados los buenos. Honrados y sublimados los malos; verás los pobres y humildes abatidos. Y poder más en todos los negocios el favor que la virtud."; TRANCHE, Rafael R.: "El mundo sigue" en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. Cit.,* 1997, pp. 531-533

[1728] TRANCHE, Rafael R.: "El mundo sigue" en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. Cit.,* 1997, p. 533

[1729] COMPANY, Juan M.: "Llegar a más" en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. Cit.,* 1997, pp. 537-539

[1730] Véase el análisis de la película en relación al deseo de emigrar en: PIÑOL LLORET, Marta: *Cine y movimientos migratorios: La representación del exilio y la emigración económica española hacia Europa (1939-2016)*. Director: José Enrique Monterde. Barcelona: Universitat de Barcelona, Departament d'Història de l'Art, Vol. I, 2017, pp. 484-494

[1731] FONT, Domènec: *Op. Cit.*, 1976, p. 165

portaba lo que hubiera pasado o estuviera por suceder porque todos y cada uno de ellos, de alguna manera u otra, supieron que había valido la pena para conseguir un techo.

13.5. Otros relatos en torno a la vivienda en el primer desarrollismo (1961-1963)

La apuesta política de la España desarrollista por la tenencia en propiedad de viviendas salpicó secuencias y diálogos de ficciones cinematográficas del momento más allá de las anteriormente analizadas. Si bien en los casos anteriores, especialmente en aquellos con voluntad de disenso, los personajes vivían esta rueda capitalista con sufrimiento bien por entrar en ella a duras penas, o directamente por la incapacidad de incorporarse. En otros relatos, esta situación en torno a la adquisición de una vivienda no suponía un problema o, en caso de serlo, se vive de una forma mucho más ligera al son de un momento social de expansión económica como el vivido por España a principios de los sesenta.

Hablamos de narrativas que no incidirán en aspectos de negrura como sí hacían Berlanga o Ferreri, es en el cine de directores como Palacios, Lazaga o Forqué, donde encontramos posturas más acordes con el relato político imperante. Pareciera como si el desarrollismo que articularan los tecnócratas hubiera puesto el punto y final a la penuria que había acompañado al país en las décadas anteriores, y así podía mostrarse en otro tipo de cine. Algo que Hernández y Revuelta sintetizaron de esta forma a colación de *Un millón en la basura* (1967), película que abordamos en el próximo capítulo:

> A partir de ese momento toda alusión a la pobreza supondrá una flagrante violación del código. Los españoles tienen dificultades, sufren estrecheces, pero ya no son pobres: no les falta lo indispensable y su máximo problema será la administración de un sueldo suficiente.[1732]

Uno de los cineastas que mejor representa este tipo de cine es Fernando Palacios (1916-1965). El zaragozano debutó en la dirección en la coproducción hispano-italiana *El marido* (Il marito, 1957). Una comedia de "sesgo grotesco y absurdo heredado de la tradición italiana"[1733] dirigida a tres bandas con Nanni Loy y Giani Puccini (en la copia española solo aparecía acreditado el español), y ambientada en el mundo de la construcción. En ella su protagonista, el recién casado interpretado por Alberto Sordi, compra un piso en las afueras de Roma para vivir con su esposa (Aurora Batista). De hecho, uno de los principales motivos de discusión de la pareja es convertir la

[1732] HERNÁNDEZ, Marta; REVUELTA, Manolo: *Op. Cit.*, 1976, p. 78
[1733] HEREDERO, Carlos F.: *Op. Cit.*, 1993, p 241

terraza en un apartamento independiente donde albergar ella a su madre y hermana, y él, a su tío. Este interés por el fenómeno de la compra de viviendas que compartían España e Italia a principios de los sesenta reaparece en futuras películas del aragonés como *Siempre es domingo* (1961).

Si bien Palacios destacaba por sus comedias rosas, en *Siempre es domingo* aborda el género dramático en un filme centrado en unos jóvenes de clase acomodada. Estos chicos y chicas son el anverso de aquellos de barrios humildes que aparecen en *Los chicos* (M. Ferreri, 1959), *Los golfos* (C. Saura, 1960), *El espontáneo* (J. Grau, 1964) o *El momento de la verdad* (F. Rosi, 1965). Sus vidas son a priori fáciles y transcurren entre fiestas, alcohol, carreras de coches por las calles y burlando policías. Sus familias cuentan con pisos lujosos en los barrios con más posibles de Madrid, pero ellos también esconden sus desdichas y problemas: entre ellos, destacamos para este estudio el personaje del joven y holgazán arquitecto David, interpretado por José Rubio.

En una secuencia, el joven llega a la promotora con su pareja Gloria (Maite Blasco) con la voluntad de comprar un piso. En el lugar vemos maquetas, la otra modalidad de visita de piso que ya se atisbaba en la anterior *Un abrigo a cuadros* (1957). Sin embargo, estos jóvenes parecen tener las cosas mucho más claras en torno a las ventajas que supone la compra y, por supuesto, no son de clase humilde a juzgar por las peticiones de ella:

- Gloria: *Dile a ese señor que tiene que ser en el bloque de la Castellana.*
- David: *Naturalmente mujer.*
- Gloria: *A ver si luego sale con unos de esos de las afueras porque para ese viaje no necesitamos alforjas.*
- David: *Tranquila mujer, todo está previsto.*
- Gloria: *¡Ah! Y llave en mano ¿eh?*

Tras dejarle en la oficina, Gloria escucha como un agente inmobiliario dice a la pareja que se han acabado los pisos en la Castellana dándoles las opciones del *"bloque del pacífico"* o *"la carretera de Toledo"*; a lo que ella responde con una mueca de desagrado. Mientras tanto, David entra en el despacho del director de la constructora quien, gracias a la buena posición de la familia del muchacho, espera los proyectos del joven arquitecto para contratarle. No obstante, este no entrega ningún plano y se toma la licencia de criticar la política arquitectónica de la compañía. Su idealista posicionamiento se muestra totalmente contrario al modelo constructor de panal de abejas del desarrollismo: *"En todo caso nunca proyectaré esas conejeras que construyen ustedes. Panales, hormigueros para seres humanos. Para eso no hace falta imaginación ni sentido creador. No sé si algún día haré algo, pero si lo hago será distinto, mejor, de eso estoy seguro."* Su visión anacrónica parece coincidir con la postura arquitectónica del régimen en el periodo autárquico, época en la que prevalecen modelos con

aspecto ruralista de difícil aplicación en el ámbito urbano. Pero tampoco articula una crítica a la especulación inmobiliaria o los abusos de las promotoras privadas, aunque deja evidencia de la expansión del Madrid de principios de los sesenta.



Fotogramas de la visita a la promotora inmobiliaria en *Siempre es domingo* (1961)

El tipo de hogares, por los que el decorador Antonio Simont ganó los premios del Círculo de Escritores Cinematográficos y del Sindicato Nacional del Espectáculo, son de clase alta. Incluso se introduce uno con decoración moderna como la del matrimonio norteamericano para el que trabaja el personaje de Mª Luisa Merlo; vivienda que ella utiliza para fiestas con amigos cuando sus propietarios están fuera.[1734]

Este enfoque inocuo hacia los espacios habitacionales se traslada hasta las barriadas periféricas, siendo llamadas por su aspecto *"portal de Belén"*. David acompaña a una amiga de la infancia a un humilde barrio del cinturón donde apenas empiezan a levantarse algunos bloques de viviendas. Ella, dedicada a la beneficencia con los más pobres, entra en esa casa antigua, hogar de raigambre rural que inspira al joven arquitecto para dibujar un boceto de adaptación moderna de este tipo de casa. Cuando su amiga retorna al coche y ve el dibujo se produce este diálogo:

- David: *No mires eso, son tonterías.*
- Amiga: *Yo veo una casa.*
- David: *Solo un pequeño hormiguero.*
- Amiga: *Para hormigas con alma.*

Ella, creyendo en el potencial del vago niño rico, arranca la hoja y lleva su boceto a una asociación benéfica que terminará alzando su proyecto. Muestra de cómo la película apuesta por un discurso moralista con clara pretensión aleccionadora obra de los guionistas Julio Coll, Rafael J. Salvia, Pedro Masó y Martín Abizanda.

[1734] Las bases norteamericanas instaladas en España desde los cincuenta provocaron que familias estadounidenses buscaran casa cerca de enclaves como Torrejón de Ardoz. En las películas, estos nuevos vecinos también aparecen, así como las chicas del servicio que contrataban, todas ellas españolas. Es el caso del personaje Concha Velasco en *El arte de casarse* (J. Feliu y J. Font-Espina, 1966). Asimismo, otra película con presencia de americanos entre el vecindario será *3º izquierda. Confidencias de un marido* (Francisco Prósper, 1963).



Fotogramas de la barriada en *Siempre es domingo* (1961)

La recepción crítica de *Nuestro Cine* veía en la película un emparejamiento en su temática con otros filmes estrenados aquel mismo año: la juventud. Compartido con *Margarita se llama mi amor* (Ramón Fernández, 1961) y *Juventud a la intemperie* (I.F. Iquino, 1961). Sin embargo, la película de Palacios se llevaba la peor parte en aquel repaso por "la falsificación descarada de una realidad y de un condicionamiento social, para desembocar en un conformismo blando y ridículo, aderezado con un moralismo pequeño-burgués de vía estrecha".[1735]

Unos meses antes, un joven Víctor Erice negaba la supuesta "audacia" que la productora quería atribuirle a *Siempre es domingo* y le veía más puntos en común con *Las chicas de la Cruz Roja* (Rafael J. Salvia, 1958). Beligerante, Erice ve "falta de honradez del guión",[1736] poco creíble y sin un trazado psicológico convincente. Y de ahí que el personaje del arquitecto termine construyendo casas para pobres en una clara muestra de paternalismo urbano –discurso análogo al que llevaba a cabo el franquismo con el problema de la vivienda–. Hay en las palabras de Erice un claro rechazo a la actitud moralizante que la película pretende imponer y que no sedujo a los jóvenes de *Nuestro cine*. Pretensión, por otro lado, nunca escondida por su realizador quien diría esto mismo en las páginas de *Primer Plano*: "He procurado que el relato en imágenes fuese lo más sencillo y lo más ameno posible, y que si resulta aleccionador y moralizador lo sea deleitando".[1737] A renglón seguido, la inocua crítica de Pío García Viñolas destaca la "lección suave, amable y no áspera"[1738] que la cinta pergeña.

[1735] FONTENLA, César S.: "1961. Un año de películas españolas", *Nuestro Cine*, núm. 6, diciembre 1961, p. 6
[1736] ERICE, Víctor: "Siempre es domingo", *Nuestro Cine*, núm. 4, octubre 1961, p. 57
[1737] PALACIOS, Fernando: "Autocrítica de *Siempre es domingo*", *Primer plano*, año XXI, núm. 1.098, 29 octubre 1961, p. 20
[1738] GARCÍA VIÑOLAS, Pío: *Siempre es domingo*", *Primer plano*, año XXI, núm. 1.098, 29 octubre 1961, p. 20

Posteriormente Palacios triunfaría con *La gran familia* (1962). Un filme de recalcitrante optimismo con que la prole de Alberto Closas y Amparo Soler Leal afrontan las estrecheces de la vida. En la película, el hacinamiento familiar propio de las familias numerosas se halla en las antípodas de la propuesta coetánea del malvivir de Cassen y los suyos en *Plácido*.

Conviene remarcar que la familia ya era uno de los pilares básicos del régimen franquista desde su exordio. Su potencial político como fondo moral y base de la sociedad estaba estipulado desde el Fuero del Trabajo (19 de marzo de 1938). En él encontramos artículos que reconocen a la familia como "célula primaria natural y fundamento de la sociedad, y al mismo tiempo como institución moral dotada de derecho inalienable y superior a toda ley positiva".[1739] En múltiples ocasiones el propio Franco ponderaba el papel de la familia como faro de la moral y pieza vital del Estado. Para el franquismo, una fuerte institución familiar -enmarcada en una vivienda católica- era sinónimo de una sociedad fuerte. En ese sentido, a partir de 1959 empezó el llamado Congreso Nacional de la Familia Española, un evento organizado por la Secretaría General del Movimiento y con representación de los sectores católicos, representantes del Estado y el propio Movimiento. Este acto velaba por apuntalar el papel de los españoles en el Estado "a través de su función familiar, municipal y Sindical".[1740] La lectura de un mensaje del Santo Padre en estos congresos era recurrente y en la clausura de 1961, el obispo de Madrid-Alcalá Eijo Garay leía estas palabras de Juan XXIII con especial hincapié en la numerosidad de las familias españolas:

> En los dos viajes que felizmente hemos realizado a España, visitando en piadosa peregrinación sus célebres santuarios, hemos recibido la grata impresión, alentadora y edificante de tantos y tantos hijitos que son ornamento de las familias de esta noble tierra con la inocencia dibujada en sus ojos y la serenidad en sus rostros.[1741]

Mismo tono, en sintonía con la película de Palacios, tenían las *voice over* de NO-DO en su benévolo acercamiento a las familias numerosas a las que describía así en el número 888A [11/01/1960][1742]:

> *Los dieciséis hijos del matrimonio Olayo Martínez Rey van colocando los zapatos en el balcón a la espera de la llegada de los Reyes Magos. El señor Olayo es un empleado trabajador y animoso a quien no arredra el futuro y para quien las catorce chicas y dos chicos, desde los 18 años hasta los 6 meses, en escalera, constituyen con la esposa, el gozo del hogar.*

[1739] COLLANTES DE TERÁN DE LA HERA, Mª José: "La política social en el nuevo Estado Franquista: protección a las familias numerosas" en ALEJANDRE GARCÍA, Juan Antonio (coord.): *Estudios jurídicos sobre el franquismo. La familia ideal y otras cuestiones*, Madrid: Dykinson, 2009, pp. 65-99

[1740] "Sobre el I Congreso Nacional de la Familia Española", *La Vanguardia Española*, 28 de febrero de 1959, p. 21

[1741] "Clausura del II Congreso de la Familia Española", *La Vanguardia Española*, 9 de julio de 1961, p. 7

[1742] Véase la noticia en el siguiente enlace: https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-888/1486558/

El tierno relato que el narrador imprime a esta pieza del noticiario llamada "La fiesta de ilusión" no coincide con el movimiento de cámara al que se ve forzado el operador de NO-DO. La estrechez del habitáculo le fuerza a construir un cuadrado a través de pequeños movimientos para encuadrar a toda la familia. Gesto que destapa la no tan idílica vida en hacinamiento que música, narrador y los regalos de navidad tratan de tapar. Pero eso no es óbice para recalcar que la película de Palacios pueda considerarse una herramienta propagandística en pos de la política en favor de la natalidad del Régimen.[1743]

Este retrato de una casa sin tensiones con toques de cuento de navidad es la misma que dispone *La gran familia*. A pesar de estar hacinados los quince hijos y el abuelo Isbert, la idealización de la cinta hace que esos "no constituyen ningún problema insalvable para un aparejador que, además de su sueldo, cobra los «puntos» que le corresponden por sus hijos".[1744] Y es que como apunta Javier Hernández *La gran familia* rezuma optimismo, pero no optimismo rosa, sino "opusdeísta".[1745] Palacios obtuvo un sonado éxito comercial que empujó a Masó a producir al año siguiente *La familia y uno más* (1965) que tendría su epílogo en democracia con *La familia, bien, gracias* (P. Masó, 1979). La ternura tenía un filón entre el público y así lo hacía notar la crítica de *ABC*,[1746] así como Pío García Viñolas en las páginas de *Primer Plano*.

> El cine español nos da con *La gran familia* una película estupenda, aleccionadora, simpática y constructiva. Es el tema de una familia numerosa, española, que sabe mirar su porvenir con envidiable optimismo y cristiana alegría. Una familia que hace de su hogar su propio mundo, que aborda todos los problemas, buenos y malos, que la vida ofrece y sabe reaccionar a ellos con ejemplar entusiasmo.[1747]



Fotograma de *La gran familia* (1962) [izq.] y la familia de Olayo Martínez en NO-DO 888A (1960)

[1743] FAULKNER, Sally: *Un cine contradictorio. Ocho filmes españoles de la década de 1960*, Madrid: Iberoamericana, 2022, p. 61; la hispanista dedica un capítulo entero a la película de Palacios bajo el título de "La gran familia de Franco: *La gran familia* (Palacios, 1962)" (pp. 59-88)
[1744] RÍOS CARRATALÁ, J.A.: *Op. Cit.*, 1997, p 98
[1745] HERNÁNDEZ RUIZ, Javier. "La gran familia" en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. Cit.,* 1997, p. 516
[1746] "Esta gran familia no has metido de lleno durante hora y media en un ambiente de estupenda ternura" en "Estreno de las películas *Rebelión a bordo*, *La gran familia* y *Marco Polo*", *ABC*, 21 de diciembre de 1962, p. 81
[1747] GARCÍA VIÑOLAS, Pío: "Crónica de estrenos", *Primer plano*, año XXIII, núm. 1.160, 4 enero 1963, p. 50

Abordado de una forma tradicionalista,[1748] la importancia del elemento capitalista no se elude en la película. Y es que, en el desarrollismo, el progreso también pasaba por el número de hijos y así trasluce el éxito de la política natalista del régimen. No obstante, si los personajes de *El pisito* o *El verdugo* afrontaban problemas graves, en *La gran familia*, la televisión por la que tanto suspiran será el presente que obtendrán gracias a la bondad de los españoles. Al final de la película, con toda la familia reunida ante el televisor, se plasma el triunfo de muchas cosas del momento. Es el triunfo de la familia numerosa y de los planes desarrollistas, es también, el triunfo de la política capitalista de consumo que ha invadido a esa familia y todo ello queda reflejado prístinamente en el plano del televisor.[1749] Papel protagonista, el del televisor que Vicente Benet reafirma en su exégesis al afirmar que estas películas ancladas en los valores fundaciones del régimen, no rechazan la modernidad.

> […] más bien al contrario, todas ellas acaban con una integración en la dinámica del capitalismo avanzado […] Pero ese capitalismo debe corregir su carencia de valores acudiendo a los principios de la idealizada pequeña comunidad.[1750]

Si *Plácido* o *Viridiana* son coetáneas a *La gran familia*, pasado el corte de 1963 tan solo tres años después el NCE cohabitará con otro taquillazo heredero de este cine ternurista: *La ciudad no es para mí* (P. Lazaga, 1966), donde el viaje del campo a la ciudad ya no alberga ni un ápice de la amargura que en 1951 destilaba *Surcos*. La larga década final que comprenderá el desarrollismo y el tardofranquismo disminuye su interés por el problema de la vivienda, aunque no abandone la temática en una variedad genérica mayor a la vista hasta 1963.

[1748] Una de las pocas críticas contrarias a la película fue la de José Luis Egea quien no comulgó en nada con la propuesta de Palacios y escribió: "*La gran familia* podía llamarse igual *La gran mentira* o *El grandísimo mal gusto* y seguro que así respondería plenamente a su realidad: mentira de las situaciones, mentira de los personajes, mentira en la realización, mal gusto en el guion, mal gusto en los diálogos, mal gusto en la interpretación, en los decorados, en todo. Abrumadora presencia de diez niños acaramelados, repipis, insoportables… Para entendernos todos: cine engañoso y cine mal hecho, cine-mentira. Cine-deshonestidad. Cine inmoral… Primera A. Enhorabuena." En EGEA, José Luis: "La gran familia, de Fernando Palacios", *Nuestro Cine*, núm. 16, enero 1963, p. 59

[1749] "El papel preponderante que durante siglos había ocupado la antigua chimenea en el corazón de los salones pasó a ocuparlo la televisión cuando extendió su presencia, en los años cuarenta y cincuenta. Con la tele, la casa tenía un nuevo corazón. Y los muebles, y su distribución, se ordenaron para abrazarla y contemplarla" en ZABALBEASCOA, Anatxu: *Todo sobre la casa*, Barcelona: Gustavo Gili, 2011, p. 208

[1750] BENET, Vicente J.: *Op. Cit.*, p. 324; Véase el interesante análisis que Benet realiza de la película de Palacios en las pp. 325-326

Capítulo 14. Aproximación al contexto cinematográfico del periodo 1964-1975

El cine español de mitad de los años sesenta hasta el final de la agonizante dictadura estuvo marcado por cambios sociales que tuvieron su influjo en la cinematografía del periodo. La apertura de cariz político, económico y social contó con nuevas caras en los gobiernos de Franco, afectando también al sector del teatro y la cinematografía. Desde instancias oficiales se ambicionaba lavar la cara del cine español y, con ello, construir una nueva imagen de España a la altura de esa Europa que empezaba a visitar el país en oleadas masivas.[1751]

El retorno de José María García Escudero a la dirección general de Cinematografía en agosto de 1962 resultó ser clave en esa pretendida apertura.[1752] En consecuencia, el IIEC (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas) fue rebautizado como EOC (Escuela Oficial de Cinematografía); también se introdujo la categoría "Especial Interés Cinematográfico" para aupar a aquellas cintas con voluntad de experimentación formal o temática –noviembre de 1962– y, por último, en febrero de 1963 llegaban las Normas de Censura Cinematográfica que estipularon las reglas a las que los creadores se atendrían.[1753] Asimismo, sería su política tanto industrial como cultural la que desarrolló las Nuevas Normas para el Desarrollo de la Cinematografía en agosto de 1964; táctica que favorecía la producción propia equiparándola a legislaciones europeas.[1754] El mismo Escudero destacaba que el jalón de la década 1960-1970 eran esas medidas que granjearon un cine "de calidad".[1755]

Y bajo este paraguas nacía el llamado Nuevo Cine Español (NCE), que poco tenía de respuesta a la contra porque como remarcó Villegas López (1991), éste fue un cine "promovido,

---

[1751] ZUNZUNEGUI, Santos: *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*, Barcelona: Paidós, 2005, pp. 17-18

[1752] Las tentativas predecesoras de ese cambio fueron las "Conversaciones de Salamanca de 1955, la creación de la Federación Nacional de Cine-Clubs en 1957, las Primeras Conversaciones Nacionales de Cine celebradas en Valladolid en 1958 [...] y las Primeras Conversaciones de Escuelas de Cine llevadas a cabo en el festival de San Sebastián de 1960." En ZUNZUNEGUI, Santos: "Llegar a más: El cine español entre 1962 y 1972" en CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio; ZUNZUNEGUI, Santos (dirs.): *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*, A Coruña: Vía Láctea, 2005, p. 132

[1753] Los límites de la censura "se ampliaban con criterios más elásticos, virtualmente inéditos desde el final de la contienda civil." En TORREIRO, Casimiro: "¿Una dictadura liberal? (1962-1969)" en V.V.A.A.: *Op. Cit.*, 2009, p. 297

[1754] Véase las medidas más importantes tomadas por García Escudero en TORREIRO, Casimiro: "¿Una dictadura liberal? (1962-1969)" en V.V.A.A.: *Op. Cit.*, 2009, pp. 304-307

[1755] Prosigue García Escudero: "Junto a la protección, hay que tener presentes otras medidas: apertura de la censura, vitalización de la Escuela Oficial de Cinematografía, ciclos de la Filmoteca Nacional, ayuda a los cine-clubs y, años después, ya entrado 1967, creación de las salas de arte y ensayo. En ese clima los jóvenes encontraron un área de libertad creadora, que podría no ser toda la que deseaban, pero que era toda la posible y la suficiente para permitir la realización de unos proyectos que, o estaban detenidos, o antes no se habrían podido ni siquiera soñar." En TORRES, Augusto M.: *Cine español, años sesenta*, Barcelona: Anagrama, 1973, p. 61

fomentado, continuamente apoyado, estrictamente lanzado desde arriba, oficialmente".[1756] En puridad, un movimiento cinematográfico auspiciado desde el poder que abrió las ventanas del cine español a la caza de una renovación formal y temática;[1757] una tentativa patria al estilo de la *Nouvelle Vague* o el *Free Cinema* británico que tendría en sus fundamentos ejercer como respuesta al *establishment* de la industria cinematográfica,[1758] pero, al mismo tiempo, frenado por los organismos oficiales que la auparon. Con unas reglas del juego marcadas por la dependencia de la subvención estatal y lo que se esperaba por parte de la administración –entre sus objetivos acceder al mercado internacional–,[1759] Zunzunegui resumió así el acuerdo implícito entre ambos:

> […] la convergencia de intereses, en el campo de la cinematografía, entre las necesidades de los sectores más *aperturistas* del sistema franquista y unos determinados grupos de la de la profesión cinematográfica, en no pocos casos vinculados con sectores de la oposición comunista, en una tácita alianza que iba a demostrarse tan oportuna a corto como endeble a medio plazo.[1760]

Conceptualmente, el NCE estuvo marcado por un acercamiento parcial e inexacto del marxismo que Muñoz Suay y Semprún llevaron a las universidades y su esquemático bagaje teórico granjeado a través de revistas como *Nuestro Cine*.[1761] Asimismo, hubo entre sus miembros cierta tendencia por la estética realista que había influido a la literatura contemporánea y al cine de finales de los cincuenta, pero el movimiento careció de una homogeneidad –con "elementos tan vagos

---

[1756] VILLEGAS LÓPEZ, Manuel: *Aquel llamado Nuevo Cine Español*, Madrid: Ediciones JC, 1991, p. 54; asimismo, otra publicación que trazó un primer acercamiento al fenómeno fue: RODERO, José Ángel: *Aquél Nuevo Cine Español de los 60*, Valladolid: 26 Semana Internacional del Cine de Valladolid, 1981

[1757] ZUNZUNEGUI, Santos: *Op. Cit.*, 2005, p. 21

[1758] Las influencias estilísticas del NCE, así como la siempre lábil idea de "realismo" que planea sobre él la encontramos analizada en HEREDERO, Carlos F.: "En la estela de la modernidad. Entre el Neorrealismo y la *nouvelle Vague*" en HEREDERO, Carlos F.; MONTERDE, José Enrique (eds.): *España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*, Valencia: Festival Internacional de Cine de Gijón-Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 2003, pp. 137-162

[1759] "García Escudero pretendía sobre todo que el cine español ganara espacio en el mercado internacional. Se trataba de una lucha comercial, pero también intelectual y artística. Para ello debía entrar en sintonía con las modas más refinadas de su tiempo. Durante su gestión como director general, se consolidaron unas «escuelas» o «nuevos cines en España» que podían homologarse en sus planteamientos, complejidad y conexiones a otras cinematografías europeas." En BENET, Vicente J.: *EL cine español. Una historia cultural*, Barcelona: Paidós, 2012, p. 327

[1760] ZUNZUNEGUI, Santos: *Op. Cit.*, 2005, p. 19

[1761] La dimensión teórica de *Nuestro Cine* y su influjo como paladín del NCE ha sido estudiada en MONTERDE, José Enrique: "La recepción del «nuevo cine»" en HEREDERO, Carlos F.; MONTERDE, José Enrique (eds.): *España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*, Valencia: Festival Internacional de Cine de Gijón-Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 2003, pp. 103-119; asimismo, la publicación cuenta con otros capítulos centrados en su parte legislativa en RIAMBAU, Esteve: "La legislación que hizo posible el NCE. Entrevista con José María García Escudero" (pp. 53-68) o alrededor de su relación con censura, GUBERN, Román: "El forcejeo entre censura y reformismo ¿La primera apertura?" (pp.69-78)

como escasamente representativos"–,[1762] que permitiera a la historiografía trazar una línea firme para la descripción de una experiencia que Torreiro condensa de la siguiente manera:

> El resultado fue un movimiento heterogéneo que produjo una nómina de hasta 48 realizadores debutantes entre 1962 y 1967, una serie de films de interés y calidad desigual y de escaso impacto entre el público, y una generación de recambio entre cuyos miembros imperaban inquietudes y enfoques contrapuestos sobre la común práctica fílmica.[1763]

El resultado fue un número de obras significativas como la incursión en el cine de Jesús Fernández Santos con *Llegar a más* (1963), las dos primeras cintas de Mario Camus en 1963 (*Los farsantes* y *Young Sánchez*), *Del rosa al amarillo* (M. Summers, 1963), *Noche de verano* (J. Grau, 1963), *La tía Tula* (M. Picazo, 1964), *Brillante porvenir* (V. Aranda y R. Gubern, 1964), *Nueves cartas a Berta* (B. Martín Patino, 1965) o *La busca* (A. Fons, 1966). El trabajo de estos jóvenes se dio con equipos técnicos y actores que formaban parte de la generación anterior,[1764] del mismo modo que nuevos productores impulsaron la novedad entre los que hallamos a Elías Querejeta (1934-2013), José María Otero (1934-2019) y Alfredo Matas (1920-1996).

Los sesenta fueron un periodo heteróclito y los "nuevos cines" no se circunscribieron al NCE solamente. Cuando este agonizaba hacia el segundo lustro de la década debido a los problemas inflacionistas del gobierno y a la reestructuración ministerial que depone a García Escudero,[1765] desde Cataluña se produjo un movimiento análogo conocido como la Escuela de Barcelona (EB), la manifestación más rupturista del cine español de aquella década.[1766] Con una plantilla mucho más heterogénea que la del movimiento madrileño, la ascendencia de sus participantes tenía orígenes y estudios muy distintos, eso sí, compartían militancia antifranquista y contaban con unos postulados definidos.[1767] Román Gubern sintetizó en *Nuestro Cine* la identidad de ese fenó-

---

[1762] Zunzunegui resume estas características en la priorización de los escenarios de provincias en detrimento de la ciudad, el uso de referencias autobiográficas o su atipicidad dentro de la producción española de su tiempo. En cuanto a este último punto advierte: "Atipicidad apenas definida más que en términos negativos y que cuando trata de concretarse apunta en sus criterios diferenciadores más hacia el cine foráneo que hacia el español (definido por su escasa permeabilidad a los modelos narrativos que por entonces comenzaban a investigarse y por su desinterés ante la investigación formal)" en ZUNZUNEGUI, Santos: *Op. Cit.*, 2005, p. 31

[1763] TORREIRO, Casimiro: "¿Una dictadura liberal? (1962-1969)" en V.V.A.A.: *Op. Cit.*, 2009, p. 309

[1764] FAULKNER, Sally: *Un cine contradictorio. Ocho filmes españoles de la década de 1960*, Madrid: Iberoamericana, 2022, p. 41-42

[1765] ZUNZUNEGUI, Santos: *Op. Cit.*, 2005, p. 25

[1766] Los trabajos más relevantes sobre la Escuela de Barcelona son: RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro: *Temps era temps. El cinema de l'Escola de Barcelona i el seu entorn*, Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1993 y la posterior versión castellana y revisada de ambos autores *La Escuela de Barcelona*, *el cine de la Gauche Divine*, Barcelona: Anagrama, 1999

[1767] Los nueve mandamientos que les definían eran: "Autofinanciación y sistema cooperativo de producción. Trabajo en equipo con un intercambio constante de funciones. Preocupación preponderantemente formal, referida al campo de la estructura de la imagen y de la estructura de la narración. Carácter experimental y vanguardista. Subjetividad, dentro de los límites que permite la censura, en el tratamiento de los temas. Personajes y situaciones ajenos a los del cine de Madrid. Utilización, dentro de los límites sindicales, de actores no profesionales. Producción realizada de

meno con motivo del estreno de *Fata Morgana* (V. Aranda, 1965) al hablar de "una cualidad visual nueva y una desinhibición narrativa", así como "la toma de contacto con alguno de los fenómenos más epidérmicos de una cierta modernidad (el mundo de la moda, la publicidad y el diseño)".[1768] Los principales nombres del efímero experimento fueron los de Carles Durán (1935-1988), Jacinto Esteva (1936-1985), Joaquim Jordà (1935-2006), Pere Portabella (1927), José María Nunes (1930-2010) o incluso el arquitecto Ricardo Bofill (1939-2022).[1769]

La preponderancia del NCE y la EB en las historias del cine español del periodo no ha empañado la ponderación de otras irrupciones fílmicas relativas al cine alternativo o militante. A raíz de las Primeras Jornadas Internacionales de Escuelas de Cine acontecidas en Sitges en 1967, un grupo de estudiantes de la EOC y otras figuras cercanas a la EB articularon sus propuestas al margen del sistema.[1770] Los representantes de este cine independiente seguían la estela del emigrado Adolfo Arrieta (1942), y contaban con orígenes diversos como el documentalista Llorenç Soler (1936), Alfonso Ungría (1946), Paulino Viota (1948), José Antonio Maenza (1948-1979) o Antonio Artero (1936-2004).[1771] Con la entrada de los setenta, la paulatina radicalización de algunos de ellos les llevó a posturas más distantes con los cauces de la industria y una clara apuesta por un cine artesanal.

Pero si los sesenta fueron un terreno propicio para cineastas noveles como los arriba citados, aquellos que habían debutado en la década anterior y, a la sazón, los más rompedores de la etapa anterior no gozaron de la misma fortuna. Estos "veteranos" –Berlanga, Bardem, Fernán-Gómez y un Ferreri de regreso a Italia tras *El cochecito* (1960)– fueron los damnificados del periodo de García Escudero a pesar de firmar obras maestras como la anteriormente citada *El verdugo* (L.G. Berlanga, 1963), *El mundo sigue* (1963) y *El extraño viaje* (1964) de Fernán-Gómez, o *Nunca*

---

espaldas a la distribución, punto este último no deseado sino forzado por las circunstancias y la estrechez mental de la mayoría de los distribuidores. Salvo escasas excepciones, formación no académica ni profesional de los realizadores." En FONT, Domènec: "D'un temps, d'un país y de un cine anfibio. Sobre la Escuela de Barcelona" en HEREDERO, Carlos F.; MONTERDE, José Enrique (eds.): *Op. Cit.*, 2003, pp. 178-179

[1768] GUBERN, Román: "Fata Morgana, epifenómeno de una cultura en crisis", *Nuestro Cine*, núm. 54, 1966, pp. 6-9 citado en ZUNZUNEGUI, Santos: "Llegar a más: El cine español entre 1962 y 1972" en CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio; ZUNZUNEGUI, Santos (dirs.): *Op. Cit.*, 2005, pp. 150-151

[1769] La cinta insignia de la EB fue *Dante no es únicamente severo* (J. Jordà y J. Esteva, 1967), a la que cabe sumar otras muestras representativas como la mencionada *Fata Morgana* (V. Aranda, 1965), *Cada vez que…* (C. Durán, 1967), *Ditirambo* (G. Suárez, 1969), *No compteu amb els dits* (1967) y *Cuadecuc, vampir* (1970) –ambas de Pere Portabella–, *Biotaxia* (J.M. Nunes, 1967) o los cortometrajes de Ricardo Bofill, *Circles* (1966) y *Esquizo* (1970).

[1770] ZUNZUNEGUI, Santos: "Llegar a más: El cine español entre 1962 y 1972" en CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio; ZUNZUNEGUI, Santos (dirs.): *Op. Cit.*, 2005, pp. 161-167

[1771] Antonio Artero filmó en su Zaragoza natal la película independiente más importante en relación al objeto de estudio de este trabajo fuera de los cauces comerciales: *Lunes/Los realquilado* (ca. 1960). Un experimento fílmico sobre el problema de la vivienda con análisis rastreables en las siguientes publicaciones de Javier Hernández y Pablo Pérez: el capítulo "Lunes/Los realquilados, de Antonio Artero. Un boceto de cine realista dialéctico" en PÉREZ PERUCHA, Julio; GÓMEZ TARÍN, Fco. Javier; RUBIO ALCOVER, Agustín (eds.): *Olas rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad*, Madrid: A.E.C.H. y Ediciones del imán, 2009, pp. 243-254; y el artículo "La herradura – Lunes/Los realquilados", *Revista de Cultura Aragonesa*, núm. 132, 2010, pp. 38-49

pasa nada (J.A. Bardem, 1963), al carecer de las facilidades con las que contó la generación de recambio.[1772]

En lo social, la España del desarrollo estuvo marcada por el milagro económico y por cambios en las costumbres en las que el boom turístico tuvo una gran influencia para que el país fuera visto con mejores ojos de cara al exterior. Ligado a estos sucesos, la cinematografía del periodo ofreció un largo etcétera de filmes levantados para satirizar este cambio cultural y económico en la sociedad de la época.[1773] Particularidad que conllevó el traslado de los rodajes lejos de los centros urbanos habituales para recalar en las costas; aquellos lugares donde tomaba cuerpo el lema de Fraga: *Spain is different!*[1774]

> Muchas películas de los años sesenta recurrirán a los escenarios monumentales, pintorescos o de ocio playero para ubicar sus historias. Pero su función no se agotaba en el posible reclamo de los turistas extranjeros. De hecho, tenían el manifiesto objetivo de inculcar al público doméstico los iconos y valores hacia dónde dirigir sus fantasías de consumo y su búsqueda de experiencias. Las livianas tramas narrativas de estas películas emplazadas en Marbella, Mallorca, la Costa Brava o Benidorm celebraban los nuevos espacios de ocio para los turistas visuales del desarrollismo.[1775]

La era del consumo que los opusdeístas implantaron era una realidad en la cotidianeidad española del momento y homologaba al régimen a nivel internacional. Sin olvidar que aquel fue un tiempo donde seguía existiendo oposición clandestina y la "democratización" de la dictadura era más bien una entelequia, los sesenta y el primer lustro de los setenta son considerados como un periodo de "discreta esperanza".[1776] Pese a la aparición de nuevos lenguajes y apuestas tan diversas

---

[1772] TORREIRO, Casimiro: "¿Una dictadura liberal? (1962-1969)" en V.V.A.A.: *Op. Cit*., 2009, p. 327

[1773] El abordaje del turismo se dará por dos caminos, uno caracterizado "por su sexismo irremediable, plagado de mujeres y hombres objeto, un cine que venera el valor de la diferencia franquista y siente conmiseración del extranjero por no participar de sus *virtudes*" y "otro crítico con este estado de cosas donde los espectadores entienden que con el turismo afloran las ansiedades de la sociedad de consumo." En AFIGUÉNOVA, Eugenia; MARTÍN, Annabel: "Sociedad de consumo, aperturismo y subdesarrollo: el cine del desarrollismo" en DEL REY-REGUILLO, Antonia: *La huella del turismo en un siglo de cine español (1916-2015)*, Madrid: Síntesis, 2021, p. 169; muestras de la primera vía serán *Amor a la española* (1967) de Fernando Merino; *40 grados a la sombra* (1967), *En un lugar de la Manga* (1970) y *Manolo, la nuit* (1973) de Mariano Ozores, así como el Lazaga de *El turismo es un gran invento* (1968), *Verano 70* (1969) o *El abominable hombre de la Costa del Sol* (1970). La postura crítica hacia el turismo la encontramos en *La piel quemada* (J.M. Forn, 1967), *Días de viejo color* (P. Olea, 1967) o las obras de Berlanga *El verdugo* (1963) y *¡Vivan los novios!* (1970).

[1774] El pegadizo lema, tenían una doble intención "por una parte, simulando la asimilación al resto de la Europa occidental como país desarrollado y pseudo-democrático, ocultando las rémoras del fascismo y, al mismo tiempo, utilizando el hecho diferencial y aprovechando el tópico de país exótico de tradición romántica. […] Un lema creado en 1948 y explotado intensamente desde el Ministerio de Información y Turismo, que llegó a ser uno de los más influyentes dentro del aparato del Régimen." En YEBRA GARCÍA, Álvaro: "España en clave de sol. El relato turístico alternativo de *La piel quemada*" en PÉREZ PERUCHA, Julio; GÓMEZ TARÍN, Fco. Javier; RUBIO ALCOVER, Agustín (eds.): *Op. Cit.*, p. 311

[1775] BENET, Vicente J.: *Op. Cit.*, 2012, p. 314

[1776] TORREIRO, Casimiro: "¿Una dictadura liberal? (1962-1969)" en V.V.A.A.: *Op. Cit*. 2009, p. 297

como el NCE o la EB, cabe destacar que el taquillaje seguirá premiando a las comedias desarrollistas o la españolada.

Aferrados a estos temas, explotó en ese tiempo el cine de "subgénero",[1777] películas que ofrecieron un sinfín de comedias "a la española" que arrasaron en los cines y de las que directores como Mariano Ozores (1926), Fernando Palacios (1916-1965), Pedro Lazaga (1918-1979), Ramón Fernández (1930-2006) o Fernando Merino (1931-2006) entre otros, supieron sacar partido. En algunos casos eran cintas de dudosa calidad, hechas con gran precariedad que sustentaron relatos de "corte conservador-patriarcal"[1778] –donde la institución familiar siempre sale victoriosa– protagonizados por actores de gran tradición teatral como Paco Martínez Soria (1902-1980).[1779]

En un periodo de contradicciones sociales como el desarrollismo, estas películas tienden en sus argumentos al equilibrio resultante entre los valores de su protagonista y el vertiginoso cambio social; es por ello que Vicente J. Benet considera simplista ver estas películas…

> […] como una reacción conservadora frente a las transformaciones de la modernidad. Más bien al contrario, todas ellas acaban con una integración en la dinámica del capitalismo avanzado y en la aceptación del desarrollismo como la salida natural del país en el contexto de apertura de las instituciones (y las divisas) internacionales.[1780]

La llamada "comedia costumbrista del desarrollismo" –ampliamente estudiada en los trabajos de Javier Hernández y Pablo Pérez–,[1781] fue aquella misma de la que uno de sus principales artífices, el guionista, director y productor Pedro Masó, afirmó que estaba hecha "para que el público, que es para quien trabajamos los que hacemos cine, lo pase bien evitándole problemas profundos, […] porque ya tienen bastantes con los que viven todos los días",[1782] apostaba por ar-

---

[1777] Más allá del citado trabajo sobre el subgénero en el cine tardofranquista (2012), véase el reciente artículo que aborda esta corriente durante la transición: PÉREZ MORÁN, Ernesto; HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel: "La comedia subgenérica de la Transición española: Paradojas en la tormenta", *Historia y Comunicación social*, núm. 23(2), 2018, pp. 389-404

[1778] TORREIRO, Casimiro: "¿Una dictadura liberal? (1962-1969)" en V.V.A.A.: *Op. Cit*. 2009, p. 332

[1779] Los trabajos de Pablo Pérez Rubio y Javier Hernández Ruiz sobre el cine del periodo permiten rastrear sus claves y el papel de la singular figura de Martínez Soria, quintaesencia de esa mirada de la derecha nostálgica hacia el cambio social, resumida así: "En este panorama *pre-apocalíptico*, propio de fin de época, se requerirán héroes que refuercen el *ethos* tradicional. Ese papel *épico* lo desempeñó mejor que nadie Paco Martínez Soria, dando vida al prototipo de *abuelo cabal* que exorciza los peligros de la modernidad con su proverbial *sentido común*." En PÉREZ RUBIO, Pablo; HERNÁNDEZ RUIZ, Javier: "Esperanzas, compromisos y desencantos. El cine durante la transición española (1973-1983)" en CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio; ZUNZUNEGUI, Santos (dirs.): *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*, A Coruña: Vía Láctea, 2005, p. 189

[1780] BENET, Vicente J.: *Op. Cit.*, 2012, p. 324

[1781] Además de la publicación citada en este capítulo, recomendamos el artículo: HERNÁNDEZ RUIZ, Javier; PÉREZ RUBIO, Pablo: "Un universo proteico y multiforme: La comedia costumbrista del desarrollismo" en GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio (coord.): *El paso de mudo al sonoro en el Cine Español (IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine)*, Madrid: Editorial Complutense/A.E.H.C., 1993, pp. 311-320

[1782] TORRES, Augusto M.: *Op. Cit.*, 1973, p. 69

gumentos ligeros y un tipo de comicidad que la obra *30 años de cine al alcance de todos los españoles* ya acotó acertadamente en 1976.

> Recuperando elementos del sainete, la comedia de costumbres, la comedia italiana o, incluso, la comedia americana (el lujo y la pompa de unos decorados que no corresponden al estatus social de los personajes, pero que cumplen un eficaz papel ideológico como telón de fondo del bien vivir, de la abundancia, de la riqueza que alegra la vista), la española será una contribución de la pequeña burguesía a la ideología del desarrollo en una España que ha pasado del biscúter al seiscientos. Los lumpen de los años del hambre dan paso a los empleados de banca, los oficinistas y las profesiones liberales.[1783]

En su oferta habrá ramificaciones hacia el llamado cine "de parejitas" o "de profesiones", así como algunas muestras de musical e incluso recorrerá la senda de curas y monjas, pero adaptadas a su tiempo. Se tratará de textos fílmicos dirigidos a aquella heroica clase media que el gobierno trataba de propulsar en la lucha que libraba en el marco doméstico.[1784] Eso sí, todas ellas compartirán una fuerte conexión con los valores más tradicionales de la España, franquista resistiendo a los cantos de sirena del progreso capitalista y sus derivadas; entre ellas las de la vivienda. Así la define Torreiro:

> La comedia hispana en todas sus variantes [...] fuertemente conservadora y respetuosa del orden instituido, con frecuencia exponente de la reivindicación reaccionaria de la superioridad de los valores de la cultura campesina frente al tumulto y la perversión de lo urbano –filón presente desde siempre, aunque con variantes coyunturales, en el conservador cine español–, agresivamente machista y reforzadora de los tópicos tradicionales, basó gran parte de su funcionamiento en generosas alusiones sexuales y recurrió con frecuencia a la satirización, entre culpable y admirativa, de algunos de los nuevos elementos del paisaje consumista español –los turistas, la presencia en el país de los ejecutivos norteamericanos de empresas multinacionales, el nuevo estatuto de la vida hogareña y las ventajas materiales del progreso. [...] así como la entronización de la vida familiar y la procreación[1785]

[1783] "El desarrollo –para la mentalidad hispana– también pasa por el número de hijos, los premios a la natalidad, las delicias de la familia numerosa. Los problemas de la pequeño-burguesía quedan cordialmente justificados en el calor del hogar. *Trampa para Catalina*, *Los chicos del Preu*, *Casi un caballero*..." en HERNÁNDEZ, Marta; REVUELTA, Manolo: *Op. Cit.*, 1976, pp. 77-78

[1784] BENET, Vicente J.: *Op. Cit.*, 2012, p. 313

[1785] TORREIRO, Casimiro: "¿Una dictadura liberal? (1962-1969)" en V.V.A.A.: *Op. Cit*. 2009, p. 333

Un subgénero que llegó a tener sus propias variantes asociadas a sus actores más representativos, como en el caso del "landismo", bautizado así por el actor Alfredo Landa (1933-2013).[1786] Además, este tipo de cine acabará por vencer a los relatos miserabilistas cercanos al sainete que tantos frutos habían dado en décadas anteriores para ser el tipo de cine de mayor consumo por parte de los españoles. Tal y como afirma Monterde:

> Bajo ningún concepto se debe olvidar, pese al habitual menosprecio crítico hacia este subgénero, que *No desearás al vecino del quinto*, *La ciudad no es para mí* y *Pero… ¡en qué país vivimos!* ocupaban la segunda, tercera y cuarta posición entre los films con mayor número de espectadores del cine español hasta finales de 1987. Y tampoco estará de más señalar la cada vez más absorbente presencia de esas cintas en las emisiones televisivas españolas de estos últimos tiempos[1787]

También el llamado cine "sexy-ibérico" al que Domènec Font llamó "la agresión de la epidermis",[1788] antesala del cine del "destape"[1789] –para deleite de la reprimida sexualidad masculina–, y que como aprecia Gubern en sus trabajos sobre el orden censor,[1790] sorprenderá por la permisividad de la censura ante el desnudo femenino, siendo mucho más represiva en cuanto a contenidos políticos.

La diversidad genérica de la etapa a la que nos aproximamos aumentó gracias a las suculentas coproducciones que España ofrecía en lo que Font denominó un "paraíso del capital foráneo"; de las 7 coproducciones realizadas en 1955, al cabo de una década se alcanzaba el record de 99, es decir, el 65% de la producción total de ese año fue realizada con alianza extranjera.[1791] Esta particularidad alimentó el surgimiento del *spaghetti-western* o el cine de terror *giallo* a la española,

---

[1786] Aunque en el presente trabajo la figura de Landa queda circunscrita a comedias de poco fuste, coincidimos con estas líneas de Santos Zunzunegui sobre el actor navarro y su adaptación a lo largo de su carrera: "nadie como Alfredo landa ha sabido dar fisicidad sobre la pantalla a una idea tan abstracta como la del «ciudadano medio de los últimos veinte años». Y sobre todo, y al mismo tiempo, nadie ha sido capaz como él de ilustrar los desplazamientos que la fuerza de las cosas iba imponiendo paulatinamente a los españolitos de a pie. Si pudo pensarse en un momento que su particular físico le llevaba sin remisión en una dirección prefijada, esta apreciación iba a revelarse rápidamente como sustancialmente miope." En ZUNZUNEGUI, Santos: *Historias de España: de qué hablamos cuando hablamos de cine español*, Santander: Shangrila, 2018, p. 421; otras publicaciones a consultar sobre su figura son: PÉREZ NIÑO, Tomás; MENA, José Luis: *Todo el cine de Alfredo Landa*, Madrid: Cacitel, 2016; *¡Con Alfredo Landa hemos topado!*, Benicarló: Festival Internacional de Cinema de Comedia de Peñíscola, 2000; DELGADO, Juan Fabián: *Alfredo Landa: el artista cotidiano*, Huelva: Festival de Cine Iberoamericano, 1991 et al.

[1787] MONTERDE, José Enrique: *Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja*, Barcelona: Paidós, 1993, p. 41

[1788] FONT, Domènec: *Op. Cit*., 1976, pp. 311-322

[1789] "[…] el subgénero más comercial siguió siendo, por lo menos hasta mitad de la década, la comedia hispánica, que, […] se sirvió de los avances en materia censora para ir haciéndose más y más sexualmente explícita" en TORREIRO, Casimiro: "Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)" en V.V.A.A.: *Op. Cit*., 2009, p. 364

[1790] GUBERN, Román*: La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona: Península, 1981

[1791] FONT, Domènec: *Op. Cit*., 1976, p. 248

géneros a los que también se sumaron los cineastas nacionales como Joaquín Romero-Marchent y su *Antes llega la muerte* (1964) y Jesús Franco en *Fisher* (El conde Dracula, 1969).[1792]

Respecto a la industria cinematográfica, que en 1969 vio como Fraga Iribarne era depuesto de su cargo y sustituido por Alfredo Sánchez Bella hasta 1973 al frente de Información y Turismo,[1793] sufrió la que sería su peor crisis entre 1969 y 1977. Un casi inexistente mercado exterior, la gran atomización de la producción, donde los productores viven de las subvenciones y el crédito estatal,[1794] o el asentamiento de la televisión en los hogares españoles, que restará el 30% de los espectadores a las salas entre 1969 y 1971[1795], fueron algunas de las causas. También la censura se recrudeció en 1969 con la entrada del ultraconservador Enrique Thomas de Carranza en la Dirección de Cinematografía –ahora relegadas sus competencias a la Dirección General de Cultura Popular–. Del periodo de Thomas de Carranza e incluso de Rogelio Díaz,[1796] destaca el agravio por prohibición o cortes en cintas como *La semana del asesino* (E. de la Iglesia, 1972), *La prima Angélica* (C. Saura, 1974), *Furia española* (F. Betriu, 1975) o la estrenada tras la muerte del dictador aunque se había gestado en 1971, *Canciones para después de una guerra* (B. Martín Patino, 1976).[1797] Títulos que confirman el surgir de un cine con interés por la "revisión histórico-fílmica de los primeros años del franquismo".[1798] Los setenta contarán con la eclosión de cineastas con recorrido previo como Saura e irrupciones brillantes como *El espíritu de la colmena* (V. Erice, 1973) –gracias al impulso de un Querejeta convertido en un productor fundamental de la década–,[1799] *Furtivos* (J.L. Borau, 1975), *Pim, pam pum… ¡Fuego!* (P. Olea, 1975), *Cría cuervos* (C. Saura, 1976) o el documental *El desencanto* (1976) y *A un Dios desconocido* (1977), ambas de Jaime Chávarri.

A caballo entre cierta contestación fílmica y aquellas comedias más vulgares del cine comercial, hubo un camino para un cine de mayor calado progresista impulsado por Ágata Films,

---

[1792] ZUNZUNEGUI, Santos: "Llegar a más: El cine español entre 1962 y 1972" en CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio; ZUNZUNEGUI, Santos (dirs.): *Op. Cit.*, 2005, p. 150

[1793] La destitución de Fraga estuvo ligada al escándalo del caso Matesa, que además una de sus consecuencias fue la congelación del "Fondo de Protección a la cinematografía y se endurecieron las líneas de crédito (en el escándalo estaba implicado el Banco de Crédito Industrial). En HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel; PÉREZ MORÁN, Ernesto (eds.): *El cine de barrio Tardofranquista. Reflejo de una sociedad*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2012, p. 30

[1794] "si se toma como medida de comparación el ejercicio de 1968, se verá que los 324,34 millones de pesetas concedidos a la industria –se producen ese año 106 largometrajes- se convertirán en 53,84 en 1970 y un año después serán solo 37,21 millones, año en que se producen tan solo 99 películas". En LÓPEZ-GARCÍA, Victoriano: *Chequeo al cine español*, Madrid, 1972 citado en TORREIRO, Casimiro: "Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)" en V.V.A.A.: *Op. Cit.*, 2009, p. 347

[1795] TORREIRO, Casimiro: "Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)" en V.V.A.A.: *Op. Cit.*, 2009, p. 347

[1796] Quién prometió una ley de cine que nunca llegó a elaborar.

[1797] El salmantino Basilio Martín Patino (1930-2017) ahondó magistralmente en el manejo del *found footage* durante los setenta con otros documentales de mirada incisiva hacia el franquismo. Ejemplos de ello son la particular biografía de Franco que llevó a cabo en *Caudillo* (1975) y su acercamiento a la pena de muerte en *Queridísimos verdugos* (1977).

[1798] TORREIRO, Casimiro: "Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)" en V.V.A.A.: *Op. Cit.*, 2009, p. 353

[1799] BENET, Vicente J.: *Op. Cit.*, 2012, p. 368

propiedad de José Luis Dibildos (1929-2002), y conocida como "la tercera vía".[1800] De talante aperturista, su intención fue la de "rodar películas de temas de actualidad y diálogos frescos y desenvueltos, levemente escabrosos".[1801] Cineastas como Roberto Bodegas, con *Españolas en París* (1971), *Vida conyugal sana* (1974), *Los nuevos españoles* (1974); o Antonio Drove, autor de *Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe* (1974) y Jesús Yagüe con *La mujer es cosa de hombres* (1976) son ejemplo de esta línea de relativa apertura.[1802] Orbitando esta experiencia, encontramos otras apuestas asimilables pergeñadas durante el tardofranquismo y que Monterde señaló en los trabajos de Manuel Summers, Pedro Olea o Jaime de Armiñán en *Mi querida señorita* (1972) –sobre la que trataremos en este capítulo–, *Un casto varón español* (1973) y *El amor del capitán brando* (1974).[1803]

Otras tendencias populares explotarán en thrillers y dramas de denuncia moralizante como el cine *quinqui* centrado en la delincuencia juvenil. Este género arrancaría en Barcelona de la mano de José Antonio de la Loma (1924-2004) y sus *Perros callejeros* (1977), pero alcanzaría su cénit en los ochenta con notables cintas de Saura como *Deprisa, deprisa* (1980); y, sobre todo, con Eloy de la Iglesia (1944-2006), el cineasta que mejor explotó el uso de actores no profesionales, denuncia del mundo de la droga, acción y pinceladas políticas en su díptico *El pico* (1983) y *El pico 2* (1984).

En un periodo marcado por la conflictividad social y política, con Franco firmando penas capitales en su lecho de muerte o el atentado de ETA a Carrero Blanco como punto álgido, el mundo del celuloide patrio aprobaba en febrero de 1975 las nuevas normas de censura que el primer gobierno democrático de UCD aboliría (entre los meses de julio de 1976 y 1977). Iniciaba así un tortuoso camino hacia la democracia conocido como la "Transición" (1973-1982),[1804] un periodo que escapa a nuestro estudio más allá de 1975, sin embargo, bien merece la mención de

[1800] Acerca de esta experiencia del cine patrio véase el trabajo de ASIÓN SUÑER, Ana: *Cuando el cine español buscó una tercera vía (1970-1980). Testimonios de una generación olvidada*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018

[1801] TORREIRO, Casimiro: "Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)" en V.V.A.A.: *Op. Cit.*, 2009, pp. 359- 360

[1802] "La imagen de homogeneidad de estos productos «tercera vía» se apoyaba también en la presencia repetida de un grupo de intérpretes: José Sacristán, Ana Belén, Paco Algora, María Luisa San José, Antonio Ferrandis, etc., aunque, sin lugar a dudas, Sacristán y San José serían los dos rostros que, al parecer de Dibildos, mejor se identificaban con este estereotipo del «nuevo español». Pero ni siquiera en un conjunto de filmes tan claramente sometidos a un diseño de producción dado sería posible entender una absoluta uniformidad." En MONTERDE, José Enrique: *Op. Cit.*, 1993, p. 41

[1803] Ibíd., pp. 60-65

[1804] El periodo que comprende el tardofranquismo hasta la llegada de la democracia en el campo del celuloide español ha sido tratado en los siguientes trabajos: HERNÁNDEZ RUIZ, Javier; PÉREZ RUBIO, Pablo: *Voces en la niebla. El cine durante la Transición española (1973-1982)*, Barcelona: Paidós, 2004; PALACIO, Manuel: *El cine y la transición política en España [1975-1982]*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2011; SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (ed.): *Filmando el cambio social. Las películas de la transición*, Barcelona: Laertes, 2014

algunas de sus muestras en el campo cinematográfico más allá de la mentada "Tercera vía". [1805] Un periodo que para Hernández y Pérez estriba su interés en…

> […] la simbiosis entre las prácticas fílmicas y los discursos ideológicos. Nunca, ni durante el esplendor efímero de la República, se habían hecho tantas películas y, sobre todo, tan variadas en temas, géneros, estilos y enfoques. […] el cine realizado durante la Transición aparece como un cuerpo vivo, una *primavera de mil flores* inmediatamente anterior a la entrada en juego de un proceso de homogenización –y homologación con un celuloide liberal europeo– […] Películas que actualmente son excepcionales, por escapar de los márgenes institucionalizados, abundan en la Transición en virtud del peculiar e irrepetible contexto que entonces se vivía en España.[1806]

Sin olvidar la perdurabilidad de la censura que todavía actuaría en *Pascual Duarte* (Ricardo Franco, 1976), *Las largas vacaciones del 36* (J. Camino, 1976) o el debut de Imanol Uribe con *El proceso de Burgos* (1979).[1807] A diferencia del tardofranquismo donde imperaban tres tendencias conocidas como "el *bunker*, la apertura y la disidencia", el cine de finales de los setenta y primeros ochenta ofrecerá un mayor abanico ideológico que tendrá su traslación al cine.[1808] Si bien este proceso, que radica en la liberalización política del país, verá sus alas cortadas en 1982 cuando el nuevo marco legislativo del PSOE propiciará, *grosso modo*, "una producción más sólida industrialmente, más homogénea, más académica y, en consecuencia, bastante menos creativa";[1809] Aquello que Carlos Losilla identificó como la voluntad del cine español de "querer ser europeo".[1810]

[1805] TORREIRO, Casimiro: "Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)" en V.V.A.A.: *Op. Cit.*, 2009, p. 352

[1806] PÉREZ RUBIO, Pablo; HERNÁNDEZ RUIZ, Javier: "Esperanzas, compromisos y desencantos. El cine durante la Transición Española (1973-1982)" en CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio; ZUNZUNEGUI, Santos (dirs.): *Op. Cit.*, 2005, pp. 179-180

[1807] Ibíd., p. 182

[1808] "[…] los últimos zarpazos de las fuerzas reaccionarias (el cine del tándem Rafael Gil-Vizcaíno Casas, Ozores, Manzanos), la derecha moderada que comienza a admitir –con diferente grado de aceptación– como inevitable el juego democrático (Lazaga, Masó, Forqué), una izquierda pactista y posibilista (Martínez Lázaro, Colomo, Trueba, Garci, García Sánchez) y una izquierda radical que no se conforma con la fórmula de la Democracia burguesa (Artero, Portabella, Viota, Jordá, Eloy de la Iglesia, Bardem). El panorama se completa incluso con otras corrientes que fluctúan entre esas opciones o aquellos planteamientos que se quedan en los márgenes de la industria y que podríamos calificar como vanguardistas, radicales o *underground* (Zulueta, Álvaro del Amo, el primer Almodóvar, Carles Santos)." En PÉREZ RUBIO, Pablo; HERNÁNDEZ RUIZ, Javier: "Esperanzas, compromisos y desencantos. El cine durante la Transición Española (1973-1982)" en CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio; ZUNZUNEGUI, Santos (dirs.): *Op. Cit.*, 2005, p. 184

[1809] Ibíd., p. 182

[1810] El desarrollo de esta afirmación lo encontramos en LOSILLA, Carlos: "Legislación, industria y cultura" en MUÑOZ SUAY, Ricardo (coord.): *Escritos sobre el cine español 1973-1987*, Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana, 1989, p. 35

14.1. Panorama sobre la vivienda en el cine del desarrollismo y el tardofranquismo

La política reformista del ministro de Información y Turismo Manuel Fraga Iribarne y García Escudero en el mundo del cine coincidió con los "25 Años de Paz", una operación de *lifting* del régimen que bautizaría numerosos polígonos de viviendas.[1811] No obstante, este periodo no estuvo precisamente marcado por la vivienda pública sino por el estallido definitivo de las promociones privadas y la victoria de la propiedad ante el alquiler; aquella tendencia que desde Arrese, y tras la ley de Propiedad Horizontal (1960), la creación de las Viviendas de Protección Oficial (1963),[1812] la reforma de la ley de Arrendamientos Urbanos (1964),[1813] el Plan ACTUR del Instituto Nacional de Urbanización (INUR) de 1970 y la construcción masiva por parte del entramado de constructoras privadas, pareciera como si hubiera dado con la tecla para terminar con el gran "problema de la vivienda". Pero en parte no dejaba de ser una operación algo engañosa, como señalaba Mario Gómez-Morán[1814] en su obra *Sociedad sin vivienda* (1972). Para él, este "problema de la vivienda" no era más que el resultado de la suma de tres: el del suelo, la construcción y la promoción.[1815] Fue en aquel momento cuando el precio de la vivienda dejó de estar regido por los costes de producción y pasaba a ser el mercado su decisor en función de la escasez.[1816]

Tales cambios coincidieron con otros tantos en la sociedad del momento; además de la especulación ligada al libre mercado de la vivienda, la España desarrollista experimentó un aumento de la renta per cápita sin precedentes, fruto del milagro económico, mientras el turismo a gran escala llegaba a un país que poco a poco se abría a nuevos hábitos y costumbres. Merced a la boyante economía ligada a la construcción, así como los trabajos del sector terciario relacionados con el turismo, millones de españoles cambiaron su lugar de origen por las regiones más desarrolladas

---

[1811] ZUNZUNEGUI, Santos: *Op. Cit.*, 2005, p. 152

[1812] Posteriormente se le añadirá el régimen de Acceso Diferido a la Propiedad (1968).

[1813] BETRÁN ABADÍA, Ramón: *Op. Cit.*, p. 31

[1814] Mario Gómez-Morán Cima (1922-2004) fue un Doctor arquitecto y urbanista español, experto en políticas habitacionales. Ocupó la cátedra de vivienda social de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid entre 1956 y 1987. Antes de publicar *Sociedad sin vivienda* (1972), Gómez-Morán ya escribió sobre los problemas que aquejaban a la vivienda con *El suelo y su problema* (1968) y *El control y el crecimiento urbano* (1969). Disconforme con la política social de vivienda española, su trayectoria profesional acabó en el extranjero trabajando para Naciones Unidas y asesorando urbanísticamente a gobiernos de Argentina, Uruguay, México, Venezuela, Japón, etc. Fuente: UrbiPediA. Archivo de Arquitectura [Recurso electrónico] [consulta: 14 de agosto de 2022]. Disponible en: https://www.urbipedia.org/hoja/Mario_G%C3%B3mez-Mor%C3%A1n_Cima

[1815] Además, en este contexto de liberalización, continúa Gómez-Morán: "El mercado, en síntesis, no hace más que proceder a una ordenación clasificatoria de las gentes, sean compradores o vendedores. Las va colocando en un cierto orden: los compradores, según su poder adquisitivo, –lo que quieran y puedan pagar–; los vendedores, según su nivel de precios admisibles– lo que puedan y quieran cobrar–. Si no existe suficiente para todos, los compradores entran al mercado conforme esta clasificación hasta que la oferta se termina. Los demás, muchos o pocos, quedan irremediablemente fuera." En GÓMEZ-MORÁN, Mario: *Sociedad sin vivienda,* Madrid: Fundación Foessa/Euramérica, 1972, p. 17

[1816] GÓMEZ-MORÁN, Mario: *Op. Cit.*, 1972, p. 22

en un flujo migratorio interior sin precedentes. Todo ello, con un nuevo telón de fondo urbano caracterizado por grandes extensiones de altísimos esqueletos de hormigón en construcción que se apoderaron de núcleos urbanos y costeros en un *boom* desconocido hasta el momento.

Por su parte, la presencia del problema de la vivienda en el cine español fechado entre 1964 y hasta la muerte de Franco el 20 de noviembre 1975, adaptó sus apariciones en consonancia con un contexto histórico en mutación. En consecuencia, dejó de ser el motor principal de muchas ficciones fílmicas del periodo a diferencia de la etapa antes transitada –aquella que culmina con *El verdugo* (1963) como postrero disparate para la obtención de un domicilio–, para dar paso a las nuevas derivadas sociales de su tiempo.

Entre mediados de los sesenta y 1975, hemos detectado más de una cincuentena de filmes que abordan el panorama de la vivienda de manera directa o tangencial; ya sea como telón de fondo de un contexto urbanístico y social; o bien introduciendo en la trama algunas particularidades de la sociedad del momento. Por ejemplo, encontramos una significativa disminución de los temas que habían caracterizado los periodos anteriores. Situaciones como el realquilo, las pensiones, las amenazas de desahucio, el chabolismo de extrarradio y los relatos miserabilistas tendrán un carácter residual en esta etapa final de la dictadura. La negación de una casa, como había ocurrido en películas de finales de los cincuenta, pasa a ser un hecho esporádico salvo en excepciones como *Un millón en la basura* (J.M. Forqué, 1967) o *Lo que cuesta vivir* (R. Núñez, 1967). Asimismo, las angustias en torno a las viviendas más humildes forman parte de un pasado lejano al estilo del relato barojiano de *La busca* (A. Fons, 1966) o en posturas revisionistas como *Pim, pam, pum… ¡Fuego!* (P. Olea, 1975). Películas que retoman las viviendas populares en forma de corralas cochambrosas y el triste devenir del pensionado; pero, al ambientarse en el pasado, quedan excluidas del presente estudio.

Uno de los temas que primero se hará notar será el del *boom* constructivo, colateral a menudo con las olas migratorias y el turismo. La fiebre constructiva de la España de finales de los sesenta y primeros setenta prestó nuevas fisonomías urbanas que numerosas películas del momento aprovecharon como ilustra el arranque de ese éxito de taquilla sin precedentes que fue *La ciudad no es para mí* (P. Lazaga, 1966).[1817]

Al margen de la actividad edificatoria, los oficios ligados a este *boom* –en todas sus jerarquías– empezarán a poblar las ficciones al tratarse de una oportunidad laboral masiva difícil de obviar para cineastas y guionistas. Obreros, aparejadores, delineantes, arquitectos, constructores, promotores inmobiliarios, etc.; todos ellos subidos a aquellos andamios y grúas que tanto rédito

[1817] La cinta de Lazaga recaudó 69.984.533 millones de pesetas durante el periodo 1965-1970. Datos recogidos en el cuadro de mayor recaudación en TORRES, Augusto M.: *Op. Cit.*, 1973, pp. 119-120

económico daba a muchos españoles se convirtieron en profesiones recurrentes de la ficción cinematográfica. De humildes viviendas, proyectos de auspicio público o casas de renta limitada que aún habitan veteranos como Martínez Soria;[1818] pasaremos a los rascacielos, la modernidad del hierro y el hormigón en esqueletos a medio construir, promesa y confirmación de una España en liza. Asistimos también al cambio de los interiores dando paso al diseño moderno, así como el *sorpasso* de los bloques de pisos ante las cada vez más obsoletas corralas.

Misma circunstancia que afectaba a las ciudades costeras en pleno estallido constructivo y que el cine no dejó pasar por alto para situar sus narraciones y promocionar en clave turística esas poblaciones. Ligeras comedias de enredos matrimoniales en Benidorm –*Verano 70* (P. Lazaga, 1968)– o alegres musicales en la costa murciana, con una tibia denuncia de la especulación inmobiliaria, en el caso de *En un lugar de la Manga* (M. Ozores, 1970). De todos modos, el auge del turismo también sirvió para manifestaciones de mayor calado fílmico en títulos como *Los felices sesenta* (J. Camino, 1963), *La piel quemada* (J.M. Forn, 1967), *Amador* (F. Regueiro, 1964) o *Días de viejo color* (P. Olea, 1967); rodadas en Cadaqués, Lloret de Mar y Torremolinos respectivamente.

Asimismo, una temática ya presente a finales de los cincuenta que terminará por asentarse y tomar entidad propia en el llamado "cine de parejitas" será el deseo de propiedad por parte de las jóvenes parejas en busca de una casa para casarse y formar una familia. No olvidemos que el hogar seguía siendo el pilar donde descansaba la moral de la familia bajo el franquismo, y, por ende, de la sociedad española, a despecho de las costumbres relajadas que venían de fuera de nuestras fronteras.

En los felices sesenta, será más certero pasar del lema del "problema de la vivienda" al de "los contratiempos en torno a la vivienda". Ahora, las dificultades para conseguir una vivienda se desvanecen para dar paso a cuestiones ligadas a ellas o incluso desear una segunda residencia, pero no con la urgencia y perentoriedad que lo habían hecho anteriormente. Es por ello que las historias de estos "nuevos españoles" entroncarán con las preocupaciones de la clase media y su ideal de consumo. Un ideal que equipara la angustia de conseguir un piso a la que pueda producir pagar las letras del coche, la nevera, el televisor u otros electrodomésticos recién incorporados al deseo consumista.

La bonanza económica abrirá nuevas temáticas para el cine como aquellas relacionadas con el servicio doméstico –profesión desempeñada por muchachas provenientes de provincias en las

[1818] Esta particularidad irá reemplazando las casas de renta limitada –asociadas tradicionalmente a los personajes de centros urbanos– por los pisos de las nuevas generaciones construidos desaforadamente por inmobiliarias como Urbis en la periferia suburbana.

grandes capitales– y tendrá su traslación en *Las que tienen que servir* (J.M. Forqué, 1967) o *¡Cómo está el servicio!* (M. Ozores, 1968).

Aprovechando el cambio en las costumbres de la época y el auge del cine "sexy" ibérico,[1819] las recurrentes ventanas y patios de luces que antaño servían para el chismorreo ahora son reutilizadas para espiar a las muchachas ligeras de ropa en *No desearás al vecino del quinto* (R. Fernández, 1970), *No desearás la mujer del vecino* (F. Merino, 1971) o *Experiencia prematrimonial* (P. Masó, 1972). Y con ello, una nueva tipología de hogar hará su aparición entre la cinematografía del periodo en los llamados "pisos de soltero" o "piso de queridas". Casas que no tienen como primer objetivo dar albergue sino ser el lugar en el que un personaje masculino intentará saciar sus deseos sexuales para acabar fracasando en el intento. Películas tan manifiestas en sus títulos como *Piso de soltero* (A. Balcázar, 1964), *Estudio amueblado 2.P.* (J.M. Forqué, 1969), *El apartamento de la tentación* (Julio Buchs, 1971) y hasta la versión en femenino de *Pisito de solteras* (F. Merino, 1974).

Y todo ello se da en una España que aspiraba a ser primer mundo y quería paragonarse con el resto de Europa sin perder su esencia carpetovetónica. En consecuencia, las jóvenes españolas del momento, a través de su incorporación definitiva al mundo laboral y una conducta más liberal que la de sus madres y abuelas, empezarán a acceder a la vivienda solas o entre amigas, como en *Las secretarias* (P. Lazaga, 1968) o el piso compartido de Amparo Muñoz en *Tocata y fuga de Lolita* (A. Drove, 1974). Aunque la tónica imperante será de la conseguir esposarse y, con ello, el prometido piso donde formar una familia. No olvidemos que el desarrollismo fue una operación política y económica llevada a cabo por fundamentalistas de los valores que habían definido el régimen de Franco:

> Los principales protagonistas del desarrollo de los años 60 (Ullastres, López Rodó, López Bravo, Navarro Rubio y otros) eran, como miembros del Opus Dei, hombres impregnados de creencias y conceptos tradicionales cristianos. Cualquiera que fuese su idea sobre la modernización de España, no debía entrar en ella la subversión de aquéllos.[1820]

Último, pero no menos importante será el aspecto de la especulación desaforada en torno a los negocios de la vivienda. Su abordaje será elemento de denuncia, parodia o sátira; máxime si tenemos en cuenta que el acceso a la vivienda no era tan gravoso como años atrás; pero ahora las

[1819] "La entonces llamada *comedia sexy*, de estética grosera y planteamientos ideológicos marcadamente reaccionarios, domina *ad nauseam* […] el panorama rutinario de un género que hunde sus raíces en la tradición cómica hispana…, casi siempre al servicio de un discurso que no pretende otra cosa que caricaturizar los conatos democratizadores de la sociedad y, por tanto, perpetuar la cultura del subdesarrollo." En PÉREZ RUBIO, Pablo; HERNÁNDEZ RUIZ, Javier: *Escritos sobre el cine español. Tradición y Géneros*, Zaragoza: Colección de Letras, 2011, p. 188

[1820] FUSI, Juan Pablo: "El boom económico español", *Cuadernos Historia 16*, núm. 34, 1985, p. 20

trabas y lucros de la especulación ligada a la vivienda ocuparán los relatos del tardofranquismo en las comedias *Venta por pisos* (M. Ozores, 1972) y *Madrid, Costa Fleming* (J.M. Forqué, 1975).

Las cuestiones reseñadas excederán a aquellos espacios de marginalidad ligados al chabolismo o la periferia que verán su presencia reducida y representada en aquel cine con mayor voluntad renovadora. Tan solo algún cineasta del NCE como Julio Diamante en *Tiempo de amor* (1964), directores de un hondo calado cinematográfico como Francesco Rosi en *El momento de la verdad* (Il momento della verità, 1965) –quien venía de hacer una de las mejores películas en torno al problema de la especulación con *Las manos sobre la ciudad* (La mani sulla città, 1963)– y Jorge Grau en *El espontáneo* (1964), así como irrupciones tan descarnadas como la de Eloy de la Iglesia con *La semana del asesino* (1972), posarán su mirada sobre el extrarradio y los espacios de mayor pobreza suburbana.

La variedad temática provista por la sociedad que nos atañe no será tanta en cuanto a la genérica del mundo del cine en su abordaje. Siendo la comedia popular desarrollista la más usada para las vicisitudes de la vivienda con un total de treinta y cuatro películas, seguida de once dramas (dos de ellos en torno al mundo taurino), cinco comedias musicales, seis melodramas y con tan solo una muestra de terror. Pero entre todas las que harán referencia a la vivienda por ser un elemento crucial del día a día de la sociedad del momento, la adscripción a la comedia popular desarrollista será la vencedora. Vía idéntica a la usada en la década anterior donde los mejores alegatos cinematográficos en torno a la vivienda se hicieron a través del humor, aún del más negro.

En definitiva, la mirada de este último periodo cinematográfico del franquismo hacia la vivienda se vuelve más amplia y sobre todo menos beligerante. Un cajón de sastre en el que prima el *boom* de la construcción en centros urbanos y turísticos, los deseos de propiedad y algún que otro tibio acercamiento a la especulación inmobiliaria; desapareciendo casi por completo los espacios de marginalidad miserabilista que ocuparon los relatos de los cincuenta.

14.2. *Un millón en la basura* (1967) y los últimos sainetes miserabilistas sobre el problema de la vivienda

La cinematografía de los años cuarenta y cincuenta se prodigó en la estética miserabilista para acercarse al problema de la vivienda. Desde Rafael Gil en la posguerra, hasta Nieves Conde, Mariscal, Fernán-Gómez o incluso la hibridación con el humor negro o el sainete dieron las mejores muestras del periodo. Sin embargo, en los años sesenta este acercamiento derivará hacia una

España colorida, despreocupada, con mujeres "emancipadas" en busca de novio, empresarios que han hecho fortuna gracias al ramo de la construcción, una clase media obsesionada con las letras para pagar los electrodomésticos y una retahíla de nuevos oficios, estamos ante la comedia rosa del desarrollismo auspiciada por productores como Pedro Masó con directores como Pedro Lazaga, Rafael J. Salvia, Pedro L. Ramírez, José María Forqué o Fernando Palacios en nómina y que albergaba un lavado de cara y promoción del desarrollismo.[1821] En este contexto que Hernández y Revuelta definen como "cine de colorines",[1822] antónimo de la desalentadora visión de Fernán-Gómez, Berlanga o Ferreri, se apartará paulatinamente a los espacios de miseria.

Curiosamente será Pedro Masó[1823] quien produzca una de las últimas muestras de esta tendencia con *Un millón en la basura* (J.M. Forqué, 1967),[1824] considerado el último de los filmes sobre "miserables". Película que cierne su interés sobre el desahucio al que se enfrenta un matrimonio y que se articula "a partir de fórmulas tradicionales como la comedia rosa, el sainete o el melodrama folletinesco, pero siempre abordados simultáneamente en forma de interacción genérica".[1825]

Un millón en la basura plantea el radical debate moralista al que se ve forzada una familia carcomida por la pobreza y al borde del desahucio cuando topa fortuitamente con la fortuna. Insertado en la modalidad de cuento de navidad, el matrimonio protagonista formado por Pepe (José Luis López Vázquez) y Consuelo (Julia Gutiérrez Caba) recibe una carta nada más empezar el largometraje que les advierte que tienen solo 48 horas para pagar la casa pues deben catorce meses y *"si no pagamos, a la calle"*, como asume ella.

Pepe trabaja en el servicio municipal de limpieza del consistorio madrileño junto a su compañero de fatigas Faustino (Juanjo Menéndez), quien para tratar de calmar a su colega le enseña uno de esos grandes anuncios de inmobiliarias privadas mientras señala: *"No te preocupes hombre, si te echan de tu casa te vienes a vivir aquí"*. Un bloque de apartamentos con todas las modernidades de finales de los sesenta y al cual Pepe no podría entrar ni que quisiera, sino fuera por el hallazgo fortuito de un millón dentro de un cubo de basura. Azorado, Pepe vuelve a su humilde vivienda

---

[1821] Se trata de películas como *Viaje de novios* (León Klimovsky, 1956), *Las muchachas de azul* (Pedro Lazaga, 1957), *Ana dice sí* (Pedro Lazaga, 1958), *Luna de verano* (Pedro Lazaga, 1959), *Los económicamente débiles* (Pedro Lazaga, 1960), *Trío de damas* (Pedro Lazaga, 1960) y *Sólo para hombres* (F. Fernán-Gómez, 1960) en PÉREZ RUBIO, P.; HERNÁNDEZ RUIZ, J.: "La comedia costumbrista del desarrollismo" *Op. Cit.*, 2011, pp. 91-136

[1822] HERNÁNDEZ, Marta; REVUELTA, Manolo. *Op. cit.*, p. 77

[1823] Masó también es coautor del guion junto a Vicente Coello y Antonio Vich.

[1824] Acerca del cineasta aragonés ver las siguientes monografías: SORIA, Florentino: *José María Forqué*, Murcia: Filmoteca Regional de Murcia / Editora Regional de Murcia, 1990; CEBOLLADA, Pascual: *José María Forqué, un director de cine*, Barcelona: Royal Books, 1993; PALOMINO, Ángel: *¡Con José María Forqué hemos topado!*, Benicarló: Festival Internacional de Cinema de Comedia de Peñíscola, 1994; PÉREZ NÚÑEZ, Jesús: *José María Forqué. La lucha del hombre por la supervivencia*, Bilbao: Festival Internacional de Cine de Bilbao, 1995

[1825] PÉREZ RUBIO, Pablo: "Un millón en la basura" en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. cit.,* 1997, p. 627

del extrarradio,[1826] tras pasar por una iglesia a agradecer al santísimo, para mostrarle el dinero a su esposa y verbalizar sus deseos desarrollistas: *"Compraremos una casa, con televisor, con lavadora y nevera."* Algo que no acaba de convencer a Consuelo quien insta a su marido a devolverlo. Ambos se debaten entre quedarse o no el millón de pesetas encontrado, misma duda moral que acechaba a la pareja de *Un abrigo a cuadros* (1957).[1827] No obstante, como hiciera la pareja de Hurtado, peregrinarán en busca del propietario del maletín, aunque los escaparates navideños acechen y ellos no puedan regalar nada a sus hijos;[1828] la pacífica convivencia interclasista es más importante.[1829]



Fotogramas de Faustino mirando el cartel de una inmobiliaria [izq.] y el hallazgo del millón [der.] *Un millón en la basura* (1967)

Impelido por su bondadosa esposa, empezará la búsqueda de Leonardo Borja Salcedo (Guillermo Marín), propietario del millón y, entre muchos cargos, pez gordo de la construcción ocupando los cargos de consejero delegado de Inmobiliarias Acesa, Director Gerente de Construcciones Aeronavales, entre otros. Los debates morales implicarán a Pepe con sus compañeros de trabajo, sus suegros, y a pesar de la miseria que les rodea, la honestidad vencerá porque como dice contrariada su suegra María (Aurora Redondo): *"no tendremos dinero, pero seremos honraos"*. El espectador comparte la desazón entre las dos vías que Pepe tiene ante sí: quedarse con el dinero y acceder a la sociedad de consumo, o ser honesto y devolvérselo a su adinerado propietario.

[1826] El sótano que habita el protagonista con su esposa e hijos se encuentra en la Calle San Ambrosio 20, cercano al puente de San Isidro. Así lo advertimos por la secuencia en la comisaría y que denota lo alejado que se encuentra del centro de Madrid.

[1827] El casual hallazgo de un gran monto de dinero también vertebró la residual comedia *Millonario por un día* (Enrique Cahen Salaberry, 1963). Asimismo, otro millón será el motor de la *Verde doncella* (R. Gil, 1968) cuando un rico empresario corrupto (Antonio Garisa) ofrezca ese monto de dinero para pasar una noche con la novia de la pareja formada por Juanjo Menéndez y Sonia Bruno.

[1828] El contexto navideño había sido clave para otras películas como *Amor bajo cero* (Ricardo Blasco, 1960) *La gran familia* (1962) o la obra maestra de Berlanga, *Plácido* (1961)

[1829] Dos años antes del rodaje de *Un millón en la basura* se estrena *Suspendido en sinvergüenza* (M. Ozores, 1965). La película tiene concomitancias en su ternurista mirada hacia el sufrido matrimonio que vive con la madre de ella al modo de la pareja de Forqué. Juan García (José Luis Ozores) es un inventor que rechaza su trabajo en una constructora y golpea a su jefe en busca de poder cumplir su sueño: trabajar como inventor. Con una hija enferma y sin líquido para pagar las letras, comienza a delinquir para así obtener dinero a pesar de su poca maña. Al término del film uno de sus inventos descubre un plan que podría hacerle rico, pero el protagonista preferirá tener su conciencia tranquila y antepone salvar a sus excompañeros de trabajo.

La empresa de su honorable cometido les llevará por distintos entornos urbanos y arquitectónicos de Madrid, fotografiados magníficamente en blanco y negro por Juan Mariné con ese espíritu de retrato realista que tiene la puesta en escena.[1830] De esta manera, acompañamos al matrimonio desde su suburbio con calles sin asfaltar e incipientes bloques de las promociones públicas, hasta la moderna arquitectura de las oficinas de don Leonardo, quien es presentado acertadamente por Forqué detrás de la maqueta de una de sus promociones inmobiliarias.[1831] Aunque el oropel de estos magnates no ciega el punto de vista de la cinta, siempre del lado de los miserables; porque como bien ha señalado Pablo Pérez Rubio:

> […] la conversión de este supuesto ascenso de los protagonistas a un universo de rango superior en un auténtico descenso a los infiernos de la inmoralidad pasiva y de la falta de conciencia social; una inversión "geográfica" que pretende delatar, aunque más en el terreno de las evidencias que en el de lo simbólico, una especie de mundo al revés en el que el mérito moral es inversamente proporcional a la posición económica y social del individuo.[1832]

El humilde barrendero y su esposa terminarán devolviendo el dinero a su propietario a través de su secretario don Ramón (José Sazatornil); la buena obra, al tratarse de un cuento de navidad con toques de Capra, obtendrá su merecida recompensa: primero con los compañeros de trabajo recaudando fondos para la familia, pero sobre todo con el sobre con una copiosa cantidad de dinero que don Ramón lleva a su sótano. Porque como aprecia Guzmán Urrero: "La amargura está presente, pero solo hasta cierto punto. José María Forqué lo tiene claro, y nos cuenta un relato amable, incluso conmovedor, en el que intuimos, como una premonición, que habrá un final feliz."[1833]

[1830] "[Forqué] optó por salir, durante las navidades de 1966, a las calles de la ciudad con dos cámaras y captara sin excesivo afán recreador o manipulador (reforzado por una escasa iluminación artificial brillantemente desarrollada por Juan Mariné) los ambientes y personajes de los barrios obreros." En PÉREZ RUBIO, Pablo: "Un millón n a basura" en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. cit.,* 1997, p. 628

[1831] Huelga recordar que el tino de Forqué en el muestrario de edificios y enclaves urbanos está estrechamente relacionado con su condición de arquitecto.

[1832] PÉREZ RUBIO, Pablo: "Un millón en la basura" en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. cit.,* 1997, p. 628

[1833] URRERO, Guzmán: "Un millón en la basura (1967), de José María Forqué", Cualia.es, 2022 [Recurso electrónico] [consulta: 21 de agosto de 2022]. Disponible en: https://cualia.es/un-millon-en-la-basura-1967-de-jose-maria-forque/



Fotogramas del extrarradio madrileño [arriba] y don Leonardo con su maqueta [abajo]. *Un millón en la basura* (1967)

Un millón en la basura es una magnífica muestra de la tendencia adoptada por la sociedad española en torno al fenómeno de vivienda. Como se ve, el dinero hallado es la salvación para el hogar de los protagonistas, a su vez, supone la posibilidad para la compra de una casa de mayor calidad y, para cerrar el círculo, el dinero encontrando por los protagonistas procede del próspero negocio de las inmobiliarias. En definitiva, un círculo vicioso sobre el que la película pasa de puntillas priorizando el mensaje edificante de este "sainete sentimental con moraleja";[1834] eso sí, conservadora y cercana a los lugares comunes de la propaganda franquista.[1835] Afirmación que hacemos merced a la religiosidad que impregna el filme hasta en su última secuencia y que le valió ser declarada de "Interés especial";[1836] cuando los billetes caen sobre sus cabezas mientras Pepe y Consuelo dudan si *"a lo mejor fue Dios"*.

Anteriormente, el ecléctico Forqué había dirigido en 1962 su cinta más celebre: *Atraco a las tres*. La emblemática comedia presenta a un grupo de trabajadores de una sucursal bancaria liderados por Fernando Galindo (José Luis López Vázquez), decididos a atracar su propio banco para conseguir salir así de sus estrechas vidas con miserables sueldos. La cinta, con guion de Pedro Masó, Vicente Coello y Rafael J. Salvia, es una versión "a la española" de esa exitosa parodia del

[1834] Ibíd.

[1835] En la crítica de *¡Arriba!*, la actitud honrada de sus protagonistas era motivo de glosa: "Historia de gente humilde, pero honrada. Sí señores. Gracias a Dios, las hay. Pasan sus apuros, desean, como cada quisque, disponer dinero para darse buena vida, y mejor, si les sobra; pero cuando se llega a eso, todo parece poco. Y cuando surge una ocasión de alcanzar esos sueños así, de repente y de modo casual, aparece la conciencia, que les dice y repite que un dinero encontrado se tiene que devolver a su legítimo dueño…" en GÓMEZ-MESA, Luis: "José Luis López Vázquez en una tragedia grotesca", *¡Arriba!*, núm. 10.693, 4 marzo 1967, p. 27

[1836] PÉREZ RUBIO, Pablo: "Un millón en la basura" en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. cit.,* 1997, p. 628

cine negro que fue *Rufufú* (I soliti ignoti, Mario Monicelli, 1958). Como vimos anteriormente, el cineasta aragonés ya había prestado atención al problema de los realquilados en el sainete coral *Un día perdido* (1954), y cinco años antes de *Un millón en la basura* hacía lo propio en algunos pasajes de *Atraco a las tres*.

Esta crítica de la sociedad española de su tiempo con toques de humor negro desliza algunas vicisitudes en torno a los hogares del periodo esparcidas a lo largo del metraje. Estas se encuentran en los personajes de Martínez (Cassen) y Enriqueta (Gracita Morales) como detecta Ríos Carratalá:

> Es cierto que el personaje interpretado por Cassen en *Atraco a las tres* está a punto de volverse loco cada vez que llega a su humilde casa, en la que convive con su mujer y numerosos hijos que no paran de gritar. Otros no tienen familia numerosa, pero sí tantos vecinos que incluso pueden montar en su propia casa saneados negocios de exhibición televisiva. Así sucede con Gracita Morales en la citada película, donde se nos muestra un ingenioso y costumbrista método de abonar las letras del televisor.[1837]

Del mismo modo, también es revelador el deseo de Benítez (Manuel Alexandre) por hacerse con un piso en la Gran Vía si el atraco surte efecto. Asimismo, Galindo y sus compinches empiezan una estrategia consistente en solo aceptar ingresos y ahuyentar todo aquel cliente que pretenda retirar sus ahorros con el objetivo de engordar su botín. Como cuando la clienta interpretada por Rafaela Aparicio acude a retirar 400.000 pesetas para la entrada de un piso y así abandonar la vaquería que habita, algo a lo que don Galindo reprende encolerizado: *"!Un piso, un piso! ¡En eso se gastan ustedes el dinero! Unos cuantos ladrillos, un poco de cemento y tres tabiques y una hipoteca que dura veinte años"*, Galindo busca todo tipo de subterfugios para que no retire el dinero apelando a que la firma no es la misma que la registrada por el banco para acabar echando a la señora y recordarle que "*¡Hay muchos pisos en venta!"*; algo que también identifica Manuel Palacio en su análisis cuando afirma: "precisamente esas mutaciones de la economía y de la sociedad española son muy visibles en la película de Forqué y de ellas extrae su productividad textual, tanto más en cuanto lo hace partiendo de la tradición sainetesca española."[1838] El desenlace, como ocurrirá años después en *Un millón en la basura*, tendrá la merecida frustración de los cajeros cuando quienes se personen sean unos atracadores de verdad y consigan reducirlos a pesar de que ello suponga no defender sus intereses, sino los del banco.

[1837] RÍOS CARRATALÁ, J.A.: *Op. Cit.*, 1997, p 98
[1838] PALACIO, Manuel: "Atraco a las tres 1962" en PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Op. Cit.*, 1997, p. 526

Al cabo de un par de años se estrena *Los dinamiteros* (Juan G. Atienza, 1964),[1839] comedia que parte de unos mimbres muy similares a los de *Atraco a las tres* aunque se rodaron el mismo año. En su debut como director y a la postre la única película de García Atienza, *Los dinamiteros*, o *L'ultimo Rififí* como se llamó en el país transalpino, es una coproducción hispano-italiana que se inserta en la estela de la *commedia all'italiana* y comedias como la citada *Rufufú*, pero se despliega como un friso mísero-costumbrista con pátina de humor negro al estilo de los celebrados Azcona y Ferreri.[1840]

Cuenta la historia de tres ancianitos llamados don Benito (Pepe Isbert), don Augusto (Carlo Pisacane) y doña Pura (Sara García) quienes, cansados de la ínfima pensión que cobran de su mutualidad, deciden aliarse para atracarla cuando descubren que esta se niega a hacer un préstamo para el entierro de un compañero. El soñado dinero servirá para fines tan dispares como el de Benito, que pretende un panteón con mármol de carrara, o el de Augusto, quien con lo robado fantasea con unas vacaciones en Mallorca, nueva incursión del turismo como bajo continuo del momento.

En cuanto a las viviendas que habitan, el anciano interpretado por Carlo Pisacane vive en una pensión mientras que Isbert lo hace en una casa a rebosar con sus familiares y, Sara García, con su hijo, nuera y nieta. Para nada se trata de panoramas halagüeños, pero la cinta se apoya en ellos para enfatizar las situaciones de agobio por la gran cantidad de compañeros de techo que todos tres tienen, al modo del díptico de Ferreri con *El pisito* y el *Cochecito.* Con la última comparte las típicas radios resonando en el patio de luces, lugar del que Doña Pura arrambla con la cuerda del tendedero para pertrecharse para el atraco a la mutua. Y de nuevo el mundo al alza de la compra de pisos reaparecerá cuando don Benito acude a la mutua para atisbar la caja fuerte con el siguiente pretexto: *"Pues verá, yo quería solicitar un crédito para un piso. Resulta que nos van a tirar la casa y hemos encontrado uno en el barrio de San Juan, pero nos piden un traspaso, muy poco, 30.000 pesetas."*

Estas, junto con las pruebas de la dinamita que realizan en el extrarradio de la ciudad donde los raterillos terminan por ser los principales animadores de las pérfidas intenciones de los ancianos, son las pinceladas más destacadas que la cinta despliega en torno a la vivienda o sus espa-

[1839] La película de Atienza es, junto con otras ilustres de nuestro cine como *El mundo sigue* (F. Fernán-Gómez, 1964), uno de los casos de injusto ostracismo del que no se vería resarcido hasta el cabo de los años.

[1840] La crítica de *Nuestro Cine* no pasó por alto el parentesco con *Rufufú*: "Efectivamente, la película de Atienza tiene muchas analogías temáticas con la italiana y explota algunos de los gags que ésta descubrió. Pero, a pesar de todo, a pesar de todos los parentescos, está, sin embargo, concebida y realizada de un modo diametralmente distinto, y expone un tipo de comicidad casi opuesto. Si aquella era una película bufa y caricaturesca, lo que la daba en ciertos momentos un aire abierto de farsa, la de Atienza no abandona en ningún momento un tono decididamente realista, que recuerda mucho más a Monicelli" en FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel: "Crítica *Los dinamiteros*", *Nuestro Cine*, núm. 36, diciembre 1964, pp. 60-61

cios más humildes. En definitiva, sátira de humor negro en la que quedan en dudoso plano las autoridades como la Mutua (tildada de ladrona al pagar una nimiedad) y la policía, pintada como un estamento al que temer.

Cerramos este epígrafe con una última muestra de cine vertebrado sobre estilemas ya caducos para finales de los sesenta en *Lo que cuesta vivir* (Ricardo Núñez, 1967). Melodrama protagonizado por José Isbert, en la que sería su última película, que narra los esfuerzos de don Antonio, un padre abnegado capaz de aceptar todo tipo de trabajos degradantes para mantener a su hija (Lolita Sevilla). *Lo que cuesta vivir* es una adaptación de la obra teatral de Carlos Arniches *Es mi hombre* (adaptada a su vez por partida doble por Rafael Gil en 1947 y 1966 con mucho mejor resultado), con guion del propio director y Mauricio Torres.

Rodada en color, entre las penurias de los protagonistas la más acechante a la que deben enfrentarse es la amenaza de desahucio por parte del señor Társilo (José María Caffarel), quien les tiene su buhardilla realquilada como se desvela en este diálogo:

- Társilo: […] *ya estoy yo harto de pamplinas. Cuando los hombres peinan canas y dan una palabra, la cumplen. De forma que hoy me paga por encima de todo o ¡salen usted y su hija danzando para la calle que la vivienda es sagrada! ¿ha oído?*
- Don Antonio: *Oigo ¿Cuánto le paga el casero por esta buhardilla?*
- Társilo: *Nada, me lo deja gratis para que guarde los trastos.*
- Don Antonio: *Y esos trastos que somos mi hija y yo ¿cuánto le pagamos a usted?*
- Társilo: *40 duros mensuales, ¡una bicoca!*
- Don Antonio: *Una bicoca para usted, que explota una habitación sin ser casero y sin pagar contribución.*

Unas secuencias más adelante don Antonio se reencuentra con don Társilo, pero esta vez el personaje de Isbert arremete contra él lanzando su gorra al suelo, tildándolo de blando e irrespetuoso ante la atónita mirada del vecindario. Derroche de valentía que bien le vale un trabajo de seguridad en una *boîte* de Tánger. Allí, junto con Francisco Camoiras de pianista y su hija colocada de cantante, el filme tiene los mimbres necesarios para poder dar lustre a los números musicales. Es por ello que el uso que tiene el hogar es decisivo, aunque su tratamiento sea maniqueo, facilón y de ternura paternalista; esta sirve para que el personaje de Isbert haga fuerzas de flaqueza para defender su techo.

En conclusión, tanto las excelentes cintas de Forqué y Atienza, como la muestra de Ricardo Núñez, comparten los últimos acercamientos en torno al tratamiento de la precariedad habitacional por la vía miserabilista o sainetesca –algo que también hacía notar Gómez Mesa en su crítica de *Un millón en la basura* al mencionar sus "notas sainetescas", "tono castizo" y se sorprendía afir-

mando "¡Influencias todavía de Arniches!"–,[1841] caudal que sin embargo empezaba a desaparecer como bien describe Carlos Aguilar en relación a *Los dinamiteros*:

> […] la comedia española simbolizada por José Isbert estaba a punto de desaparecer, como el propio Isbert, en manos del Desarrollismo nacional (las comedias en color a base de playas, apartamentos de lujo y minifaldas; el imparable ascenso del cine de Mariano Ozores; el incipiente "Landismo"), la hermosa tradición de la comedia italiana daba sus últimos coletazos antes de degradarse en un asfixiante mar de chabacanería, y […] por folletines que intentaban conciliar audacias externas con un moralismo a ultranza.[1842]

Además, a diferencia del espacio temporal comprendido entre 1957 y 1963, donde el problema de la vivienda vertebró argumentos de principio a fin, en este epígrafe solo es una la cinta motivada en su totalidad por esta coyuntura: perder el techo. Vicisitud que se daba en un contexto en el que la industria cinematográfica española ya había tomado otros derroteros para verter su mirada hacia otras aceras del fenómeno habitacional como veremos a continuación.

14.3. Entre grúas y andamios: reflejos del *boom* constructivo de viviendas en el cine

Sabida es la importancia que la imagen constructiva tenía para el régimen franquista desde su exordio, como demostró el primer número de NO-DO, con obreros trabajando infatigablemente para reconstruir el país allá por 1942. Ahora, más de dos décadas después, la hiperproducción de infraestructuras, entre ellas de vivienda, volvía a ser el estandarte de un estado que había conseguido un milagro económico sin precedentes en el país. El impulso dado desde la Comisaría del Plan de Desarrollo capitaneada por Laureano López Rodó alentaba el crecimiento de diversos sectores de la economía, entre ellos el de la construcción, e impulsaba el desarrollo de varias zonas del país.

El *boom* que el ramo inmobiliario experimentó en España se caracterizó por dos tipos de intervenciones: una basada en la construcción directa de "polígonos" por parte del Estado; y otra indirecta, llevada a cabo por la iniciativa privada, plasmada en barrios-dormitorio alejados del centro.[1843] Un modelo de crecimiento urbano totalmente desequilibrado que favoreció el "colosa-

[1841] GÓMEZ-MESA, Luis: *Art. Cit.*, 4 marzo 1967, p. 27
[1842] AGUILAR, Carlos: "Los dinamiteros 1962" en PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Op. Cit.*, 1997, p. 523
[1843] GAJA, Fernando: "Políticas de Vivienda, Suelo y Urbanismo en la España del siglo XX" en *Op. Cit.*, p. 11

lismo" –en palabras del ministro Mortes–,[1844] pero en el que el "fordismo" franquista encontró su tabla de salvación y fomento de su crecimiento económico. La propia memoria de actividades del INV para el curso 1964 se sorprendía de su acelerado ritmo constructivo en comparación con el curso anterior;[1845] y la prensa de la época hacía lo propio ante aquel cambio político, económico y social tan reseñable.

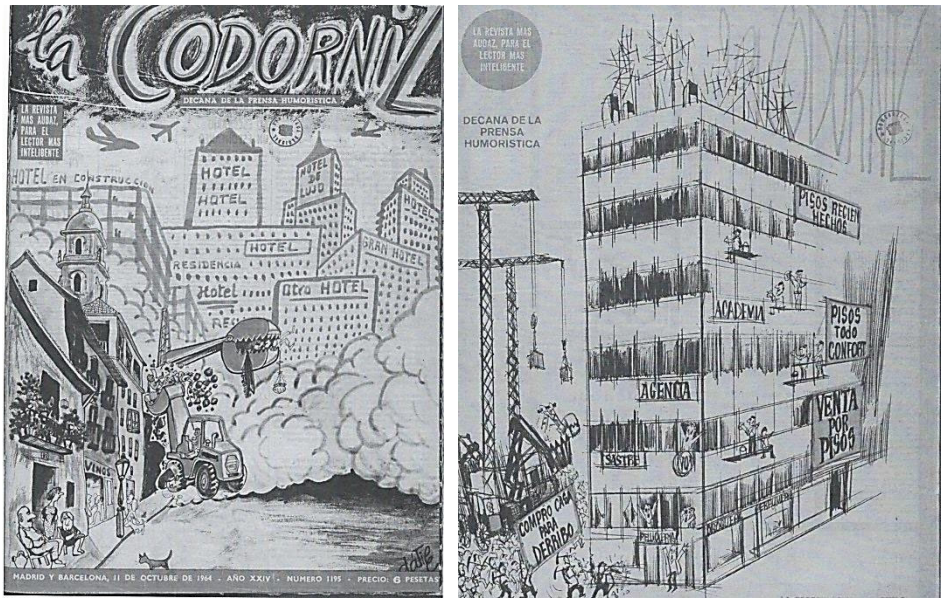
> El sector de la construcción, en sentido amplio, constituye la partida de la actividad económica nacional que absorbe más de la mitad de la inversión del país. En efecto: la suma de las inversiones en viviendas, urbanismo y edificaciones complementarias; otras edificaciones; obras públicas y reparación, equivale al 54,5% de la inversión total a realizar en España durante el período 1964-67.[1846]

En las calles de las ciudades españolas, esto se traducía en zanjas abiertas, polvo, grúas, buldóceres, solares ahora poblados por nuevos y altos edificios en construcción y cárteles publicitarios anunciando la llegada de esas golosas promociones inmobiliarias. Modificaciones urbanas tan sustanciales que *La Codorniz* parodió en sendas portadas de 1964 y 1965.

[1844] "El fuerte crecimiento económico de los últimos años, los desplazamientos del campo a la ciudad, el vertiginoso *boom* del turismo, la industrialización, han obligado a construcciones masivas y hemos de reconocer que al pasear la mirada por nuestras ciudades [...] Todos hemos visto duplicar y triplicar la altura de los edificios de nuestras calles [...] El colosalismo, bastantes veces interesado, nos ha hecho perder de vista que la única razón de tantos esfuerzos e iniciativas era servir al hombre, enraizarle en su comunidad, potenciar sus virtudes ciudadanas, ayudarle a convivir." En MORTES, Vicente: "Una política para los años 70", *Arquitectura*, núm. 133, 1970, p. 2

[1845] "Fue la demanda pública, en virtud de los compromisos contraídos en dicho Plan Nacional, la que ha experimentado un mayor ritmo de desarrollo. El volumen global de construcción pública sometida a concurso o subasta, ascendió a 20.577,7 millones de pesetas en 1964, con aumento de un 79,5 por 100 sobre I; cifra de 1963 (12.800,8 millones de pesetas). La obra adjudicada refleja un incremento muy similar, con 12.630 millones de pesetas en 1964, frente a 7.398,8 en 1963 (aumento del 70,9 por 100)." En SALGADO TORRES, Enrique: *Memoria de actividades 1964. XXV Aniversario*, Madrid: Instituto Nacional de la Vivienda, 1964, p. 9

[1846] ESTAPÉ, Fabián: "El sector de la construcción y el Plan de Desarrollo", *La Vanguardia Española*, 12 abril 1964, p. 14



Portadas de *La Codorniz* números 1.195, año XXIV, 11 de octubre de 1964 [izq.] y 1.226, año XXV, 10 de mayo de 1965

Como en los periódicos y la revista satírica, las películas aprovecharán este escenario urbano en constante cambio para integrarlo en sus argumentos. Unos de estos casos paradigmáticos es el arranque de *La ciudad no es para mí* (P. Lazaga, 1966).[1847] A través de panorámicas que muestran la capital de España, y con la melodía de *Los shakers* de fondo, el montaje se va tornando vertiginoso a través de cortes cada vez menos espaciados repletos de coches, neones y bulliciosos pasos de peatones en los espacios más reconocibles de Madrid: la Gran Vía, Cibeles, calle Alcalá… imágenes que van acompañadas de una irónica voz en *off* [1848]que recuerda al espectador la gran cantidad de habitantes, baches, bancos, supermercados y, añade al retrato caótico de la gran urbe madrileña exclamando: *"!Y casas! ¡Casas en construcción, montañas de casas en construcción!"*. Cuatros planos a cámara rápida que se articulan a través de *zooms* en retroceso y acercamiento acompañados de bruscos movimientos panorámicos situando al espectador en el punto de vista del protagonista; un Paco Martínez Soria –en la primera de sus rentables colaboraciones con Lazaga–[1849] que

[1847] Véase el análisis de la película en ZUNZUNEGUI, Santos: "La ciudad no es para mí 1965 [1966]" en PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Op. Cit.*, 1997, pp. 594-596 y FAULKNER, Sally: "Civilizando la ciudad en *La ciudad no es para mí* (Lazaga 1965)", *Op. Cit.*, pp. 89-118

[1848] "En el arranque, una voz *over* perteneciente a un narrador extradiegético ofrece al espectador datos sociológicos de la ciudad de Madrid, todo ello con un ritmo frenético y un montaje sincopado que añade comicidad y contagia sensación de caos." En HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel: "La ciudad no es para mí" en HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel; PÉREZ MORÁN, Ernesto (eds.): *El cine de barrio Tardofranquista. Reflejo de una sociedad*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2012, p. 51

[1849] "*La ciudad no es para mí* supondrá el traslado del éxito de Martínez Soria del teatro al cine y abrirá un periodo de producción intensiva de películas cortadas por el mismo patrón y casi siempre gestionadas por la mano hábil de un Lazaga, con el que llegará a filmar hasta diez filmes en doce años." En ZUNZUNEGUI, Santos: *Op. Cit.*, 2005, p. 145

recién llegado de su arcadia rural verá la ciudad como un entorno hostil.[1850] Un inicio nada desdeñable y sobre el que Santos Zunzunegui ha observado:

> […] algunos *tour de force* cinematográficos que sin duda son imputables a un Lazaga que, aunque se aproximaba a ella, aún no había comenzado a deslizarse por la pendiente que llevaría su cine al descrédito en los años siguientes. Como mejor ejemplo de este tipo de prácticas puede traerse a colación el prólogo del filme (que realmente funciona como un cortometraje independiente dotado de reglas estilísticas propias) donde se oyen los ecos de algunos de los más audaces experimentos desarrollados unos años antes por Fernán-Gómez en ese filme impar que es *La vida por delante* (1958). El montaje vertiginoso, la utilización de la voz *over* para conducir y ritmar la aparición de los planos, la aceleración de las imágenes que intenta traducir la velocidad de la vida ciudadana en pura expresividad fílmica[1851]



Fotogramas de edificios en construcción en el arranque de *La ciudad no es para mí* (P. Lazaga, 1966)

Otro gesto en sintonía es la fugaz aparición de Sazatornil quien, dirigiéndose a cámara, confiesa tener cinco empleos porque *"sino de dónde iba a sacar para el televisor, la nevera, el veraneo, el colegio de los niños y el 600"*. Ejemplo de cómo la película le habla directamente al español medio que quería montarse en el ascensor social del deseo capitalista.

Por el contrario, la figura de Martínez Soria encarna la pureza del hombre de pueblo que con su llegada a la conflictiva y viciosa urbe conseguirá evitar el desmoronamiento familiar porque, pese al tono ligero de las comedias del desarrollismo y en concreto en la obra de Lazaga, las consignas de "Hogar, familia y patria" subyacen en estas películas.[1852] La familia de clase media de

[1850] "Martínez Soria supo encontrar un personaje emblemático en medio de esos conflictos: el del hombre cabal que encarna los valores tradicionales en medio del desconcierto moral y social que conlleva la modernización" en PÉREZ RUBIO, P.; HERNÁNDEZ RUIZ, J.: *Op. Cit.*, 2011, p. 129

[1851] Ibíd., p. 147

[1852] "La apariencia apolítica no evita, sin embargo, otras interpretaciones. Por un lado, los filmes populares normalizan la idea de paz y ausencia de conflictividad en dicho ámbito. Por otro, el citado Martínez Soria protagoniza un ciclo de obras en las que destaca el protagonismo de una figura patriarcal, austera y abnegada que mantiene unida a una comunidad (su familia, sus paisanos, etcétera) frente a los riesgos de disolución que representa la modernidad. *La ciudad no es para mí* (1966), *¿Qué hacemos con los hijos?* (1967), *Abuelo made in Spain* (1969), *Hay que educar a papá* (1971) y *El abuelo tiene un plan* (1973) –todas ellas dirigidas por Pedro Lazaga– configuran un exitoso ciclo en el que el patriarca cuida de los suyos asegurando así la cohesión colectiva frente a los peligros que la acechan." En HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel: "El discurso institucional en el cine popular del tardofranquismo y la transición: Política y familia", comunicación leída en el VI Congreso Internacional Historia de la Transición en España: Las instituciones. Universidad de Almería, celebrado entre el 16 y el 18 de junio de 2015, p. 605

La ciudad no es para mí, en palabras de José Vanaclocha, "se identifica con el slogan *familia unida, familia feliz*, con el ambiente confortable (milagrosamente, el dinero nunca es aquí problema) y con la consecución, a costa de mil sacrificios, de un ideal de consumo: coche, nevera, televisor, colegios y criada".[1853] Y es que estas películas se sustentan en un perfecto equilibrio entre la tradición y los cantos de sirena del capitalismo.

Una descripción que encaja a la perfección con la de la anterior *La familia y… uno más* (F. Palacios, 1965). Película donde el *boom* de la construcción vuelve a cobrar protagonismo entre los miembros del clan Alonso. Tres años después del estreno y arrollador éxito de *La gran familia* (1962), Palacios y parte del elenco volvían para contar las aventuras de esta familia numerosa ahora liderada en solitario por el recién enviudado Carlos Alonso (Alberto Closas).[1854] De entre los mayores del hogar, destacaremos a Antonio (Carlos Piñar), recién graduado como arquitecto –el sueño profesional de su padre– y deseoso de trabajar con su progenitor, quien ilusionado le promete a su vástago: "*haremos grandes obras, y casas, y hoteles y teatros, y catedrales*".

En una muestra parecida al paternalismo urbano del David de *Siempre es domingo* (1961), Palacios imprime sobre el joven arquitecto esa voluntad de ayudar al prójimo mediante la arquitectura, en este caso con la maqueta de una casa que está haciendo para toda la familia; sueño póstumo de la madre. Un deseo desarrollista en toda regla pues se trata de un chalet rodeado de naturaleza con habitaciones y baños para todos los miembros familiares. Esa bondad del arquitecto reaparece al final de la cinta cuando Antonio recibe un premio para ir a levantar una iglesia en Brasilia.



Fotogramas con presencia del *boom* de la construcción en *La familia y… uno más* (F. Palacios, 1965)

El fenómeno del *boom* sigue presente en el filme cuando Closas parte para La Coruña por trabajo –donde también crece el negocio de la construcción–. Allí conoce a una joven heredera mexicana que se lucra vendiendo solares y con los que piensa se pueden hacer buenos complejos turísticos. El aumento del negocio de la edificación y los terrenos en los que podía darse se popu-

[1853] VANACLOCHA, José: "El cine sexy celtibérico" en CARTELERA TURIA: *Cine español de subgéneros*, Valencia: Fernando Torres Editor, 1974, p. 221

[1854] La voz en *off* del arranque de la película se encarga de informarnos de los fallecimientos del abuelo (Pepe Isbert) y la madre (Amparo Soler Leal) por culpa de una pulmonía doble el primero y la segunda al dar a luz a su última hija, la número dieciséis.

larizó tanto que muchos ciudadanos pudieron montarse en la peseta gracias a la venta de sus posesiones. El sector de las promotoras inmobiliarias gozaba de las facilidades que daba la agilización de trámites de pago y la obtención de créditos.[1855]

De ahí se infiere que espabilados como el protagonista de *Hay que educar a papá* (P. Lazaga, 1970) cambiaran su oficio por la edificación de viviendas.[1856] La cinta narra la historia de Severiano (Paco Martínez Soria), agricultor con un melonar muy cerca de Madrid, que vendió sus terrenos ante el avance del *boom* inmobiliario y ahora se desempeña en este mismo negocio. Obviamente, su melonar es una víctima más de la expansión del Gran Madrid ya que al principio del filme se especifica cómo sus antepasados se fueron *"a 12 kilómetros de la Puerta del Sol"*;[1857] en pos de respirar aire puro de campo y alejarse de la urbe. Algo que Lazaga nos narra a través del humor y el contraste de planos, junto con el paso del blanco y negro al color parodiando el llamado progreso como ya hiciera en *La ciudad no es para mí.*[1858] De nuevo la voz en *off*, tan familiar para quienes justo minutos antes acababan de ver el NO-DO, tiene un papel protagónico para satirizar el *statu quo* en torno a la urbanización suburbana de 1971:

> *Hasta que un día llegó el progreso, la mecanización, el confort, el aire contaminado y los sembrados, incluido el melonar de Severiano, se convirtieron en parcelas y se inventó una palabra mágica: ¡Urbanización! Y empezó la competencia. […] ¡A 40 km. de la Gran Vía! ¡Inmejorables condiciones de pago!, ¡250.000 de entrada y un millón en seis años más banco!*

Unas palabras que van acompañadas del característico arranque vertiginoso de la factoría Lazaga. En este caso será el laberinto cada vez más enrevesado para la obtención de una hipoteca el objetivo de la sátira por parte del narrador; mientras fotogramas de anuncios de pisos, urbanizaciones, bancos y demás actores del sistema inmobiliario tardofranquista percuten la mirada del espectador a través de *zoom* de acercamiento y alejamiento de señales, así como transfocos.

En el caso de *Hay que educar a papá*, se hace mención a aquellas ampliaciones suburbanas que empezaban a rodear las ciudades como Madrid a unos remotos 30 kilómetros, y no tanto a un

---

[1855] "Mejora la situación de las empresas constructoras", *ABC*, 22 diciembre 1970, p. 71

[1856] Mariano Ozores, proclive a introducir el mundo de la construcción y la vivienda en su obra, contará con Martínez Soria para *El calzonazos* (1974), adaptación libre hecha por Ozores junto a Vicente Coello de *La locura de don Juan* de Arniches. Su protagonista es Juan, un personaje que como en *Hay que educar a papá*, ha conseguido hacer fortuna en el mundo inmobiliario con su urbanizadora "El pino verde"; Juan vive en una casa lujosa y se codea con prestigiosos banqueros jugando al golf, pero en este caso él será la víctima de estafa.

[1857] La expansión del Madrid desarrollista llegó a cambiar la concepción urbana de la misma. En declaraciones al diario *Informaciones*, el delegado del Área Metropolitana, Pedro Doblado Claveríe, afirmaba: "Madrid ya no es un municipio, ni siquiera un Área Metropolitana. El concepto va mucho más allá porque el ente urbano es superior a cualquier clasificación administrativa. […] sea cual sea el concepto que de Madrid pretendamos delimitar, lo que sí puede afirmarse es que va más allá de su término y de su área." En MANCEBO, Mayte: "Para descongestionar Madrid, es importante potenciar la región", *Informaciones*, 6 febrero 1973, pp. 22-23

[1858] Otra película coetánea que planteaba al espectador el contraste entre la vida sosegada de antaño con el frenético presente fue *Hoy como ayer* (M. Ozores, 1966).

centro urbano ya colapsado de grúas, andamios y hormigoneras. Durante los títulos de crédito el montaje no escatima en seguir colocando carteles de pisos y anuncios inmobiliarios hasta aquellas ofertas más modestas escritas a mano en las paredes; intercalados con planos de las mayores avenidas de la capital colapsadas por el tráfico.

> La expansión inmobiliaria sirve, pues, de telón de fondo permanente al conflicto entre el progreso –o una idea concreta de este- y una tradición que se identifica con la naturaleza. La tradición termina resultando triunfante en ese choque y todas las líneas de acción se desarrollan precisamente en ese sentido[1859]



Anuncios de urbanizaciones en *Hay que educar a papá* (1971)

El significado de la vivienda como vehículo para el ascenso social impregna buena parte de *Hay que educar a papá*. Por un lado, "El sosiego", irónico nombre que lleva la urbanización de Severiano, le ha permitido hacer una pequeña fortuna con la que mandar a sus hijos a estudiar a Londres. Ahora bien, él y su esposa Venancia (Julia Caba Alba) siguen viviendo en un piso antiguo del centro de Madrid ante el desagrado de su hija Julia (Marta Baizán),[1860] quien pensaba encontrarlos en un chalet de Somosaguas y reitera su enfado al no poder impresionar a su novio y sus aristocráticos padres: *"¿Entonces por qué seguís viviendo aquí en un piso interior, sin aire, sin luz?"*. Ni la instalación del aire acondicionado en el viejo hogar parece contentar a la joven. Más aún si valoramos que el lucrativo y burbujeante negocio inmobiliario le ha reportado a Severiano unos *"40 millones"* entre la constructora y urbanización. El padre, reticente a la idea, se escuda en que uno de los chalets está alquilado por un sargento americano *"negro"*, pero acabará cediendo antes las presiones de su hija que llega a amenazarle con irse a vivir sola a un apartamento de la calle Doctor Fleming;[1861] la figura del *páter familias* en estas películas es la del "portavoz de una concepción conservadora del orden y de la decencia en el plano familiar y social".[1862]

[1859] HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel: "Hay que educar a papá" en HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel; PÉREZ MORÁN, Ernesto (eds.): *Op. Cit.*, p. 216

[1860] El uso de este tipo de viviendas de Renta Limitada para dar contexto social a los personajes de mayor edad, quienes obtuvieron su hogar en los años cuarenta o cincuenta, es rastreable en otras cintas como *El padre de la criatura* (P. Lazaga, 1972).

[1861] La calle del Dr. Fleming, en el madrileño distrito de Chamartín y conocida popularmente como Costa Fleming, era una vía famosa en los años del desarrollismo por concentrar buena parte del ocio nocturno de la capital. La asociación con una zona díscola que hace Severiano y por ende la posible mácula que eso imprima a la decencia de su hija le

Paralela a esta trama, los supuestos condes y matrimonio formado por Jaime de Mora y Aragón y Helga Liné –los padres del enamorado de Julia– son en realidad dos estafadores que se lucran vendiendo terrenos a inocentes constructores como el propio Severiano. Y si en *La familia y… uno más* era La Coruña el lugar en expansión, ahora será Tenerife donde le pidan 8 millones para unos supuestos terrenos libres en el Teide donde levantar un hotel de lujo. Martínez Soria pagará con un cheque sin fondos, pero así conseguirá abrir los ojos de su hija y esta empezará una relación con el joven aparejador Daniel (Máximo Valverde) –de nuevo un oficio del ramo–.

En definitiva, Lazaga vuelve a exponer las constantes latentes en el desarrollismo y el tardofranquismo. Construcción desmedida, ascenso social presentado por un chalet porque ya no basta con el piso en propiedad, sino que ahora es la segunda residencia la que da galones. Todo ello, en un magma de especulación del suelo de manifiesto maniqueísmo: la constructora de Severiano (los buenos) y el falso matrimonio aristocrático (los malos).

Mucho más perverso será el uso del estallido constructivo de viviendas que Francisco Lara Polop nos ofrece en *Cebo para una adolescente* (1974).[1863] El filme narra la relación amorosa entre el maduro propietario de una empresa constructora, don Ignacio (Philippe Leroy), y su jovencísima secretaria Maribel (Ornella Muti); hija a su vez de Antonio (José Vivó), un empleado de la compañía. La argucia que don Ignacio plantea para acostarse con Maribel no es otra que la promesa de un crédito bancario para que sus padres puedan mudarse a un moderno piso gracias a la empresa. Solo la irrupción del joven periodista Carlos (Emilio Gutiérrez Caba) y el posterior enamoramiento entre él y Maribel, terminará la relación de la secretaria con don Ignacio.

Cebo para una adolescente se pertrecha del cambiado paisaje urbano del Madrid tardofranquista durante casi toda su narración. La misma aparición de la Torre Brasil en los títulos de crédito es una declaración de intenciones del motivo visual que recorrerá la película. En este caso, a diferencia de la obra de Lazaga u otros cineastas del periodo, el bosque de cemento y ladrillo de los setenta no es usado para la comedia, sino como el laberinto emocional que experimenta su protagonista. Algo que Miguel Ángel Huerta vislumbra en relación al personaje de Muti:

> […] Francisco Lara Polop, se recrea en múltiples planos generales y en panorámicas descriptivas de muy larga duración que dan cuenta de un desarrollo descontrolado y deshumanizado. El instante en el que Maribel se asoma desde el balcón –el motivo visual de la

---

hace claudicar ante la petición de mudarse al chalet. El auge de esta área del norte de la capital fue tal que José María Forqué llegó a rodar una película con su nombre y que abordaremos en futuras páginas: *Madrid, Costa Fleming* (1975).

[1862] VANACLOCHA, José: "El cine sexy celtibérico" en CARTELERA TURIA: *Cine español de subgéneros*, Valencia: Fernando Torres Editor, 1974, p. 247

[1863] Francisco Lara Polop se movía como pez en el agua en los fríos mundos del boom inmobiliario de los setenta. Edificios de apartamentos de "alto standing" dónde empresarios constructores, secretarias, *vedettes*, investigadores privados bucean en esa España tardofranquista en el que el negocio privado ha tomado las riendas. Todos ellos unidos por el interés por el dinero, forman la trama de intriga de su siguiente película: *Las protegidas* (1974).

> mujer que contempla el horizonte y que sufre por amor es un clásico del género dramático en el cine– y mira un gigantesco descampado lleno de escombros y de grúas tiene algo de metáfora acerca de sus sentimientos pero también de crónica del tiempo que le toca vivir.[1864]

En contraposición a este nuevo urbanismo e interiorismo encontramos el domicilio de los padres de Maribel. Un hogar medio español de 1974, seguramente de Renta Limitada, y en mal estado como demuestra el hijo mediano al abrir la puerta y quedarse con el pomo en la mano –como le ocurría al fallido pisito de casado de *La vida por delante*–. Esta circunstancia es rápidamente advertida cuando don Ignacio trae a Maribel al piso familiar y, nada más entrar su empleado le indica en tono servil: *"Fíjese que construcción se hacía antes, es mayor el pasillo que el resto de la casa"*. A posteriori, se reúnen los cuatro en el comedor –ahora con la madre de la joven (Lina Canalejas)– y mantienen el siguiente diálogo en torno a las condiciones de la vivienda:

- Don Ignacio: *¿Hace mucho tiempo que viven aquí?*
- Madre: *Ahora va a hacer 20 años desde que nos casamos. La casa está algo vieja, pero la renta no es muy alta. Hemos pensado muchas veces en cambiarnos de piso, a un piso nuevo, pero están por las nubes.*
- Don Ignacio: *Pero hombre Antonio, debías haberme dicho esto antes. Te hubiera podido buscar un piso de la empresa.*

Dicho y hecho, don Ignacio insta a su trabajador a pasar por su despacho y arreglar el tema. Intención que confirma en la siguiente secuencia diciéndole a Maribel que en quince o veinte días ya podrán disfrutar de su nueva casa. El inmueble –de nueva obra– se sitúa en la nueva periferia madrileña de los setenta, en un barrio sin equipamientos, calles sin asfaltar y a medio levantar; testimonio del caótico desarrollo urbano que asolaba España y del que arquitectos como Luis Prieto Bances advertían de los peligros que entrañaba.

> Por esta razón conviene hablar de la ciudad, de su proceso de desarrollo, o de su hipertrofia, […] lo patológico en el crecimiento urbano es cada día más evidente, la vana y general satisfacción de alcanzar cifras sensacionales apenas tropieza con una crítica sensata, y mientras la gente se ufane contemplando cómo se eleva desmesuradamente la construcción a su alrededor […] no podemos esperar se dé cuenta de la existencia de un mal en evolución, cuyo desenlace no tiene probabilidades de ser halagüeño.[1865]

[1864] En HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel: "Cebo para un adolescente" en HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel; PÉREZ MORÁN, Ernesto (eds.): *Op. Cit.*, p. 265

[1865] PRIETO BANCES, Luis: "La ciudad indefensa", *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 66, octubre 1966, pp. 22-23

Como nada halagüeña es la situación que vive el personaje de Muti,[1866] atrapada por la añagaza dispuesta por el director de la constructora del que solo podrá huir cuando renuncie al trabajo y empiece su relación con Carlos (Gutiérrez Caba); decisión que recibe la desaprobación de su madre: *"Pero no ves que esta casa y todo lo que nos rodea se lo debemos a don Ignacio y a un préstamo que tu padre y yo tuvimos que firmar y que hasta ahora todos los vencimientos los paga él"*. Afortunadamente, al término de la película, Carlos, el joven periodista enamorado de Muti, estalla en contra del constructor durante una cena en honor a este y destapa el chantaje al que ha sometido a la joven y su familia.[1867]



Fotogramas de edificios en construcción y paisajes desolados en *Cebo para una adolescente* (1974)

En consonancia con *Cebo para una adolescente*, las apariciones del brote edificador en el cine eran tan recurrentes que hasta en cintas que no versaban sobre la temática, podemos rastrearlas. Es el caso de *Experiencia prematrimonial* (P. Masó, 1972).[1868] Cinta donde una adolescente Ornella

[1866] "En *Cebo para una adolescente* se activa con fines dramáticos un telón de fondo sobre algunos temas sociales candentes: el divorcio, presentado como una opción a la que don Ignacio apela en algún momento como deseable, si bien lo hace solo para calmar a su dolida secretaria; la incorporación de la mujer al mundo laboral, no tanto como la conquista de una autonomía personal sino como necesidad en el marco de una economía de consumo; o el crecimiento urbanístico desaforado, parte nuclear de ese contexto que debe obtener todos los recursos posibles para encarar las obligaciones de los créditos hipotecarios, a la orden del día." En HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel: "Cebo para un adolescente" en HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel; PÉREZ MORÁN, Ernesto (eds.): *Op. Cit.*, p. 265

[1867] […] la cuestión del relevo generacional tiene una gran importancia en la presentación y desarrollo de la historia. No se trata solo de la insistencia con la que don Ignacio alude a la diferencia de edad entre él y Maribel, sino también del significativo papel de los padres de ella, que se saben prisioneros de una situación económica que los condena a la resignación. Por ello, solo la rebelión moral de Carlos, a la que se suma Maribel en última instancia, parece abrir una nueva época." En Ibíd.

[1868] "En 1973 se estrenó un título de esos que merecen justificadamente el calificativo de paradigmático: *Experiencia prematrimonial*, de Pedro Masó. Tras una larga carrera como productor y dos títulos insignificantes como director –*La Ibéricas F.C.* (1971) y *Las colocadas* (1972)–, Masó abordó un tema actual, audaz y trascendente –las relaciones prematrimoniales– […] Las condiciones estaban dadas para el éxito comercial que obtuvo el filme, abriendo el camino a numerosas películas dispuestas a abordar –ahora en clave dramática y moralizante- los temas más fuertes que, con el

Muti –tenía 17 años cuando la rodó–, y dos años antes del filme de Lara Polop, abandona la casa familiar para irse a vivir con su novio (Alessio Orano).[1869] En la trama, él también se dedica a la construcción trabajando en un estudio de arquitectos como delineante –excusa que servirá para rodar una secuencia en un bloque a medio levantar–; no sin antes mencionar que la constructora en la que desempeña su profesión es de su padre en la ficción: Alberto Closas, de nuevo ligado al oficio como en *La familia y… uno más* (1965).



Madrid desde un edificio en construcción en *Experiencia prematrimonial* (1973)

Hemos venido reseñando la importancia del motivo visual del esqueleto de un edificio de viviendas en construcción como epítome del periodo. A diferencia de etapas anteriores, cuando los personajes acudían a estas estructuras para visitar los que serían sus futuros pisos, como en el caso de *El verdugo* (1963), ahora su uso se diversifica para otro tipo de secuencias. El marchamo de la edificación española dotaba de un espacio que películas de toda adscripción genérica aprovecharán por la espectacularidad de su altura y la conexión con un público que estaba acostumbrado a verlo en las calles. Desde personajes que trabajan de obreros y por ello la localización obliga, hasta secuencias musicales pegajosas, pasando por comedias sexy ibéricas hasta el cine de arte y ensayo; todas hicieron uso de ese espacio diáfano que una planta vacía, sin paredes, solo llena de pilares de hierro, hormigoneras, pasarelas de madera y ladrillos, ofrecía. Un plató natural demasiado sugerente como para no usarlo con fines cinematográficos.

Una de las primeras es *Los oficios de Cándido* (J. Aguirre, 1965), una dudosa comedia episódica con toques de Chaplin y el género *Slapstick* protagonizada por Manolo Codeso. En ella Cándido muestra a unos niños tres películas sobre sus disparatadas aventuras en distintos oficios, entre ellos el del albañil. Un trabajo por el que muchos españoles del momento optaron a raíz de la gran demanda que había; así nos lo muestra el cartel con la inscripción "Se necesitan albañiles", idéntico al que miraba Alberto Closas el año anterior en *Piso de soltero* (A. Balcázar, 1964).

---

sexo de fondo, afrontaba la sociedad española de las postrimerías del franquismo." En MONTERDE, José Enrique: *Op. Cit.*, 1993, pp. 41-42

[1869] Sin embargo, la experiencia extramatrimonial de ambos jóvenes que llegan a alquilar un pisito para ellos, debe terminar de forma dramática porque la única solución es la vuelta al hogar paterno por parte de la joven. En VANACLOCHA, José: "El cine sexy celtibérico" en CARTELERA TURIA: *Op. Cit.*, pp. 233-234



Carteles pidiendo trabajadores de la construcción. *Piso de soltero* (1964) [izq.] y *Los oficios de Cándido* (1965) [der.]

En el filme de Aguirre –en un tono distinto a la posterior *La piel quemada*– la profesión de albañil es usada para ver a Codeso en un sinfín de situaciones que remiten a *Tiempos modernos* (Modern Times, C. Chaplin, 1936). Persecuciones, golpes y demás tretas son las que usa Cándido para sacar de quicio al jefe de obra y sus compañeros de los que huirá saltando por una ventana con un paraguas de paracaídas. Una pantomima que utiliza todos los resortes que el edificio en construcción le brinda para articular sus gags.[1870]


Fotogramas de la persecución de albañiles en *Los oficios de Cándido* (1965)

La profesión de albañil será adoptada en muchas comedias de esa etapa como el personaje de Saturnino interpretado por José Sacristán en *Novios 68* (P. Lazaga, 1967), película sobre la que volveremos en futuros apartados. El joven Saturnino, con el servicio militar recién terminado se dedica a trabajar torpemente en la construcción mientras le caen los ladrillos o solo piensa en comer, aunque su objetivo es emigrar a Alemania y conseguir el dinero suficiente para casarse con su novia Lucía (Gracita Morales).[1871] La torpeza de Cándido o Saturnino en el desempeño de su trabajo es relevante si consideramos que la tarea de albañil se plantea como un oficio al que pueden acceder los menos capacitados.[1872]

[1870] En una línea parecida, Mariano Ozores crea una serie de negligencias en la seguridad laboral de unos albañiles en *El reprimido* (1974). Mientras todos observan a una joven haciendo ejercicios en bikini, desde sus andamios empiezan a caer ladrillos, se precipitan sacos de cemento y ellos mismos caen.

[1871] La intentona fallida de emigrar por parte de Saturnino es analizada en la tesis anteriormente citada en PIÑOL LLORET, Marta: *Op. Cit.*, 2017, pp. 639-640

[1872] En la comedia estival que Lazaga rodó posteriormente *Verano 70* (1969); el personaje del Dr. Valverde (Jesús Puente) pasa buena parte de sus vacaciones atendiendo a pacientes, lo que hace que uno de sus amigos le suelte esta broma: *"Este el año que viene se pasa al ramo de la construcción"*. Otra muestra del fácil acceso sin estudios previos se dará



Fotogramas de la obra donde trabaja Saturnino en *Novios 68* (1967)

La misma pareja de actores (Sacristán y Morales) repetirá al año siguiente en otra exitosa comedia dirigida por Mariano Ozores y otra muestra de un certero uso del *boom* edificativo, así como su interrelación con el problema de la vivienda en la subtrama protagonizada por Manolo (José Luis López Vázquez), primo de Vicenta (Gracita Morales) en *¡Cómo está el servicio!* (M. Ozores, 1968). Recordemos que la cinta se aprovecha de otro *boom*, el de la emigración encabezada por jóvenes de provincias llegadas a las grandes ciudades para trabajar de criadas –mejor llamadas empleadas del hogar–.[1873] Manolo es un camillero que se dedica precisamente a embaucar a pueblerinas que trabajan en el servicio doméstico de casas madrileñas con el fin de quitarles el salario, a cambio de la promesa de un piso para iniciar su aventura matrimonial.[1874] Actitud, de la que precisamente previene a su prima al haber *"mucho sinvergüenza por ahí"*.[1875]

En el primero de sus encuentros con criadas, Manolo recauda 2.500 pesetas del sueldo de la joven mientras promete que el piso que esperan está en construcción desde hace un año, pero que se trata de uno bueno: *"Los hacen a conciencia, no es como esos pisos de ahora que estornudas y salta el parqué",* línea de diálogo que esconde una crítica velada al uso de malos materiales. Lo mismo hará con la segunda criada que entra en su ambulancia y así sucesivamente hasta un gran número de estafadas a las cuáles solo tiene el objetivo de sisar. Tanta falsa promesa pone en alerta a un amigo que pregunta: *"Oye ¿y si se empeñan en ver el piso?*; algo a lo que un planificador Manolo responde:

---

en *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, 1972). Adela, aceptado su género biológico y convertida en Juan llega a Madrid y sondea el trabajo en la construcción, a pesar de ser rechazado al instante.

[1873] Esta temática tendrá un recorrido como subgénero en el cine de la época. La película ha sido analizada en comparación con *Españolas en París* (R. Bodegas, 1974) en el siguiente artículo: SÁENZ DEL CASTILLO, Aritza: "*¡Cómo está el servicio!* El servicio doméstico a través del cine de los años 60 en España", *El Futuro del Pasado*, núm. 4, 2013

[1874] "[…] Manolo continúa manteniendo un circo de tres pistas con una decena de mujeres a las que hace creer que son su única novia y que poseen un piso en construcción –para no confundirse, a todas las llama *pichurri*–" en SANGRO COLÓN, Pedro: "Cómo está el servicio" en HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel; PÉREZ MORÁN, Ernesto (eds.): *Op. Cit.*, p. 105

[1875] El mantener distintas relaciones al mismo tiempo es reutilizado en la trama de la coetánea *Novios 68* (P. Lazaga, 1967), donde el personaje de Arturo Fernández alterna con sus diferentes affaires (la hija mayor de don Felipe -dueño del hotel-, la farmacéutica y practicante, la azafata de vuelo…) de la misma forma que lo hace López Vázquez en la película de Ozores con las varias criadas a las que engatusa prometiendo un piso. Ambos personajes terminarán con la reprensión social como castigo a su promiscuidad.

"Conozco una casa en construcción que está de guarda un paisano mío la subo al tercero y digo ahí tienes tu piso, desconfiada… ahora ya no me vuelvas a hablar en la vida y todas acaban llorando arrepentidas."

Ahora bien, la estrategia acaba fracasando cuando una de las engañadas se hace con la agenda de Manolo y descubre el entuerto. Las *pichurris* –nombre que usa él con todas ellas para no equivocarse– se darán cita una a una en el bloque en construcción para darle un buen escarmiento. El prolífico Mariano Ozores[1876] exprime la localización con cierta gracia en la secuencia de un López Vázquez totalmente abrumado por el constante goteo de mozas del servicio hacia la estructura. El oficio que poco a poco había ido ganando Ozores también fue destacado por la crítica que veía en él un director "especializado en este tipo de cine vulgarote y chocarrero" que "sin embargo, como ya ha adquirido una evidente maña de realizador y un hábil dominio de los trucos cómicos, consigue que la película nos entretenga hasta el final."[1877] Arriba y abajo de los pisos sin concluir, la promesa del 3º izquierda de Manolo se desmorona mientras reubica a las criadas en las distintas plantas hasta que, agotado, es golpeado por una avalancha de diez chicas pertrechadas con ladrillos, picos y palas.



Fotogramas de la secuencia final en *¡Cómo está el servicio!* (1968)

Justo antes de este instante, Ozores ofrece al espectador un destacable plano general con cada una de las empleadas domésticas en un cuadrante del edificio –antesala del ataque sobre Manolo– en un certero uso de la arquitectura para dotar de mayor información al espectador que a sus personajes.

[1876] Sobre el cineasta Mariano Ozores véase: GARCÍA-BERLANGA, Fernando. *¡Con Mariano Ozores hemos topado!*, Benicarló: X Festival Internacional de Cinema de Comèdia de Peñíscola, 1998

[1877] TORRES, Augusto M.: "Aribau Cinema: ¡Cómo está el servicio!", *La Vanguardia Española*, 18 agosto 1968, p. 37

Mucho más romántica fue la intentona que Luis César Amadori le había dado a este tipo de edificios llenos de andamios en el musical hispano-argentino *Amor en el aire* (1967).[1878] La historia sentimental entre dos jóvenes artistas interpretados Rocío Dúrcal y Palito Ortega, vive su momento de cursi apogeo amoroso cuando ambos cantan la canción que da nombre a la película en lo alto del edificio a medio terminar. Allí se halla trabajando el joven tras abandonar el mundo del espectáculo, y allí se persona Dúrcal para sellar su "amor en el aire", generándose una torpe metáfora sobre ese amor por estrenar ante las vistas de la periferia madrileña.[1879]



Fotogramas de la secuencia final de *Amor en el aire* (1967)

Terminamos este epígrafe con un nuevo ejemplo del uso de una casa en construcción por parte de un filme en las antípodas de los reseñados hasta ahora: *Dante no es únicamente severo* (J. Jordà y J. Esteva, 1967). Resulta evidente que la problemática de la vivienda, o el propio *boom* constructivo nada tiene que ver con los postulados de la EB y su cometido fílmico en la renovación del lenguaje dentro de la hermética cinematografía española.[1880] Sin embargo, la utilización de esta localización como metáfora de algo nuevo que emerge, en altura, sí nos parece lógica con la intención de la secuencia y la película de la que Torreiro infiere:

> El film muestra a ambos personajes en diversas situaciones, en especial en una, situados en un piso elevado y en construcción, literalmente abierto al vacío, como al borde de éste parecen estar, dramáticamente, sus protagonistas. La metáfora no puede ser más ex-

[1878] Seis años atrás Luis Mª Delgado también aprovechó una obra en construcción para generar el deseo de la mirada homosexual de Alfredo Alaria sobre los musculados brazos de un obrero en *Diferente* (1961).

[1879] La película no convenció a la crítica que dijo "Indudablemente cabe un cine comercial, sin grandes complicaciones, con historias más o menos vanas, pero –eso sí– con una cierta altura, con escenas graciosas, con un ritmo adecuado, con una cuidada realización que compense al espectador del contenido, del fondo que se exhibe. Pero ni fondo ni apenas forma: este podría ser el triste balance de la película reseñada." En SOPENA, Enrique: "Alcázar: Amor en el aire", *La vanguardia Española*, 13 junio, 1968, p. 48

[1880] La EB basó sus consignas fílmicas en "[…] un cierto neorrealismo, incluso un realismo crítico a la italiana, aquí osciló entre la admiración ciega a los postulados estéticos de la Nouvelle Vague –Truffaut– y la ruptura formal auspiciada por el Godard posterior a *Pierrot le fou*, más algunos exponentes documentales –de los que *Lejos de los árboles* (1963, estrenada en 1970) de Esteva o *Umbracle* de Portabella son buen ejemplo–, en los cuales la violentación de los elementos profílmicos mediante una trama de ficción los convierten en productos insólitos en el panorama español de la época." En TORREIRO, Casimiro: "¿Una dictadura liberal? (1962-1969)" en V.V.A.A.: *Op. Cit*. 2009, pp. 325-326.

> plícita: igual de abierto resulta el conjunto del film si se le compara con la producción al uso.[1881]

Durante este sexto capítulo de la película, la pareja formada por Enrique Irazoqui y Serena Vergano utiliza la planta vacía de este edificio para jugar con el tiempo a lo Dziga Vertov;[1882] mientras la cámara ejerce panorámicas de un lado al otro de la pareja con claros ecos de Godard. Es por ello que resulta lógico el uso de un espacio en formación, para albergar la tabula rasa que el cine de la EB pretendía lanzar para sacudir el cine español de los años sesenta, llevándolo más allá de lo narrativo. Y la realidad urbanística del momento ofrecía los mimbres necesarios para la aplaudida secuencia del rascacielos romo y sin paredes que se erige sobre Barcelona; para actuar de atalaya sobre la ciudad y sobre el cine de la época en su marcada vena surrealista. Por ende, no es casual que una película-manifiesto como *Dante…* elija este espacio para una de sus secuencias más brillantes. Para Àngel Quintana entraña un retrato de una clase burguesa estancada en el tiempo, [1883] mientras que Santos Zunzunegui señala:

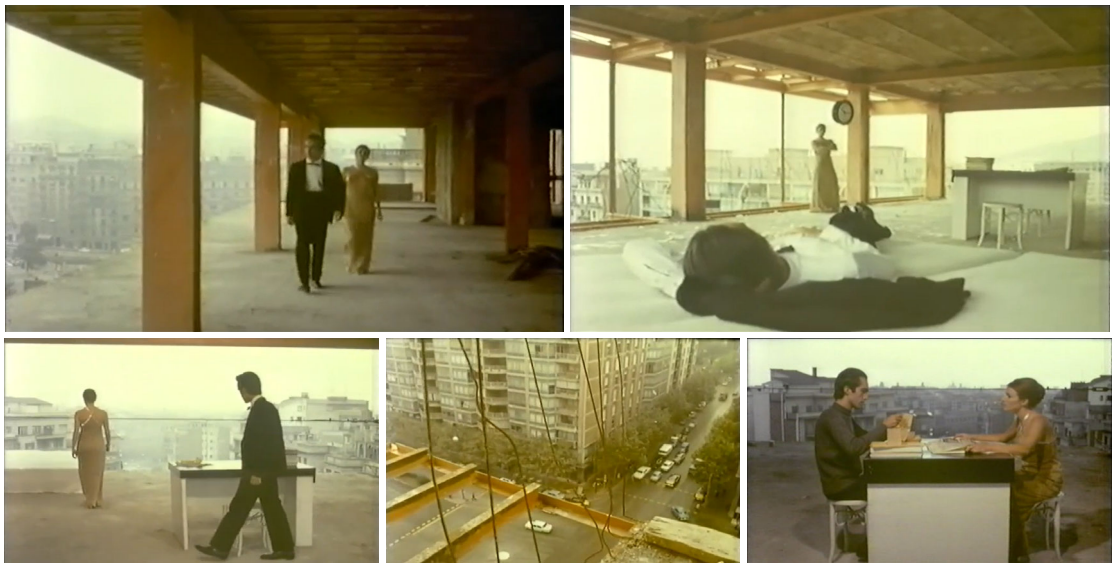
> Tampoco es despreciable la que, al fin y al cabo, se ha convertido en la escena emblema de la película. En una casa en construcción, los dos *protagonistas*, Enrique Irazoqui y Serena Vergano, se entregan a diversos juegos que tienen como tema el tiempo y que ponen en escena la compleja relación que existe ente el tiempo narrativo y el tiempo real.[1884]

[1881] TORREIRO, Casimiro: "Dante no es únicamente severo 1967" en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. Cit.*, 1997, pp. 657-658

[1882] Así describe Torreiro la narrativa de esta secuencia: "Sexta parte: en un piso en construcción, Él y Ella hablan del tiempo. Ella se queja de que tienen poco, él le sugiere retrasar las manecillas del reloj; pero ella prefiere la marcha regular del tiempo. Tras diversos intentos infructuosos de entretenerse, ambos se dan cuenta de que su tiempo se ha acabado. Cuenta atrás que no llega a cero: se produce una tremenda explosión." En TORREIRO, Casimiro: "Dante no es únicamente severo 1967" en Ibíd.

[1883] "La imagen símbolo que mejor resume la idea del tedio en *Dante no es únicamente severo* es la que nos muestra la pareja en un piso en construcción, sin paredes y con una vista urbana de Barcelona como decorado. En medio del inmueble cuelga un reloj que avanza a más lentitud de lo normal, sin dejar fluir las horas. El reloj pone de relieve el estado de tedio permanente al que se encuentra condenada la clase burguesa, mientras que las imágenes cinematográficas que fluyen de los absurdos diálogos quieren ser una escapada imposible al tedio, una escapada que conduce, inevitablemente, a trazar un eterno viaje a ninguna parte." En QUINTANA, Àngel: "Dante no es únicamente severo (Jacinto Esteva y Joaquim Jordà, 1967). Spleen en Barcelona" en HEREDERO, Carlos F.; MONTERDE, José Enrique (eds.): *Op. Cit.*, 2003, p. 440

[1884] Prosigue la cita: "A la hora de la verdad, *Dante no es únicamente severo* ejemplifica, mejor que cualquier otra obra, ese carácter, a mitad de camino entre el cine *amateur* (no pocas de las películas adscribibles a la *Escuela de Barcelona* hacen patente su dimensión de *home movies*), la experimentación estética y, en el mejor de los casos, un humor provocativo que da lugar a su *extrañamiento* en relación a los cánones vigentes en el cine español del momento." En ZUNZUNEGUI, Santos: *Op. Cit.*, 2005, p. 115-116



Fotogramas de la secuencia del bloque abierto de *Dante nos es únicamente severo* (1967)

La secuencia se rodó en un bloque de viviendas de la confluencia entre las actuales Avenida de Sarrià y Avenida Josep Tarradellas de Barcelona,[1885] en un edificio mastodóntico para 1967. Lo icónico de la secuencia reside en el juego con el tiempo fílmico, el uso del sonido extradiegético con los hierros de la construcción; mientras la musa de la EB, Serena Vergano, reflexiona sobre la Barcelona del año 2000 y se apela al cambio urbano de la ciudad con imágenes de obras completando este breve, pero no por ello menos destacable, tangencial contacto de la EB con el *boom* de viviendas.[1886] Huelga recordar que el fenómeno estaba principalmente circunscrito a la meseta, aunque durante el periodo que tratamos ya hubiera alguna otra muestra en Barcelona, sobre la que Gubern vertió esta reflexión:

> Barcelona es la única gran urbe de la península que ha sufrido una evolución histórica más o menos aproximada a las del resto de Europa. Quiero decir que Barcelona ha conocido a su debido tiempo una revolución industrial y se ha convertido en capital de una burguesía y, como corolario, un elemento de absorción de una gran masa proletaria. En Barcelona se ha desarrollado, pues, como en ningún otro punto de la península, una cultura burguesa que tiene muy poco que ver con la de la Corte y que, por cierto, hoy vive en un franco declive histórico. Más precisamente: vive, por razones históricas, un momento de aguda crisis.[1887]

[1885] Carretera de Sarriá y Avenida Infanta Carlota en el momento de su rodaje.

[1886] La tendencia decorativa de las viviendas en las películas de la EB, también visible en *Dante*, nos la da *Fata morgana*, de la que José Luis Guarner detectó "texturas y colores de unos decorados y unos accesorios muy atentos al último grito del diseño, y concretamente al diseño barcelonés de la época: apartamentos de Bofill, esculturas de Corberó, vestidos de Andreu, muebles funcionales, copas modernistas, juguetes surrealistas [...] Todo eso se hallaba al servicio de un estilo visual muy elaborado, calculadamente elegante, de fríos colores metalizados." En GUARNER, José Luis: "En pos del conejo blanco: algunas notas sobre la breve pero portentosa vida de la Escuela en Barcelona" en MUÑOZ SUAY, Ricardo (coord.): *Op. Cit.*, 1989, p. 102

[1887] GUBERN, Román: "*Fata Morgana*, epifenómeno de una cultura en crisis", *Nuestro Cine*, núm. 54, 1966, p. 8

Por ello, en su propia película Gubern, junto a Vicente Aranda, deslizarán la temática de la construcción en *Brillante porvenir* (1966). La cinta narra la historia de Antonio (Germán Cobos), un joven aparejador trasladado por su empresa a Barcelona. En esta adaptación del *Gran Gastby*,[1888] el llegado de provincias se adentrará en la clase alta barcelonesa sirviendo de canal por donde vehicular una crítica social que sufriría las cortapisas de censura y un frío recibimiento por parte de la crítica.[1889] No obstante, en este estudio merece mención la aparición del cambio urbanístico de la capital catalana, como telón de fondo de los títulos de crédito, mostrando los bloques de los barrios dormitorio de la periferia barcelonesa. Asimismo, por la naturaleza de la profesión del protagonista, Antonio pasará los estadios propios del momento; habitando una pensión a su llegada a Barcelona, visitará obras de viviendas y deberá ocultar la mala praxis de su superior, Arturo López (Josep Mª Angelat), entregado a la venta de terrenos y quien le advierte, tras invitarle a una fiesta: *"por cierto, ni una palabra a mi familia de la especulación de terrenos como tú le llamas"*.

Es una evidencia que ya fuera desde las comedias de Ozores hasta la sesuda obra de Jordà, Esteva, Aranda y Gubern, los cambios urbanos de las ciudades españolas eran escenarios idóneos para toda suerte de ficciones fílmicas como en su día los fueron los espacios destruidos por la guerra en décadas anteriores.

14.3.1. *Spain is different:* la vivienda en los relatos sobre turismo

Las medidas aperturistas del Plan de Estabilización de la España desarrollista facilitaron la llegada del turismo de masas. El impacto fue de tal calibre que un país que en 1955 había recibido a 1,38 millones de visitantes, al cabo de una década lo hacía con 11,1 millones (es decir, el 34,5% del total de la población).[1890] En la actualidad es una evidencia que, si el objetivo del gobierno

[1888] Vicente Aranda reconocía a las páginas de *Dirigido por…* su pobre adaptación: "Hicimos una pequeña *trampa* que nadie ha descubierto, salvo una chica americana que anduvo por aquí, Jay Ginsberg, que tenía una beca para hacer un estudio sobre el cine español. Ella se dio cuenta de que la idea original de *Brillante porvenir* residía en *El Gran Gatsby*. Hicimos una mala actualización-adaptación de la novela de Fitzgerald." En "Entrevista con Vicente Aranda", *Dirigido por…*, núm. 21, marzo 1975, p. 36

[1889] La cinta no convenció a la crítica, Fontenla en *Nuestro cine* le achacó poca credibilidad a los escenarios: "Este tono de reportaje, este tratamiento naturalista, se ha llevado a cabo en todos los aspectos del film y creo que, si en todo momento, el naturalismo como fórmula estética o de estilo resulta hoy contraproducente, ello ocurre en mayor proporción cuando, como en este caso, la raíz literaria en que se apoya el film es totalmente opuesta a este naturalismo […] Desde la oficina al apartamento, y especialmente las casas de los poderosos, que, si bien en la realidad son como se nos pintan, no responden a la imagen que de ellas tiene el espectador no habituado a frecuentar los ambientes que se trata." En FONTENLA, César S.: "Sección crítica: *Brillante porvenir*", *Nuestro Cine*, núm. 41, 1965, p. 63

[1890] "En 1950 España recibió 0,43 millones de turistas, en 1955 1,38 millones (el 4,8 por 100 de la población española), en 1959 2,86 millones y en 1960, 4,3 millones (un 14,3 por 100 de la población), que más que se habían duplicado en 1965, con 11,1 millones (el 34,5 por 100 de la población), en tanto que en 1973 y 1975 llegaron 31,6 y 27,4

franquista era atraer el mayor número posible de turistas, los números demuestran que fue un auténtico suceso. Durante los quince años transcurridos entre 1960 y el fin de la dictadura, hasta seis fueron los ministros de la cartera de Información y Turismo: Rafael Arias Salgado (1960-1962), el puntal Manuel Fraga Iribarne (1962-1969), Alfredo Sánchez Bella (1969-1973), Fernando de Liñán (1973-1974), Pío Cabanillas (1974) y León Herrera (1975); muestra de la inestabilidad que el cargo experimentó a partir de la destitución de Fraga.[1891]

Sin embargo, durante esa primera andadura la mayor parte de los aspectos de esta apertura eran positivos, tanto económicos como políticos. La España desarrollista ofrecía al mundo un lugar con una coyuntura idónea para su visita: clima privilegiado, monumentos históricos, precios asequibles y un sector servicios al alza. Además, las vacaciones pagadas a la clase media trabajadora del norte de Europa acabaron de decantar la balanza para la llegada de las famosas "suecas".

Obviamente este panorama era propicio para el sector de la construcción de viviendas que trasladó su actividad a estos centros turísticos. Más allá de la entrada en la sociedad de consumo, la relajación de costumbres y la promesa de ascenso social para las clases populares, los territorios de vacaciones eran tierra fértil para las inversiones especulativas ante la demanda foránea:

> A lo largo de los años sesenta, la gran demanda de alojamientos en las zonas turísticas fue seguida de una fuerte inversión en el mercado inmobiliario por parte de los titulares extranjeros, bien para la adquisición de una segunda vivienda, bien para un alquiler o venta rápida portadora de un alto beneficio ante la continua revalorización del suelo. Si el bajo coste de los terrenos, materiales y mano de obra garantizaba unos precios muy bajos de venta al público, la reventa solía superar el 15% de los fondos invertidos con una plusvalía anual del 30 o 40% y también los precios de alquiler se incrementaban continuamente.[1892]

Ese *boom* de edificaciones de hoteles y bloques de apartamentos fue el que, como hiciera en el arranque de *La ciudad no es para mí*, Lazaga –junto con el montador Alfonso Santacana–[1893]

---

millones de turistas (los extranjeros que entraron en España provistos de pasaporte, no excursionistas), equivalentes al 90,5 y 77 por 100 de los habitantes del país, respectivamente." En VALLEJO POUSADA, Rafael: "¿Bendición del cielo o plaga? El turismo de la España franquista, 1939-1975", *Cuadernos de historia contemporánea*, núm. 37, 2015, p. 91

[1891] Ibíd., p. 107

[1892] SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Ester M.: "El auge del turismo europeo en la España de los años sesenta", *Arbor*, CLXX, núm. 669, septiembre 2001, p. 208

[1893] El montador catalán Alfons Santacana Pla fue uno de los profesionales más solicitados del periodo. Entre sus cientos de trabajos encontramos *El verdugo* (1963), y es que según José Mª Forqué tenía "condiciones excepcionales". En SORIA, Florentino: *José María Forqué*, Murcia: Filmoteca Regional de Murcia / Editora Regional de Murcia, 1990, p. 152; Fallecido en marzo de 2022, dio su última entrevista a la televisión local de El Vendrell, su localidad natal: https://www.rtvelvendrell.cat/la-factoria-alfons-santacana/

versionó en *El turismo en un gran invento* (1968) y *Verano 70* (1969).[1894] Ahora con el mar de fondo, y en Marbella o Benidorm, incontables planos frenéticos de edificios en construcción percuten la mirada del espectador a través de barridos, zooms, cámaras rápidas, teleobjetivos… con la finalidad de trasladar el agobio y el vértigo urbano a unas costas españolas a reventar de extranjeros y nacionales.[1895]



Fotogramas de Marbella en *El turismo es un gran invento* (1968) [izq.] y Benidorm en *Verano 70* (1969)

Economía al alza, ofertas de trabajo y las miradas extranjeras totalmente obnubiladas por el patrimonio cultural, histórico y, sobre todo, por el folclore español. Señas de identidad capaces de tapar las mayores atrocidades del régimen como ya había contrapunteado Berlanga en *El verdugo*, situando el ajusticiamiento en una cárcel de una Mallorca repleta de turistas. Aunque la realidad para el visitante era bien distinta: "A pesar de la cercanía geográfica, los habitantes de Europa occidental conocían poco y mal la realidad española. Imágenes fuertemente estereotipadas nutrían la mentalidad colectiva de la época."[1896]

Esos estereotipos fueron los usados por una torpe comedia musical que hibridó el turismo con el problema de la vivienda de la época: *La niña del patio* (Amando de Ossorio, 1967). La cinta transcurre en Madrid y narra la estrategia de los vecinos de una corrala reconvertida en tablao flamenco para hacer frente a la amenaza de desahucio que pende sobre ellos. Dos de las consignas políticas más importantes del periodo –el mercado turístico y la propiedad de una vivienda– se dan cita en esta cinta donde el propietario pretende vender la finca, acabar con las rentas bajas del

[1894] "[…] se dan pinceladas de otros como las políticas de fomento del turismo, los precios derivados de la temporada alta, o la sinrazón de trasladar el atasco de la gran ciudad a la playa. […] El *zoom* se utiliza profusamente, pero más allá de su uso habitual genera situaciones cómicas con éxito […] y asimismo se usa el *travelling* con cierta frecuencia" en SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, M. Esther: "Verano 70" en HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel; PÉREZ MORÁN, Ernesto (eds.): *Op. Cit.*, p. 194

[1895] "Los de Madrid, que antes se contentaban con llegar a Torrelodones o al Escorial y a San Rafael, ahora se dirigen fácilmente a Salou, Alicante o Marbella. Y no digamos nada de los de Barcelona, que si antaño cifraban su ideal en la torre en Sardanyola o en Vallvidrera, o en Caldetas, ahora ya no se detienen hasta la Costa Brava. Y es que el automóvil ha cambiado por completo la autonomía de los veraneantes, que ya se había ampliado considerablemente con los otros medios de locomoción." En DUOCASTELLA, Rogelio: "Los fenómenos sociológicos del turismo en la Costa Brava", *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 65, 1966, p. 9

[1896] SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Ester M.: *Art. Cit.*, p. 205

alquiler y con ello conseguir pingües beneficios; misma estrategia que la pretendida por el propietario del edificio de *Historias de Madrid* (1958). Con la diferencia que ahora es el mismo ministerio de la Vivienda el que aparece como artífice del *mobbing* inmobiliario a través de la Ley de Propiedad Horizontal que pone contra las cuerdas a los vecinos de *La niña del patio*.[1897]

Tal y como ocurría en el film de Comas, la solidaridad de la comunidad será el antídoto, pero esta vez mediante la pujante industria turística y el reclamo folclórico en clara consonancia con *Bienvenido Míster Marshall* (1953).[1898] La consigna para salvar el inmueble será mediante un *"tablao flamenco dónde vengan los turistas a dejarse el parné"*, en palabras de La Coralito (Estrellita Castro). La presencia de figuras de la copla y el flamenco como Pepe Blanco, la sultana de Jerez, la citada Estrellita Castro o incluso apariciones estelares como la de Juanito Valderrama en el reparto, genera los mimbres necesarios para que su negocio procure los fondos necesarios y la familiar vecindad haga frente al pago de sus casas y así no abandonarlas.[1899]

La película, como tantas otras del periodo, pergeña la ilusoria idea que el turismo era un vehículo emancipador de la sociedad española, a la vez que un proyecto común a pesar de que viniera desde instancias políticas. Justin Crumbaugh sintetiza esta misión en su trabajo.

> The spectacle of tourism created the impression that the task of development was a collective and collaborative effort involving the active participation of the entire Spanish population. Tourism created the discursive conditions through which people could bind themselves willingly to a prescribed constellation of mindsets, behaviors, and opportunities, and ally themselves with hegemonic forces in the pursuit of their own success story. They could now play a leading role in the administering and marketing of something un-

[1897] El más leído de la corrala (Luis Sánchez Polack "Tip") es quien lee a sus convecinos la documentación por la cual el propietario ha decidido poner en venta el inmueble: *"Y como la ley me ampara […] acogiéndome a la ley promovida por el Ministerio de la Vivienda pongo en venta el inmueble de mi propiedad. Comunicando a los arrendatarios su derecho de prioridad. […] Para que en el plazo de un año adquieran sus viviendas con el precio que marque dicho organismo o bien comunicar su decisión en contrario indemnizándoles en el importe de la renta de este año. Que pueden dejar de abonar desde la fecha de esta comunicación. […] Para no hacernos un lío y que todos se enteren: O compramos la casa o nos mandan a la* rue*, entiéndase, vía pública."*

[1898] Los tics que remiten a la cina de Berlanga son: Piano desafinado, folclóricas andaluzas, la niña Rocío vestida de castiza y el zapatero de baturro. Batiburrillo del folclore nacional en aras de salvar la corrala al más puro estilo *Bienvenido Míster Marshall* para atraer al turismo. Asimismo, habrá un duelo al estilo western de "mofa" como también había una ensoñación del oeste en el film de Berlanga.

[1899] "En el filme, las posibilidades del contexto socio-económico permiten sortear la amenaza de desahucio inminente de una escalera de vecinos formada por personajes procedentes de muchos lugares distintos de la península. La variedad de acentos y procedencias configura una suerte de metonimia del pueblo español: migrante en la capital de España y con pocos recursos monetarios. Ésta se acentúa con la caracterización pronunciadamente folclórica de algunos de ellos. De manera destacada, el personaje principal es Estrellita Castro, quien en las décadas de los años treinta y cuarenta había sido la más renombrada artista de la canción andaluza, alcanzando una más que notable fama internacional que la había situado como punto de referencia de la canción popular española e icono cultural de la copla durante el franquismo." En GUAL BERGAS, J.M.; RODRÍGUEZ-GRANELL, A.; ORTEGA, M.E.: "Por no perder la vivienda. Narrativas de desposesión en el cine durante el franquismo (1957-1969)", *Arte, Individuo y Sociedad*, núm. 33 (1), 2021, p. 22

derstood as "Spanish culture". In other words, the spectacle of tourism effectively enjoined people to begin to govern themselves and others.[1900]

La niña del patio no tiene ningún atisbo de crítica al problema de la vivienda donde nunca supone una angustia real, ya que su interés está centrado en la retahíla de números musicales que la vertebran y la picaresca de sus tipismos. Constatamos entonces cómo los acercamientos de finales de los sesenta –así ocurre en *Un millón en la basura*–, diluyen toda su carga crítica para con los problemas de la vivienda para tomar el atajo moralista o el entretenimiento más simple.

Posicionamientos muy distintos al de la coetánea y muy superior *La piel quemada* (J.M. Forn, 1967).[1901] Filme que hunde sus raíces en la cara oscura de la masiva emigración andaluza hacia las costas catalanas –zona próspera y más desarrollada– producto del estallido turístico-constructivo.[1902] Aquel "Caminito de la obra" que cantaba Serrat en 1975 y esos obreros que sus ojos lloraban *"lágrimas de cemento viendo escaparse los sueños como los vientos"*, conecta con la historia de *La piel quemada*.[1903] Su protagonista José (Antonio Iranzo),[1904] es un trasunto de tantos y tantos españoles que encontraron en la emigración interior y el trabajo como albañiles,[1905] la solución a

---

[1900] CRUMBAUGH, Justin: *Destination Dictatorship: The Spectacle of Spain's Tourist Boom and the Reinvention of Difference*, New York: SUNY Press, 2009, p. 20

[1901] Sobre el cineasta catalán consultar los trabajos de QUINTANA, Àngel: *Josep Maria Forn. Industria i identitat*, Barcelona: Filmoteca de Catalunya, 2007 y COMAS, Àngel: *Josep Maria Forn. L'aventura del cinema*, Valls: Cossetània Edicions, 2012

[1902] "*La piel quemada* fue un caso anómalo dentro de los relatos turísticos producidos por el cine español de los sesenta y, sin embargo, su voluntad autoral y su apuesta por el realismo tampoco ayudaron a la película a encontrar su sitio dentro del cine de autor del momento, ni en el ámbito catalán ni el español" En YEBRA GARCÍA, Álvaro: "España en clave de sol. El relato turístico alternativo de *La piel quemada*" en PÉREZ PERUCHA, Julio; GÓMEZ TARÍN, Fco. Javier; RUBIO ALCOVER, Agustín (eds.): *Op. Cit.*, p. 314

[1903] El abandono de lugares preeminentemente agrícolas como Andalucía fue descrito por Candel en su capítulo "Què passa a Andalusia" de *Els altres catalans*: "Hi ha localitats a les quals tots els camps u les empreses són d'un sol amo, o de molt pocs. Si un obrer és exigent o poc *dòcil*, és acomiadat, i ja no el contracta ningú. Quins recursos li queden, aleshores? La seva única possibilitat és emigrar. Emigrar o obeir, callar, aguantar, passar fam i menyspreus. […] En algunes mines hi ha obrers que treballen dos jornals de vuit hores, i els cobren tots dos a preu normal, en lloc de cobrar-ne un normalment i l'altre com a hores extra, que és el que troben, almenys, quan vénen a Catalunya". En CANDEL, Francesc: "Què passa a Andalusia", *Op. cit.*, 1999 (1964), p. 167; La anécdota la encontramos cuando el mismo Candel acudió a la proyección de la película con sus protagonistas con motivo de la IV semana del NCE de Molins de Rei y según la nota "Francisco Candel fue requerido a que manifestara su opinión y dijo, entre otras cosas, que le interesaba esta película que incidía un poco en los problemas que planteaba en su libro *Els altres catalans* y que, de vez en cuando, era muy conveniente que se irritara a los espectadores más susceptibles" en KIRCHNER, Antonio V.: "IV Semana del Nuevo Cine Español. Ante la avalancha de público, que desbordó todas las previsiones, se organizaron dos proyecciones consecutivas de *La piel quemada*", *La Vanguardia Española*, 15 febrero 1967, p. 27

[1904] Cuenta Forn que la elección de Iranzo fue en sustitución de David Martín (el Romeo gitano de *Los Tarantos*) al no acabar de encajar este en el proyecto. Pasados los años el director barcelonés seguía opinando: "Crec que Iranzo estava genial. Aquell any va guanyar molt merescudament el Fotogramas de Plata per la seva interpretació." En MOLINAS, Lluís: *Costa Brava, plató de cinema*, Girona, Ulyssus, 2009, p. 149

[1905] La cuestión social de la emigración interior no supuso un contratiempo para la censura porque como explica Marta Piñol: […] se despreocupó totalmente del contenido de la producción en relación a las migraciones del sur de España hacia el norte, concretamente a la Costa Brava catalana, por parte de emigrantes que buscaban en esta zona septentrional una mejor situación económica. Si bien evidentemente se trata de un tema comprometido abordado con cierta voluntad realista, […] las únicas objeciones que se hicieron al film giran en torno a cuestiones de lenguaje y suavizar situaciones que pueden ser excesivamente eróticas." En PIÑOL LLORET, Marta: *Cine y movimientos migrato-*

sus precarias vidas en las zonas todavía subdesarrolladas de España.[1906] Circunstancia que no escapaba al ministerio de la vivienda que así lo subrayaba en su memoria de 1964:

> La mano de obra, principalmente, ha recibido un considerable refuerzo en la oferta, debido a la emigración rural determinada por la marcha de las cosechas. El aumento de ocupación en el sector ha sido de un 9,4 por 100 (4,8 por 100 para el conjunto de la industria), frente a un 5,4 por 100 en 1963 (3,9 por 100 para el conjunto de la industria). […] La oferta laboral en exceso ha determinado una atenuación de las tensiones salariales, que, en general, sólo se han notado más acentuadas en Madrid, Cataluña y Vascongadas, zonas las más congestionadas de construcción.[1907]



Fotogramas de la obra donde trabaja José en *La piel quemada* (1967)

Para los obreros como el de *La piel quemada* –el primer título que pensó Forn fue *La costa del ladrillo*–,[1908] la vivienda no era una solución sencilla sino se tenían parientes en el lugar de llegada. Es por ello que José, tras su llegada a Lloret de Mar, vive en precarias soluciones habitacionales, aquellas que (supuestamente) iban desapareciendo en la segunda mitad de los sesenta según el discurso oficial. Mientras espera la llegada de su mujer, hermano e hijos, comparte pensión con sus compañeros de la obra y consigue un cobertizo cerca del cementerio por 500 pesetas al mes que además tiene que *"arreglarlo porque está en ruinas y arreglar también la casa de al lado que tampoco te la pierdas ¡Nah! que me tocará trabajar todos los domingos del año"* como le comenta a un compañero de obra.

La película está recorrida por la idea de confrontación desde su inicio; encontramos en ella contrastes culturales, sociales, idiomáticos y, cómo no, en las viviendas.[1909] Este último se acentúa todavía más cuando el affaire de José con una turista belga acaba en su apartamento de la

---

rios: La representación del exilio y la emigración económica española hacia Europa (1939-2016). Director: José Enrique Monterde. Barcelona: Universitat de Barcelona, Departament d'Història de l'Art, Vol. I, 2017, p. 478

[1906] "Al término del I Plan de Desarrollo –prorrogado hasta 1969–, la distribución personal de la renta no se había modificado, aunque el nivel de bienestar de los españoles hubiese mejorado notablemente; las cinco provincias que en 1955 tenían el mayor nivel de renta per cápita (Guipúzcoa, Vizcaya, Barcelona, Madrid y Álava) seguían teniéndolo en 1969; las cinco más pobres (Orense, Almería, Jaén, Cáceres, Granada) continuaban siéndolo." En FUSI, Juan Pablo: "El boom económico español", *Op. Cit.*, 1985, p. 12

[1907] SALGADO TORRES, Enrique: *Op. Cit.*, 1964, pp. 13-14

[1908] SUÁREZ FERNÁNDEZ, José Carlos: "Emigración y turismo en el Cine Español de los sesenta. El caso de *La piel quemada*" en PÉREZ PERUCHA, Julio; GÓMEZ TARÍN, Fco. Javier; RUBIO ALCOVER, Agustín (eds.): *Op. Cit.*, p. 299

[1909] RIAMBAU, Esteve: "La piel quemada 1966 [1967]" en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. cit.,* 1997, pp. 641-643

llamada Residencia Richmond; ejemplarizando la brecha económica entre la clase humilde y trabajadora en contraposición a los turistas que visitan la Costa Brava; o en palabras del propio realizador: "mientras unos se ponen crema solar, los otros manejan hormigoneras".[1910]

La exposición de las malas condiciones habitacionales se refleja también en la lejanía del centro del pueblo, cuando José lleva a su familia al chamizo que hará las veces de vivienda y que sirve para apartarle de las tentaciones urbanas.[1911] Tras un paseo por la localidad costera cargados de maletas, en rima visual con la icónica foto de Miserachs; un lugareño recalca al verlos llegar: *"Aquests són com els cargols, porten la casa a sobre"*. Al llegar a la "casa", topamos con una infravivienda sin servicios a las afueras de Lloret –ni en los pueblos de la Costa Brava pueden los migrados permitirse un hogar en el centro–y nos remite a aquellas opciones desesperadas que una década atrás Fernán-Gómez visitaba en *El inquilino*. Sin embargo, los hijos del personaje de Iranzo y su mujer estallan de alegría en el hogar de la tierra prometida mientras el hermano observa a unos turistas bailar como el José Luis de *El verdugo*.



Fotogramas del exterior e interior del cobertizo-vivienda de *La piel quemada* (1967)

La piel quemada representa la mejor muestra del cine español comercial de los sesenta sobre las estrecheces –entre ellas, las de encontrar hogar– de los migrantes. La historia de tantos albañiles que por necesidad llegaron de todas partes de España para saciar una demanda de mano de obra desbordada y levantar aquellos bloques que, como indica la hija del protagonista: *"En nuestro pueblo no hay casas tan grandes como ésta que estás haciendo tú"*. Esa vertiente social hizo que la cinta fuera premiada en la decimotercera Semana Internacional de cine religioso de Valladolid.[1912] Y, aunque con salvedades, Francisco Llinás le otorgaba este mismo valor en *Nuestro Cine* en comparación con todo el cine del periodo versado sobre el turismo.

> *La piel quemada* es, más que una buena película, una película necesaria. Siempre que sea el principio, y no el fin, de una investigación sobre el hecho social español. Siempre es pre-

[1910] Entrevista inédita recogida en Ibíd., p. 642

[1911] En su análisis, Álvaro Yebra ve en "la configuración del nuevo hogar como una barraca situada en las afueras y alejada del núcleo de la población, decorada de forma rústica y espartana en la que todo está por hacer, hace atisbar por un momento una clausura en forma de *happy end*. Así, pareciera que, alejada del desorden que supone lo urbano la familia, va a encontrar la tranquilidad del medio rural del que provienen." En YEBRA GARCÍA, Álvaro: "España en clave de sol. El relato turístico alternativo de *La piel quemada*" en PÉREZ PERUCHA, Julio; GÓMEZ TARÍN, Fco. Javier; RUBIO ALCOVER, Agustín (eds.): *Op. Cit.*, p. 320

[1912] RIAMBAU, Esteve: "La piel quemada 1966 [1967]" en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. cit.,* 1997, p. 643

> ferible la sinceridad de una película como *La piel quemada*, con su honesto, aunque incompleto, deseo de enfrentarse con una realidad cotidiana, a las exquisiteces neocapitalistas de otros autores que rehúsan enfrentarse con esta realidad.[1913]

Más generoso fue Marcel Oms al considerarla "un film politique d'analyse sociale lucide et de mise en cause du *miracle touristique* comme fausse solution aux vrais problèmes".[1914] Terminamos el apartado dedicado a la película de Forn con las líneas que el crítico e historiador Jordi Torras i Comamala le dedicó en relación al entorno paisajístico: "es la primera piedra de un cine testifical de una realidad humana y social. Aquí, en este film, nuestra costa es tema, escenario y sugestión."[1915]

El mismo artículo hacía mención a otra película rodada en la Costa Brava (Tossa de Mar), pero con una intención y alcance completamente distinto: la comedia *El Baldiri de la costa* (J.M. Font-Espina, 1968). La película que se rodó en catalán y castellano,[1916] basada en la obra teatral homónima de Joaquim Muntañola –aquí en el guion–, narra el envite de la llegada del turismo en el ficticio Sant Ciprià de Dalt, ahora rebautizado como "San Cipriano sur mer". La elección del francés como idioma no es de extrañar puesto que se trataba de la nacionalidad mayoritaria en el veraneo de la Costa Brava. Y así lo refrendaban los analistas de la época: "El francés que ha visitado una vez Ávila no vuelve a ella. Si vuelve será como inquilino de los apartamentos de Tossa de Mar".[1917]

La cinta es un pastiche cercano a los ejercicios cómicos de Lazaga en su sátira del *boom* turístico, pero dedicada al lucimiento de su protagonista Joan Capri y de menor calidad fílmica.[1918] Con su característica flema de "català emprenyat", Capri se ve arrastrado por los vertiginosos

---

[1913] LLINÁS, Francisco: "Crítica *La piel quemada*", *Nuestro Cine*, núm. 71, marzo 1968, p. 74; La impronta de relato social necesario era otro de los aciertos que se le atribuía en *La Vanguardia*: "Esta es una de las pocas ocasiones en las que el cine español se mete de lleno en el tema social de los inmigrantes. Y lo hace de un modo realista indiscutiblemente verídico a modo de un vívido reportaje lleno de vida, de sinceridad y de intención." En PEDRET MUNTAÑOLA, J.: "Maryland y Balmes: La piel quemada", *La Vanguardia Española*, 23 noviembre 1967, p. 64; Àngel Comas reúne todas las reacciones en la prensa cinematográfica, cultural y periódicos en su capítulo dedicado a la cinta de Forn en COMAS, Àngel: *Op. Cit.*, 2012, pp. 181-201

[1914] OMS, Marcel: "Cinéma espagnol d'aujourd'hui. Une étude historique et analytique", *Cinema 77*, núm. 223, julio 1977, p. 12

[1915] TORRAS, Jordi: "La Costa Brava, como escenario, tema y sugestión cinematográficos", *La Vanguardia Española*, 17 julio 1968

[1916] "Basant-se en el salconduit que representava haver col·laborat a la campanya dels *25 años de paz*, Josep Maria Font-Espina s'atreví a intentar una fórmula mixta que en el teatre ja havia estat acceptada des de [...] 1957: el bilingüisme. [...] Fou en aquest segon aspecte que construí dues cintes d'escassa entitat fílmica, produïdes comercialment per Isasi: *El Baldiri de la Costa* (1968) –tocant en bilingüe el tema turístic– i *L'advocat, l'alcalde i el notari* (1969) –comedieta de situacions–, que es posaven al servei de la vis còmica de Joan Capri i que només tingueren alguna repercussió al territori estricte del Principat." En PORTER I MOIX, Miquel: *Op. Cit.*, 1992, p. 311

[1917] GONZÁLEZ, Nazario: "Reflejos del turismo español en 1964", *Razón y Fe*, núm. 170, 1964, p. 240 citado en SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Ester M.: *Art. Cit.*, p. 215

[1918] MOLINAS, Lluís: *Op. Cit.*, pp. 151-153

cambios en su pueblecito costero;[1919] entre ellos, la principal amenaza viene de una constructora alemana que ansía su huerto para edificar un bloque de apartamentos. El pescador Baldiri se encuentra pues, en la misma encrucijada que el Severiano de *Hay que educar a papá*, y, a pesar de negarse y recordar "*que en Baldiri no ve de l'hort, sinó que en viu d'aquest hort*", acaba firmando la cesión de los terrenos víctima de una treta de la inmobiliaria mediante Françoise (Alicia Tomàs), una joven francesa que finge estar enamorada de él.

Todo a su alrededor es pasto del turismo y la gota que colma el vaso es cuando su hermana Antonia (Mª Matilde Almendros) convierte la casa familiar en un hostal para albergar turistas. Harto de la situación, aprovecha su recién asumida alcaldía para empezar una cadena de hoteles y convertir Sant Ciprià sur mer en un foco turístico. Entregado al delirio constructor que satiriza esa querencia por la edificación tan propia de los sesenta –con imagen artificial de una Tossa plagada de rascacielos incluida–, acaba recurriendo a mano de obra barata de Pino Seco, otro ficticio pueblo andaluz.



Fotogramas de la entrega de viviendas y su reventa en *El baldiri de la costa* (1968)

El Baldiri de la costa es un popurrí de situaciones ligadas al mundo de la construcción en los pueblos costeros que culmina con una entrega de viviendas ante la visita de un gobernador franquista al que Capri se dirige como "Mandamás". El acto se realiza según los cánones litúrgicos de aquellas que copaban el metraje de NO-DO, pero añade una vuelta de tuerca nada baladí: los beneficiarios de la llamada "Ciudad Satélite San Baldiri", los inmigrantes andaluces, revenden sus casas a los turistas como muestran los *flashforwards* que contrapuntean el acto en cuestionable tono sepia. En una línea parecida, el propio Capri ya había encarnado un simpático estafador que intenta vender un pinar y un castillo en ruinas a unos incautos turistas en el Cadaqués de *Los felices sesen-*

[1919] La crítica de *La Vanguardia* veía en el film: "[…] ciertos tintes de amargura al exponer cómo las poblaciones, obnubiladas por la codicia, destruyeron todo rastro de pintoresquismo, transformaron artificialmente su existencia y barrieron con horribles e inadecuadas construcciones" en PEDRET MUNTAÑOLA, J.: "Novedades: En Baldiri de la costa", *La Vanguardia Española*, 17 julio 1968, p. 27

ta (J. Camino, 1960).[1920] Y lejos de las cámaras también satirizó las entregas de hogares por parte del régimen en su monólogo *Vivendes protegides*, del vinilo lanzado por Vergara en 1968, y donde entregaba unos cuestionables pisos a los habitantes Cabretes de Dalt.

> *Les vivendes doncs, estan fetes. I ben fetes! Les petites esquerdes que hi veureu… no hi doneu importància, això és culpa del terreny. Ja sabeu que el subsòl de Cabretes de Dalt és pedregós i fa una mica d'esquena d'ase. I ara que he dit ase, vull aprofitar el moment per donar públicament les gràcies a l'arquitecte senyor Molins, que després de molts estudis ha arribat a aconseguir ficar… còmodament! 8 persones en un pis de 10 metres quadrats.*[1921]

Y de la Costa Brava, bajando hacia el sur hasta Murcia topamos con una película articulada bajo postulados argumentales parecidos, pero que a diferencia del periférico y poco relevante *Baldiri*, se trató de un taquillazo centrado en el turismo y el avance edificatorio en el litoral murciano: *En un lugar de la Manga* (M. Ozores, 1970). La anómala –por el periodo cinematográfico– voluntad especuladora de Carmen de Lirio en *La pecadora* (1954), dejaba de ser anecdótica para convertirse en la precursora de una serie de propietarios ávidos de lucro inmobiliario. En la cinta que nos ocupa, el hombre de las mil caras López Vázquez vuelve a trabajar con Ozores para encarnar este paroxístico y cargante gerente llamado Felipe.

Él y su colega, el delegado Enrique Galbaña (Manolo Gómez Bur), llevan a cabo una desaforada compra de terrenos en la murciana Manga del Mar Menor hasta que su codicia topa con el íntegro Juan (Manolo Escobar) y su abuelo Casimiro (Joaquín Roa), propietarios de la Finca "El Carro". Paramos aquí un instante para hacer un excurso sobre el nombre del terreno, llamado así porque antes de levantar la casa el abuelo de Casimiro vivió en un carro hasta que pudo edificarla. De ese carro solo queda la rueda y una canción imborrable de la cultura popular española: *Mi carro*.[1922]

Siguiendo con la sinopsis, la sociedad constructora tendrá 15 días para convencerles de la venta, de no ser así se enfrentan a la pérdida de 12 millones de pesetas al no poder hacerse con toda la Manga. Su objetivo, como exclama el gerente es *"adquirir todas las fincas, casucas y huertos de los pobrecitos"*; pero "El Carro" *"que no se vende ni por todo el oro del mundo"*, y la finca contigua de la solterona Angustias (Gracita Morales) son sus piedras en el zapato. Como ocurría en *El Baldiri de*

[1920] La atracción por la compra de casas para el veraneo desde el extranjero fue otra situación colateral del turismo merced de las ventajas económicas del cambio de divisas: "Los anuncios publicitarios y reportajes sobre la inversión inmobiliaria en España inundaban la prensa francesa de la época. Era frecuente jugar con el significado literal y figurado de la expresión «bâtir des châteaux en Espagne» para concluir que «construir castillos en España» había perdido sus connotaciones utópicas y se había convertido en algo accesible." En SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Ester M.: *Art. Cit.*, p. 215

[1921] Fragmento del monólogo *Vivendes protegides* (Joan Capri, 1968). [Recurso electrónico] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=z1sitGvijEM&t=34s&ab_channel=joancapri

[1922] Rumba compuesta por Rafael Jaén y Alejandro Cintas publicada por la discográfica Belter en 1969. El propio Escobar la interpretó años después en otra película: *Todo es posible en Granada* (R. Romero Marchent, 1982).

la costa, la seducción será el ardid para tratar de convencer al testarudo propietario; ahora será el delegado Enrique quien usa a su novia Alicia (Concha Velasco) para convencer a Manolo Escobar. Las malas artes de la inmobiliaria no terminarán ahí: Felipe y Enrique tratan de atribuirse comisiones del 10%, utilizan partidas de póker para engatusar a Escobar, colocan firmas con nombres falsos cuando los contratos no les interesan, ofrecen sobornos para que venda y hasta organizan una fiesta con atractivas suecas. Esta última será la treta que les de la victoria momentánea: Juan rechaza la sugerente oferta nórdica para pasar la noche con la muy española Alicia, tiempo que los especuladores aprovechan para que el abuelo Casimiro venda la finca y Manolo Escobar acabe cantando la archiconocida: *"Mi carro me lo robaron, estando de romería"*. Un filón que le colocó entre los actores-cantantes más apreciados por el público de la época.

> Respecto al impacto comercial de Escobar en el cine, la lista de recaudaciones [...] no deja lugar a dudas, ya que sus películas vienen a situarlo entre los cuatro o cinco primeros ídolos más rentables del control de taquilla, junto a Landa, Martínez Soria, Raphael, y muy por encima de Sara [Montiel], Marisol y Rocío Durcal.[1923]



Fotograma de Manolo Escobar cantando *Mi Carro* ante una Manga del Mar Menor con pocos rascacielos. *En un lugar de la Manga* (1970)



Fotogramas del enfrentamiento entre Felipe y Juan en el intento de derrumbe. *En un lugar de la Manga* (1970)

Tras la canción aparece la comitiva de la inmobiliaria en marcha caricaturesca dispuesta a arrasar con todo. En su locura enfermiza por poseer terrenos una vez ya comprados –en ese exagerado personaje que es el Felipe de López Vázquez–, decide montarse en la excavadora para arrasar con la finca y atropellar a Juan si hace falta, aunque eso sea motivo de garrote vil como le

[1923] CARTELERA TURIA: *Op. Cit.*, 1974, p. 156

advierte Enrique. Una imagen probablemente no buscada por Ozores, pero con ecos de aquel Arrese montado en una retroexcavadora acabando con las chabolas de un asentamiento madrileño ante las cámaras de NO-DO. Su inexperiencia le hará dar marcha atrás y será Alicia a modo de *deus ex machina* quien resuelva el entuerto de un plumazo, poniendo a todas las partes de acuerdo y convirtiendo la finca en una zona de paso y parque. Resolución demostrativa que el problema de perder la vivienda no genera la angustia que había generado a otros personajes en su misma situación. Juan toma otros derroteros basados en la integridad y no sucumbe al lucro como hicieran Baldiri y Severiano; coronado todo con un desenlace mixtificador que poco o nada tenía que ver con la realidad social. Si bien no supone un escollo para que los pérfidos constructores se hagan con la suya, el honor de Escobar quedará incólume como buen español.

> Así, el Juan de *En un lugar de La Manga* incluso se presenta a sí mismo como un Quijote moderno en varias ocasiones –debe resistir las embestidas de los especuladores que quieren hacerse con su casa, y se mantiene firme a pesar del miedo que le produce un gigantesco bulldozer, pero como él dice para sí, "ser español tiene sus inconvenientes", aludiendo a su obligación hispánica de resistir–.[1924]

Este subproducto que gozó del favor del público,[1925] es a día de hoy un documento urbano de alto valor documental acerca del estado casi virgen del arenal de la Manga, semejante al que ofrece *Los Tarantos* (1963) con la Barcelona chabolista. Un testimonio visual de cómo era la región murciana antes de ser arrasada por el avance de la urbanización que ahora la define. Igualmente, expone de manera meridiana y burlona la lucha por el suelo que la iniciativa privada empezó a librar en los territorios turísticos, anteponiéndola a preceptos urbanísticos. No olvidemos que la película se rueda en un momento muy concreto de la desaforada política edificatoria española:

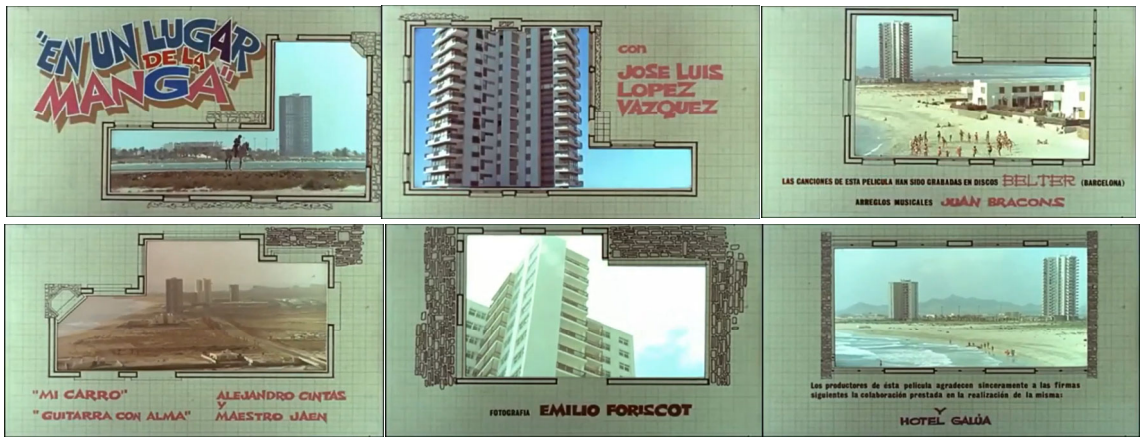
> En cuanto a la especulación sobre terrenos, el crecimiento de las ciudades y los buenos augurios del turismo desataron una verdadera carrera en la que no hubo artimaña que no se utilizara para, burlando planes urbanísticos e invadiendo zonas verdes, conseguir terrenos con fines especulativos, ni desafuero que se dejara de cometer en una anarquía constructora que, paulatinamente, fue rompiendo nuestro paisaje costero con grandes edificaciones en las zonas de mayor reclamo.[1926]

[1924] HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel; PÉREZ MORÁN, Ernesto: "La paradoja tardofranquista: aporías del celuloide en la última década predemocrática", *Journal of Spanish Cultural Studies*, Vol. 14, núm. 3, septiembre 2013, p. 283

[1925] SUÁREZ FERNÁNDEZ, José Carlos: "Emigración y turismo en el Cine Español de los sesenta. El caso de *La piel quemada*" en PÉREZ PERUCHA, Julio; GÓMEZ TARÍN, Fco. Javier; RUBIO ALCOVER, Agustín (eds.): *Op. Cit.*, p. 291

[1926] ABELLA, Rafael: *Op. Cit.*, 1996, p. 200

Idea que encontramos ya en los títulos de crédito, donde aparecen las bondades del turismo en la Manga del Mar Menor con gente divirtiéndose en las costas mientras a lo lejos se levantan rascacielos que prueban la bonanza económica; en una planificación análoga a las promociones que NO-DO hacía de los bloques de las costas españolas: zooms y panorámicas de ascensos que dirigen la mirada hacia esas torres símbolo de modernidad. El choque de costumbres, tan recurrente en el cine de temática turística, también emplea esa contraposición entre la arquitectura al modo de *La piel quemada*; ahora entre el virginal paisaje de playas y las amenazantes torres.



Fotogramas de los títulos de crédito de *En un lugar de la Manga* (1970)

En el caso de Ozores es paradigmático el número musical *Moderno pero español*, que no puede ser más explícito a este respecto, mientras que un plano establece la oposición entre los edificios, símbolo del desarrollo turístico, y el terruño que defiende Juan".[1927] Tampoco las revistas especializadas podían pasar por alto el súbito cambio del litoral español y *Arquitectura* dedicaba artículos con títulos tan explícitos como "Del botijo en la acerca, al piso en la costa":

> Lo nuevo, lo increíble, lo que nadie ha solicitado, pero muchos han creído oportuno ofrecer al Turismo, son las urbanizaciones que surgen entre pueblos o a su vera. […] Cuando arrecia el problema de la vivienda en todos los países parece realmente genial gastar y gastarse construyendo viviendas que sólo den de vivir durante unas breves semanas a las gentes. […] sin embargo, las urbanizaciones que florecen a la vera del mar, en lugares gratos de descanso, son de tres categorías: aceptables, feas, intolerables. Intolerables, los rascacielos. Torres sin agilidad, aisladas, que se habitan sólo en sus extremos –superior, inferior– y en algunas de sus fachadas. Todas ellas rompen el paisaje.[1928]

[1927] PÉREZ MORÁN, Ernesto: "En un lugar de La Manga" en HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel; PÉREZ MORÁN, Ernesto (eds.): *Op. Cit.*, pp. 176-177
[1928] CASTRO, Carmen: "Del botijo en la acera, al piso en la costa", *Arquitectura*, núm. 93, 1966 pp. 63-64

El artículo data de 1966 cuando pocos enclaves quedaban por modificar arquitectónicamente para abastecer la demanda turística. Tres años después, encontrar un lugar a medio camino de su total "turistización" no era una empresa fácil como explicaba el propio realizador:

> […] puesto que la acción sucedía en un pueblecito pesquero al que aún no había llegado el turismo. El productor, otra persona entrañable aunque intentaba por todos los medios parecer un ogro, Alfredo Fraile, y yo nos recorrimos toda la costa en busca del lugar que nos permitiera darle a la película un enfoque diferente. Al final, acabamos haciendo los exteriores en La Manga del Mar Menor cuando sólo había dos hoteles y un edificio –La Torre de Navarra– de veinte plantas. En esta ocasión, llegamos a los dos millones trescientos cincuenta mil espectadores. Con los precios actuales de localidades, habríamos alcanzado los dos mil millones de pesetas.[1929]

El éxito al que se refería Ozores en 1998 era que *En un lugar de la Manga* fue el quinto filme musical más comercial del periodo comprendido entre enero de 1965 y diciembre de 1973, recaudando 48.269.092 millones de pesetas,[1930] y fue vista por 2.346.581 millones de espectadores.[1931] Ejemplo del éxito que este tipo de "españoladas" tenían entre el público y cómo aunar turismo, sociedad de consumo y personajes garantes de la integridad nacional bajo el marco visual de grúas y rascacielos en el horizonte, era una fórmula de éxito seguro.

14.4. El cine de parejitas y la necesidad de una vivienda propia (1967-1974)

14.4.1. La comedia desarrollista ante el deseo (también sexual) de propiedad: *Novios 68* (1967) y *No firmes más letras, cielo* (1972)

La operación política llevada a cabo a finales de los cincuenta y primeros sesenta concentrada en aquella máxima del "país de propietarios" se prodigó y materializó a lo largo de la década hasta el fin de la dictadura. Acerca de la trascendencia sociológica del título de ocupación, Gómez-Morán reflexionaba en pleno 1972, atribuyendo ese prurito a…

[1929] GARCÍA-BERLANGA, Fernando. *¡Con Mariano Ozores hemos topado!*, Benicarló: X Festival Internacional de Cinema de Comedia de Peñíscola, 1998, p. 34

[1930] Solo superada por *Las Leandras*, *Pero… ¡En qué país vivimos!*, *Juicio de faldas* y *Mi canción es para ti*, en este orden. Véase el cuadro entero en CARTELERA TURIA: *Cine español de subgéneros*, Valencia: Fernando Torres Editor, 1974, p. 181

[1931] PÉREZ MORÁN, Ernesto: "En un lugar de La Manga" en HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel; PÉREZ MORÁN, Ernesto (eds.): *Op. Cit.*, p. 175

> […] la realización personal y el deseo de seguridad que se alcanza al poseer un hogar propio, lo cual permite una estabilidad futura de la familia y una visión tranquila del porvenir. […] La vivienda es algo muy querido y posee carácter muy definitivo. En otras palabras, no se piensa en *una vivienda,* sino en *mi vivienda*, términos completamente distintos, y puede decirse que un hombre se casa tanto con la mujer como con el piso adquirido".[1932]

No ahondaremos en las características políticas del momento pues han sido tratadas con anterioridad, pero sí veremos en este epígrafe la diseminación de la necesidad de un piso en propiedad por parte de las parejas de españoles del periodo y su representación en el cine, siendo la comedia desarrollista la que mayor hincapié hizo en ello. A lo largo de este epígrafe, la coincidencia de actores, cineastas y guionistas permite una mayor permeabilidad en la redacción sobre películas y el salto entre ellas, y constata el hilo conductor entre las preocupaciones sociales de la clase media y su representación en el cine.

Pocas son tan claras en sus intenciones desde el título y la inserción del año en el mismo como *Novios 68* (P. Lazaga, 1967). Largometraje de la factoría Masó, quien participa en el guion junto a Rafael J. Salvia con la siempre hábil dirección de Lazaga, presenta la historia de cinco noviazgos de la España de los felices sesenta. Entre ellas, destacaremos a Marcelino (José Luis López Vázquez) y Conchita (Diana Lorys), con sus constantes peleas rebajadas por la presencia de la madre de ella; Pepe (Alfredo Landa) y Lolita (Mª José Goyanes), con ganas de acelerar su boda y vivir en casa de los suegros; y Lucía (Gracita Morales). que empuja a su novio (José Sacristán) a emigrar a Alemania para que obtenga el dinero necesario para casarse como vimos en líneas anteriores. En palabras de Pedro Sangro: "*Novios 68* es una comedia costumbrista que dibuja un fresco sociológico sobre diferentes coyunturas de pareja en la España de finales de la década de los sesenta."[1933] Y entre estas coyunturas, el piso como la meta anhelada; pisos que, por otro lado, se habían convertido en el hogar tipo de los españoles a raíz de las políticas desempeñadas durante el franquismo.

> Los sucesivos Planes Nacionales de Vivienda (1944-1954, 1956-1960, 1961-1976) prosiguen en la misma línea de construcción de edificaciones residenciales colectivas, destinadas tanto a los más pudientes, con viviendas de gran tamaño, como a la clase media emergente, con hogares más reducidos. Los interiores de éstos últimos han sido los más representados por el cine comercial, contribuyendo a inculcar en la conciencia colectiva

[1932] GÓMEZ-MORÁN, Mario: *Op. Cit.*, 1972, p. 66
[1933] SANGRO COLÓN, Pedro: "Novios 68" en HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel; PÉREZ MORÁN, Ernesto (eds.): *Op. Cit.*, pp. 90-93

la imagen estándar de los denominados "pisos" que integran los bloques y torres de los nuevos barrios construidos.[1934]

La consecución del piso recorre varias tramas de *Novios 68*, incluso desde el prisma de los progenitores de los protagonistas. Ese es el caso de don Felipe (Pedro Porcel), padre de Lolita, quien se muestra preocupado por las intenciones del gorrón de Pepe, quien pretende quedarse a vivir con ellos y no proporcionarle un piso a su hija.

- Don Felipe: *Vamos a ver que yo me entere. ¿Usted cuánto gana?*
- Pepe: *Un mes con otro las 15.000 y a partir de mañana voy a subir las tarifas.*
- Lolita: *Con eso podemos vivir muy bien.*
- Don Felipe: *Claro… y compraros un piso en Moratalaz.*
- Pepe: *No señor, está muy lejos.*
- Don Felipe: *Ya… usted había pensado quedarse a vivir aquí.*
- Pepe: *¡Sí señor! Digo… no señor*
- Lolita: *No, no, no… nosotros queremos tener nuestro piso.*
- Don Felipe: *Y yo el mío. El casado casa quiere.*
- Pepe: *Eso digo yo, pero si no hay más remedio nos quedamos.*

La conversación arriba transcrita alberga distintos componentes propios del fenómeno de la vivienda de finales de los sesenta: la casi *conditio sine qua non* de contar con un piso para poder afrontar la boda, la lejanía de los nuevos grupos de casas como Moratalaz, de Urbis, y la alternativa de vivir bajo el techo de los suegros. Como resulta evidente, Pepe tiene unas intenciones muy claras: aprovechar la economía desahogada de su suegro para acabar en su casa, algo que conseguirá y el pobre don Felipe acabará remugando: *"De fuera vendrán, que de casa te echarán".*

La fórmula centrada en parejitas actuando de reflejo del público de su época es tan palmaria que el mismo año y también a las órdenes de Lazaga en *¿Qué hacemos con los hijos?* (1967),[1935] Alfredo Landa y María José Goyanes repiten como pareja acechada por los mismos quebraderos de cabeza antes de casarse. Sírvanos este diálogo para demostrar el ansia femenina de obtener el piso como antesala del matrimonio y la desazón que la espera prolongada provocaba:

- Landa: *Mi novia es lo más grande que hay en el mundo. Alegra esa cara muñeca que tengo preparada una sorpresa.*
- Goyanes: *¡Que nos han dado el piso! ¡Enrique de mi vida, qué alegría!*

[1934] GONZÁLEZ CUBERO, Josefina; ZARZA ARRIBAS, Alba: "Ámbitos privados de la residencia colectiva en el imaginario cinematográfico español", en CALATRAVA, Juan (coord.): *Op. Cit.*, 2019, pp. 1921
[1935] VANACLOCHA, José: "El cine sexy celtibérico" en CARTELERA TURIA: *Cine español de subgéneros*, Valencia: Fernando Torres Editor, 1974, pp. 221-222

- Landa: *Pero no estará terminado hasta diciembre del año que viene.*

Siguiendo con *Novios 68*, la cinta menciona el barrio de Moratalaz, epítome del boom inmobiliario de la época, con infinidad de nuevos edificios;[1936] prueba de la expansión de la capital hacia sus zonas periféricas. Y bien lejos tendrá que trasladarse la otra pareja, formada por Marcelino y Conchita, que aspira a un piso a 12 kilómetros del centro de Madrid; porque en palabras de Pedro Sangro, en esta etapa "el coche y el piso simbolizan dos elementos de desarrollo y crecimiento que abren la posibilidad de subir en la escala social".[1937] Aun así, serán víctimas de la chapucería hispana al topar con materiales precarios en la visita a su futuro hogar, como prueba el yeso que cae sobre la cabeza de López Vázquez cuando se asoma por la chimenea. Algo que ya vimos en *Esa pareja feliz* (1951), *La vida por delante* (1958), *Confidencias de un marido* (1963) o la coetánea *Es mi hombre* (R. Gil, 1966), sobre la que volveremos con motivo de la especulación.

La visita resulta ser un fiasco y la secuencia se articula en dos partes: La primera donde se muestra el apartamento y quien lo enseña recurre a aquellas manidas frases de… *"y este es el salón, como verán se puede jugar al fútbol"*. Posteriormente, al citado incidente con la chimenea, ahora se le suman modernidades en domótica. Persianas eléctricas que golpean la cabeza de un Marcelino todavía contrariado con los doce kilómetros que lo separan del centro de Madrid.



El yeso y la persiana cayendo sobre Marcelino en *Novios 68* (1967)

La segunda inicia cuando la pareja tiene un rato a solas para seguir visitando el piso; allí en un momento de pasión irrefrenable Marcelino se abalanza sobre su novia, pero ella esquiva el carnal asunto con el pretexto de la falta del hogar conyugal. Esta particularidad será una constante que salpicará muchas secuencias de las comerciales comedias españolas del desarrollismo y tardofranquismo dando al piso otra dimensión. Lo que incide en que a partir de los felices sesenta, lejos

[1936] Moratalaz, obra del arquitecto vasco José Antonio Domínguez Salazar (1911-2007), es "el barrio madrileño que se construye desde 1960 hasta 1972 y que se dedica íntegramente a vivienda subvencionada, destinada a sectores de población que adquirían su primera casa con mayores facilidades económicas que en ninguna otra parte de Madrid." En PORRAS, Fernando: "De 0 a 90.000 vecinos: Moratalaz 1960-1970" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Un siglo de vivienda social (1903/2003)*, Tomo II, Madrid: Ministerio de Fomento, 2003, p. 171

[1937] SANGRO COLÓN, Pedro: "Novios 68" en HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel; PÉREZ MORÁN, Ernesto (eds.): *Op. Cit.*, p. 92

de las estrecheces económicas de antaño, la casa, más allá de dar cobijo, se convierte en la llave que permitirá al macho ibérico consumar su matrimonio; del mismo modo que la carencia del mismo sirve a las mujeres para mantenerse castas hasta que su marido no la adquiera. Idea que hallamos concentrada en este ingenioso diálogo que mantiene la pareja mientras se besuquea fogosamente.

- Marcelino: *Imagínate que ya estamos casados y esta es nuestra casa.*
- Conchita: *Eso depende de ti.*
- Marcelino: *¡No te preocupes!*
- Conchita: *Cuesta un millón…*
- Marcelino: *¡Menos hipoteca!*
- Conchita: *300.000 de entrada…*
- Marcelino: *¡Para eso está la mutualidad!*

Ante el apetito sexual incontenible del macho ibérico, Conchita trata de enfriar su fogosidad planteando dormir en camas separadas. La discusión acaba con ambos devolviéndose regalos, entre ellos el vestido de ella, excusa que permite desvestir a Diana Lorys en una de las recurrentes muestras del cine sexy ibérico. El macho español, herido en su orgullo al ver a su futura esposa caminar en viso ante las atónitas miradas de obreros y curiosos, persigue a Conchita y termina su patético lance cayendo por el hueco del ascensor. Al término de esta comedia coral de parejas, como no podía ser de otra forma, el *happy end* se dará a través de las bodas de los personajes referenciados.[1938] La conciliación entre la sociedad capitalista y los valores morales de la época tiene su particular adaptabilidad en el contexto que tratamos.

> […] el sustrato moralizante es evidente. El puritanismo cambia de táctica y adquiere, en la sociedad de consumo neocapitalista, nuevas formas de expresión, sólo distintas en lo más superficial ("cualquier camino es bueno para llegar al altar"). La vida de lujo (pisos, piscinas, aviones, coches, etc.) envuelve y está al alcance de todos. Las necesidades económicas, las clases sociales, están superadas, no existen en este paraíso rosado que es la comedia de Lazaga. El humor y el amor redimen de sus miserias a las criadas, a los obreros y a los emigrantes, quitando también trascendencia y problematicidad a su vida erótica.[1939]

[1938] La "incorporación de las mujeres al mundo laboral se ve retrasada por el matrimonio y por su dedicación a las tareas y deberes doméstico-familiares ya que, todavía a finales de los 70, el trabajo de la mujer fuera de casa seguía considerándose antinatural" en HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel; PÉREZ MORÁN, Ernesto (eds.): *El cine de barrio Tardofranquista. Reflejo de una sociedad*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2012, p. 16

[1939] Crítica de Antonio Santos recogida en CARTELERA TURIA: *Op. Cit.*, 1974, pp. 237-238

La lujuria refrenada por la ausencia de piso será una estrategia narrativa recurrente en otras cintas como *Los días de Cabirio* (F. Merino, 1971).[1940] En ella Mari Carmen (Teresa Rabal) espera para casarse con Alfredo (Alfredo Landa) hasta que este consiga el piso, así como dinero para los electrodomésticos. Al final de la cinta, acosará a su futura esposa en medio de un piso de obra nueva sin muebles al modo del Marcelino de *Novios 68*. Ambas películas plantean la propiedad de la vivienda como uno de los quebraderos de cabeza principales para los hombres de su tiempo. En el caso de *Los días de Cabirio*, Ernesto Pérez Morán lo resume de tal modo:

> La lucha de sexos, por último, se escenifica sobre todo a través de la vida prematrimonial de Alfredo, amenazado por una suegra insoportable y un suegro temible, por una casa en obras y una serie de sueños incumplidos.[1941]

Todo ello parece confirmar, aunque sea por caminos diferentes, cómo las parejas de estas comedias no se consuman sexualmente sin la adquisición del piso y la inexorable boda, "camino obligatorio para el desahogo sexual".[1942] Todo tipo de cineastas trazaron secuencias semejantes por más que sin incurrir en tanta zafiedad, al modo de Rafael Gil en*Verde doncella* (1968). La pareja formada por Moncho (Juanjo Menéndez) y Laura (Sonia Bruno) asiste a la visita de un piso piloto guiados por un trabajor exageradamente resfriado que les deja un rato a solas, en la que será su futura habitación de matrimonio, empieza la excitación del futuro esposo:

- Laura: *Te esperaré aquí todo el día… y cuando llegues…*
- Moncho: *Te comeré a besos.*
- Laura: *Quita, loco…*
- Moncho: *Laura, dentro de cuatro días seremos marido y mujer.*
- Laura: *¿Y?*
- Moncho: *Pues como si ya lo fuéramos.*
- Laura: *¡Moncho!*
- Moncho: *¡Ya lo sé! Está feo y en España no se estila, pero a mi ese tío no me chafa la novia.*[1943]

[1940] El mismo Fernando Merino dispuso una situación parecida entre la pareja formada por Concha Velasco y López Vázquez en *Préstame quince días* (1971). En este caso, el recién vuelto de Alemania Alfredo Landa, requiere de una novia postiza a la que presentar a su madre. En su ayuda acude Velasco que hace las veces de pareja a cambio de dinero con el que costear los electrodomésticos y casarse con López Vázquez. Personaje que le había hecho una falsa promesa de matrimonio para obtener sexo a cambio.

[1941] PÉREZ MORÁN, Ernesto: "Los días de Cabirio" en HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel; PÉREZ MORÁN, Ernesto (eds.): *Op. Cit.*, 2012, p. 208

[1942] HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel; PÉREZ MORÁN, Ernesto (eds.): "Cine y sociedad: La construcción de los personajes masculinos y femeninos en el *landismo* tardofranquista", *Arbor*, vol. 191-773, mayo-junio 2015, p. 9

[1943] Hace referencia al personaje de Antonio Garisa, quien previo pago de un millón pretende ejercer derecho de pernada sobre la joven Laura.



Personajes masculinos al acecho en sus futuros pisos en *Novios 68* (1967) [arriba], *Verde doncella* (1968) [centro] y *Los días de Cabirio* (1971) [abajo]

El afán por obtener vivienda para consumar por parte de los hombres, contrastan con los deseos de ellas centrados en otras vicisitudes ligadas a la decoración o la cocina. Caso de *Soltera y madre en la vida* (J. Aguirre, 1969), película con guion de José Luis Dibildos y Antonio Mingote que incide en la primera mención del piso entre los personajes de Paloma (Soledad Miranda) y su novio (José Sacristán).[1944] Igual que en *Novios 68* o *Los días de Cabirio,* el piso se presenta como una losa económica para los hombres, pero a su vez es un salvoconducto que les permite propasarse con su futura esposa. Así lo hará notar Mariano en una secuencia posterior cuando, en el cine y a oscuras, Paloma rechace sus arrumacos y él reprenda "*¡Pero mujer que ya tenemos comprado el piso!*". Esta subtrama termina durante la boda de los personajes protagonistas Julita (Lina Morgan) y Paco (Alfredo Landa); mientras ella llega a la iglesia, Mariano utiliza la situación para remarcar su honorabilidad:

- Mariano: *Ahí tienes desconfiada, ves cómo cumplimos.*
- Paloma: *Él, sí.*
- Mariano: *Que nuestra casa va por el segundo piso, Paloma…*

[1944] Paloma: *He traído los planos del piso. Como está no queda bien, le sobra un tabique.* / Mariano: *No me digas que no te gusta ahora que hemos pagado el primer plazo.* / Paloma: *Es un arreglo pequeño y ahora que todavía están echando los cimientos…*

- Paloma: *Pero el nuestro es el séptimo.*
- Mariano: *¿Es que tampoco te fías de la constructora mujer?*

Los acicates de la sociedad de consumo y su choque con la conservadora y machista sociedad española tendrá un nuevo ejemplo en *No firmes más letras, cielo* (P. Lazaga, 1972). Argumento que plantea desde sus primeros compases una burla al capitalismo en el que España llevaba navegando una década con altibajos. Atrás quedan las bondades vistas en *La gran familia* y ahora Lazaga, con su particular tono socarrón, destripa las estrecheces de Sabino (Alfredo Landa) lidiando con el capitalismo de los primeros setenta. Sin embargo, la carga del film se desvía hacia su condición de calzonazos que le hace sucumbir ante las peticiones de su mujer Elisa (Mirta Miller), obsesionada con las compras y personificación de las víctimas de la publicidad y los pagos a plazos. Sabino vivirá por encima de sus posibilidades, y en palabras de Vanaclocha en su crítica: "Frente a los plácidos tiempos de antaño, con los pagos al contado, ahora con letras –se nos dice– cualquiera puede vivir como rico, puede poseer muchas cosas".[1945]

Sabino y Elisa, según nos cuenta la voz en *off* se enamoraron y al poco tiempo –tras casarse, eso sí– alquilaron un piso modesto y *"allí montaron su paraíso. Otra vez Adán y Eva… y la serpiente porque la suegra se vino a vivir con ellos".* Doña Ramona (Mari Carmes Prendes), al igual que su hija, instigará el gasto compulsivo que Sabino realiza en esa vorágine de modernidad que le llevará al pluriempleo. La máxima "compre sin dinero" facilita la espiral de gasto,[1946] firmar letras y más letras sin tener líquido y para más inri, unas compras que empiezan con electrodomésticos llegarán a tales extremos de despilfarro que pondrán en peligro el pago de su casa.

La vivienda, al ser considerada un bien de consumo que poseer, también irá ganando protagonismo en la cinta. Al principio, su presencia se filtrará con planos urbanos de carteles, vallas, paneles y marquesinas todas plagadas de anuncios –aquellos que Bodegas usaría para enloquecer al protagonista de *Vida conyugal sana* (1974)–; por todas partes, incluso los periódicos que ojean quienes esperan el bus ven la oferta del barrio por excelencia del tardofranquismo y citado en líneas anteriores: Moratalaz.[1947] El papel que tuvieron los medios de comunicación (especialmente

[1945] VANACLOCHA, José: "El cine sexy celtibérico" en CARTELERA TURIA: *Op. Cit.*, 1974, p. 228

[1946] En su paseo por las calles de Madrid, Sabino es acosado por el montaje hiriente de Alfonso Santacana que despliega imágenes de publicidad y conversaciones aleatorias de los viandantes que se cruzan hablando de dinero u oportunidades de mercado asfixiando visual y sonoramente al protagonista. Idéntica aparición encontramos en el remake de *El hombre que se quiso matar* (R. Gil, 1970) cuando, durante el trayecto en tren hacia Segovia, el compañero de vagón con quien conversa Tony Leblanc sostiene un periódico que reza en su contraportada: "Un piso que le distinga".

[1947] El habitante tipo de Moratalaz no era el de la clase más pudiente, de hecho, "En 1969, cuando ya se han construido unas 17.500 viviendas en Moratalaz, más del 60% de la población activa está compuesto por empleados o funcionarios de bajo rango, capataces u obreros de escasa cualificación." En PORRAS, Fernando: "De 0 a 90.000 vecinos: Moratalaz 1960-1970" en SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Op. Cit.*, 2003, p. 172

la prensa escrita) en el machacón mantra de la propiedad fue esencial.[1948] Sus espacios de anuncios eran terreno abonado para promotoras, constructoras y bancos[1949] que ofrecían todas las facilidades para su principal objetivo: las parejitas de novios.



Anuncios de pisos en *No firmes más letras, cielo* (1972)



Anuncios del diario *El Alcázar*, núm. 9.583, año XXXI, 9 marzo 1967, p. 29

[1948] El rastreo de la hemeroteca digital de *ABC* desvela la abrumadora inversión que Urbis realizó en su campaña publicitaria para promocionar la que llamaba: "La ciudad completa, creada por Urbis dentro de Madrid" (*ABC*, 5 de enero de 1965, p. 40). Apelando a la "posición social" o a resolver "el problema de la vivienda", dirigiéndose a todos los miembros de la familia, y usando divertidos dibujos de historietistas, Moratalaz consiguió estar en boca de todos durante los años del crecimiento urbano desarrollista.

[1949] "También hay que destacar el papel que ha jugado el sistema financiero, a través de la diferente gradación de las promociones en función de la entrada necesaria para acceder a ellas, en la expulsión de la población hacia los nuevos desarrollos periféricos." En TAMAYO PALACIOS, Alejandro: "Exclusión social en el Madrid del "desarrollismo": La influencia del modelo inmobiliario de venta de viviendas a gran escala durante el proceso de construcción del Área Metropolitana de Madrid en la cohesión social de la ciudad", *Revista Invi*, núm. 73, vol. 26, noviembre 2011, p. 98



Anuncios del diario *Pueblo*: núm. 10.085, 11 febrero 1972, p. 21 [izq.] y núm. 10.102, 22 febrero 1972, p. 30 [der.]

Asimismo, ofrece algunos pasajes recurrentes de la filmografía española y varias veces transitados como el del molesto vecino valenciano que toca el saxo a horas intempestivas o incluso irrumpe en las conversaciones voz en alto desde su casa.[1950] No obstante, el quebradero de cabeza aparecerá cuando el matrimonio protagonista visite a su amigo Valentín (López Vázquez)[1951] y a la mujer de este, Merche (Josele Román). La secuencia abre con la enésima parodia sobre la distancia de muchas de estas promociones inmobiliarias del centro de Madrid;[1952] broma que Lazaga pergeña cuando al salir al balcón, las nada estimulantes vistas para Sabino, contrastan con la mira-

[1950] La interacción vecinal causando molestias seguía presente en los años setenta, pero ahora no lo hace desde el típico corral o el patio de vecinos, las relaciones entre ellos se adaptan a la arquitectura de sus casas como ocurre en *Duerme, duerme mi amor, Venta por pisos* o *Los nuevos españoles*.

[1951] "[…] la figura de Valentín, un amigo de la familia que compra todo a plazos y que, a pesar de su humilde trabajo como guía turístico, lleva un tren de vida desaforado. Les muestra su maravilloso piso con mil y un lujos, y Elisa y su madre no cejarán hasta persuadir a Sabino para que se embarque en una hipoteca. Como consecuencia hay que comprar muebles y la deuda crece y crece, al tiempo que las máquinas, que ya han invadido su domicilio, irrumpen también en el trabajo de Sabino, quien ve amenazado su empleo por unas potentes computadoras." En PÉREZ MORÁN, Ernesto: "No firmes más letras, cielo" en HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel; PÉREZ MORÁN, Ernesto (eds.): *Op. Cit.*, p. 226

[1952] Lo que en las comedias resulta una excusa para explotar la comicidad, a principios de los setenta se consideraba un problema que acabaría por ser una de las reivindicaciones vecinales marca de la transición: la falta de trasporte público. Así lo contaba *ABC* en un reportaje *ad hoc* sobre el barrio de Urbis: "Moratalaz, es, paradójicamente, uno de los barrios más «céntricos» de cuantos han aparecido en los últimos años en torno al centro de Madrid, y, sin embargo, uno de los peores comunicados. Los accesos a Moratalaz son insuficientes y escasos, constante pesadilla para sus habitantes, que pierden tiempo, dinero, y gasolina en los embotellamientos que se forman a las horas «punta». La imprevisión del barrio ha sido causa de esta situación, que va a ser corregida con diversas soluciones que pronto serán puestas en práctica." En FLORES, Miguel Ángel: "Accesos a Moratalaz. Eterno problema", *ABC*, 13 abril 1973, p. 129

da henchida de orgullo de Valentín asegurando que *"En los días claros se ve hasta Guadalajara"* mientras el espectador contempla el contraplano de un descampado.



Fotogramas de Valentín mirando al descampado de su polígono de viviendas.
No firmes más letras, cielo (1972)

Ambos les hablarán de las bondades de su piso en propiedad con todas las comodidades en "*parqué holandés, muros a base de vitrofilm, cuadros de mármol, instalación empotrada con fusible automático, comedor altiplano… ¡ah! Y portero electrónico.*" La persuasión con el confort del apartamento se completa con la facilidad que dan las letras para poder adquirirlo. Elisa, siguiendo la tónica de la película va a querer también ese elemento indisociable a todo matrimonio español medio: El piso en propiedad con 100.000 pesetas *"de entrada… el resto en letras a diez años, más banco",* en palabras de Valentín. A pesar de que su "amigo" trate de engatusarle –en ese instante el espectador desconoce la comisión que se lleva y el pequeño problema con el sonido atronador de los aviones sobrevolando–, Sabino sigue dudando si comprarse un piso allí, en el polígono de "Las Golondrinas", es la mejor opción.

A medida que avanza la secuencia el personaje de Landa se resiste, pero cambiará su decisión a raíz de tocar los tabiques de la casa; fascinado por su robustez, sumado al embuste de Valentín fingiendo gritar desde la habitación contigua, eso marcará un antes y un después en la relación de los personajes con los muros de los hogares. El Sabino de *No firmes más letras, cielo* cree poner punto y final a una de las problemáticas habitacionales que arrastran tantos y tantos personajes que vivieron entre paredes de papel, pero desconoce que su insonorización no le salvará de los estruendosos aviones del cercano Barajas. Todavía cabe señalar la caída libre que arrastra el personaje y que le llevará a la muerte cuando le retiran los muebles del piso por impago, ejemplo de cómo el primer damnificado para no poder alcanzar la vida soñada es la vivienda.

> *¡No firmes más letras, cielo!* es todo un manual, un aviso a navegantes, una descripción demoledora de la condición femenina y un canto a la soltería, además de un poco favorecedor retrato del extranjero […] y una interpretación que en parte tiene cierto carácter premonitorio, al denunciar las maldades de la sociedad de consumo y a esos ciudadanos

que viven muy por encima de sus posibilidades, solo preocupados por los bienes materiales.[1953]

14.4.2. Otros caminos hacia la propiedad: el Madrid desarrollista en el cine de la "tercera vía" y las alternativas renovadoras (1972-1975)

El prurito de la propiedad, los fuertes caracteres femeninos, las visitas a pisos piloto o las mudanzas a la periferia, etc., no fueron territorio exclusivo de Lazaga y compañía; su raigambre social hará que otras películas de aquel cine llamado de la "tercera vía" u otras alternativas como *Mi querida señorita* (1972), también prestarán atención al fenómeno. En la singular película de Jaime de Armiñán,[1954] cuando el personaje magníficamente interpretado por López Vázquez conoce su género biológico masculino, emigra a Madrid y cambia su nombre de Adela a Juan. Allí, su educación femenina en un anticuado mundo provinciano saltará por los aires al topar con el dinamismo de la gran ciudad.[1955] Análogamente, lo mismo ocurre en los hogares, ante el brusco cambio de su casa burguesa de provincias por una pensión donde se ejerce la prostitución. Durante el ínterin, reencontrará a su sirvienta Isabelita (Julieta Serrano) trabajando en una cafetería; pero incapaz de encontrar trabajo, volverá al pueblo con su antigua identidad para recolectar sus ahorros.

Mientras tanto, su relación amorosa con Isabelita empieza a fructificar y Juan decide comprarse un piso que visitará con su futura novia. Tras bajar del autobús nos hallamos ante un bloque de pisos y el diálogo inmediatamente hace referencia a la posibilidad de pagar una entrada y a partir de ahí, hipotecarse. Asimismo, Isabelita, conocedora de cómo se desatan las bajas pasiones en visitas de este estilo se negará en primera instancia.

- Isabelita: *¿Pero lo has comprado?*
- Juan: *Pagué el primer plazo. Luego dan diez años. Ya veremos. El segundo, aquél ¿te gusta? Vamos.*
- Isabelita: *No, yo no subo*

[1953] PÉREZ MORÁN, Ernesto: "No firmes más letras, cielo" en HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel; PÉREZ MORÁN, Ernesto (eds.): *Op. Cit.*, pp. 227-228

[1954] "Es indudable (y así lo pusieron de manifiesto Armiñán y Borau en sus declaraciones) que era un reto muy serio hacer una película sobre ese tema en la España de principio de los setenta, pero llama la atención como la sensibilidad de los dos responsables de la obra dio como resultado un film que prácticamente no tuvo problemas con la censura" en HUESO, Ángel Luis: "Mi querida señorita", PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. cit.,* 1997, p. 690

[1955] "Se constataba el hecho de que la mujer, sobre todo aquella condicionada por su formación e integración en un mundo burgués y provinciano, era un ser fuertemente limitado en su posible incorporación a la sociedad [...] Con estos planteamientos, el análisis del cambio de personalidad a que se veía sometida Adela al pasar a ser Juan adquiría una contextura más amplia de la meramente particular y además era aplicable a muchas mujeres en un momento de gran dinamismo de la sociedad española." En Ibíd., p. 691



Fotogramas de Juan mostrando a Isabelita el balcón de su piso en *Mi querida señorita* (1972)

Tras alegar que no tiene muebles y ella acabar accediendo subirán al piso adquirido en las afueras de Madrid a juzgar por las vistas de la terraza. No faltará, por ello, el momento de cierta tensión sexual cuando hagan la cama juntos, aunque en este caso el acoso por parte del hombre será inexistente y ella abandonará el piso sin presión añadida.

Al fin y al cabo, *Mi querida señorita* es una muestra avanzada a su tiempo, más en contacto con el cine de la transición que con el pasado. Particularidad que no escapó a los críticos de su momento; Ángel Pérez Gómez de *Reseña* hablaba de "un ejemplo a seguir por el cine español", por otro lado, José María Carreño en *Fotogramas*, iba más allá al afirmar que era una de esas cintas "que surgen de tarde en tarde y que se pueden llamar buenas sin ningún tipo de paternalismo. Como *El verdugo*, *El extraño viaje* y algunas (pocas) más", y, Diego Galán desde la páginas de *Triunfo* ponía de relieve su apuesta por inventar "tipos nuevos que no responde a esquemas previos y porque carece de toda concesión a la mentalidad *oficial* creada por el cine nuestro de todos los días".[1956] Mismo carácter renovador se le atribuyó tras su primer pase en Madrid desde la reseña *Pueblo*: "La velada fue de inmensa satisfacción para quienes deseamos la superación del cine español, donde Jaime de Armiñán puede ser pieza fundamental."[1957]

El cine español empezaba poco a poco a mostrar los cambios sociales con otra mirada, y tenía productores como José Luis Dibildos[1958] liderando aquellos productos para "nuevos españoles". Textos entre lo crítico y lo popular, pero con una clara apuesta comercial para aquellos ciudadanos de clase media que respondían al estereotipo de los que se habían mudado a Moratalaz. Hablando de su tiempo,[1959] con oficios de su tiempo y con las nuevas influencias de empresas in-

[1956] Las tres críticas están recogidas en GALÁN, Diego: *Jaime de Armiñán*, Huesca: Festival de Cine de Huesca, 1990, pp. 84-85

[1957] GARCÍA DE LA PUERTA, Tomás: "Coliseum: Mi querida señorita. Excepcional película española", *Pueblo*, núm. 10.101, año XXXIII, 21 febrero 1972, p. 40

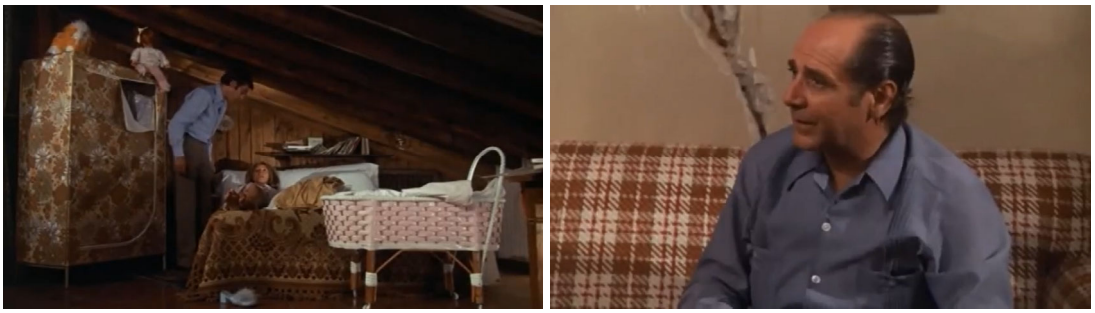
[1958] Hay quien ha querido ver cierto tono progresista en las películas de Dibildos, algo que le rechina a Sacristán que en tantas de ellas participó: "Sin embargo, este tipo de cine no llegaba a ser un cine izquierdoso. La impronta la marcaba Dibildos y de izquierdoso nada, era un hombre de centro tirando a conservador. Y son películas que responden a esas señas de identidad." Declaraciones de José Sacristán recogidas en ASIÓN SUÑER, Ana: *Op. Cit.*, 2018, p. 81

[1959] "*Los nuevos españoles* se sitúa en el periodo histórico/político denominado tardofranquismo y [...] tal propuesta, llevada a cabo por el productor José Luis Dibildos y su equipo, pretendió, resuelto ahora en drástico esquematismo, ofrecer un cine alternativo tanto al comercial, de consumo y género, como al de autor, cuajado de críptica y herméti-

ternacionales, el cine de la "tercera vía" les retrató en *Los nuevos españoles* (R. Bodegas, 1974), título inspirado por los anuncios que la aerolínea Iberia realizaba en el primer lustro de los setenta.

Centrada en las historias de cinco personajes que verán sus vidas girar como un calcetín cuando la empresa de seguros en la que trabajan sea absorbida por la multinacional americana *Bruster & Bruster*, la película de Bodegas –con guion del mismo director, Dibildos y José Luis Garci– escudriña el *modus vivendi* de todos ellos y la repercusión que tendrá en sus domicilios el ascenso social que la empresa les proporcionará. De los cinco, quienes mayores estrecheces pasan son Pepe, Sinesio y Luis. El primero de ellos, José Ortiz (José Sacristán), prístino reflejo del español medio de la época,[1960] vive en una buhardilla de 32 metros cuadrados con su mujer Ana (Mª Luis San José) y la recién nacida de ambos que les obligará a regularizar su situación con una apresurada boda. Sin embargo, este espacio propio del cine miserabilista de antaño no reúne unas mínimas condiciones de habitabilidad (*"Sin cuarto de baño"* como afirma él mismo).

Peor es el caso del pesimista Sinesio (Manuel Alexandre), con la finca declarada por derribo, mide la grieta de su salón, como el don Sergio de *Historias de Madrid* (1958), y se le presenta con esta línea de guion: *"Esto está en ruinas Martirio ¿quieres que seamos los últimos en abandonar la casa, no?*" Sus peores presagios se cumplirán y deberá vivir de prestado en una pensión. La situación de Luis (Manuel Zarzo) en cambio es la del *pater familias* con dos hijos, hacinados en un pequeño piso que hace las veces de peluquería para su esposa (Mª José San Román).[1961]



Fotogramas de la buhardilla de Pepe y la grieta en la casa de Sinesio. *Los nuevos españoles* (1974)

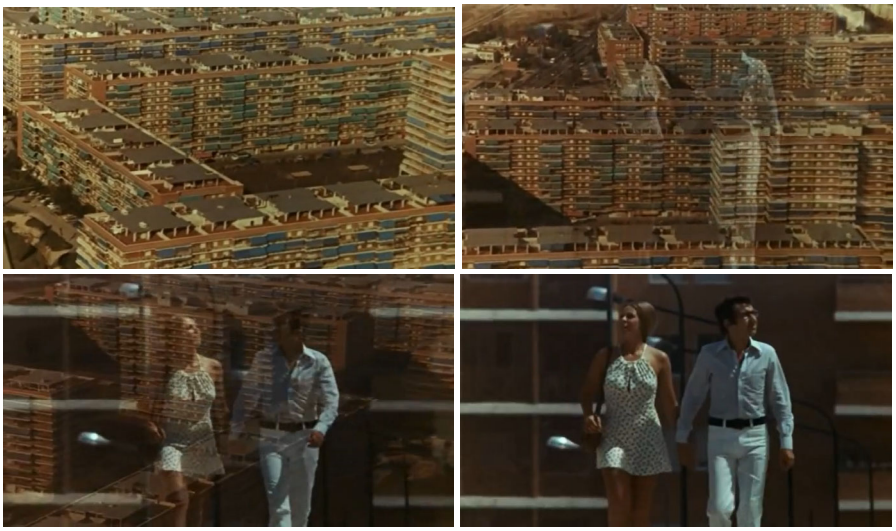
ca simbología. En opinión del productor, se trataba de patentar una fórmula que aunara la calidad con el rigor y el tono popular con la perspectiva crítica." En UTRERA, Rafael: "Los nuevos españoles", PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. cit.,* 1997, p. 721

[1960] "Yo era un tipo que tenía un porte con el cual se podían identificar perfectamente los españolitos de a pie, ni muy guapo ni muy feo ni muy alto ni muy bajo, ni muy listo ni muy tonto. Esto no quiere decir que fuera la encarnación de la mediocridad, pero sí de un cierto tono medio donde se reconociese el público, y ya no solo en el personaje, sino también en sus limitaciones y sus traumas." Declaraciones de José Sacristán recogidas en ASIÓN SUÑER, Ana: *Op. Cit.*, 2018, p. 73

[1961] Peluquería que a posteriori será reconvertida en el despacho de su marido cuando éste se convierta en un convencido vendedor de la *Bruster* & Bruster. Muestra del alcance que tiene la invasión americana del trabajo en los hogares de sus trabajadores.

Las revolucionarias técnicas de la compañía americana, dispuesta a conseguir que sus empleados tengan "*la mirada Bruster*", también conllevan meterse de lleno en la vida de sus empleados.[1962] Es por eso que Sinesio y Pepe reciben las llaves de sus nuevos pisos facilitados por la propia empresa, el sueño americano se materializa paralelo a una paulatina intrusión de la empresa en sus hogares, si bien la emoción invade el rostro de Sacristán en primer plano; acto seguido, empieza a sonar la triunfal música extradiegética de Carmelo Bernaola, y Bodegas corta a un plano aéreo de bloques y bloques de edificios que encadena mediante un fundido cruzado de la pareja avanzando felices hacia cámara: la fanfarria al servicio del logro de conseguir un piso en 1974.

Una vez en su casa de amplio balcón y baño totalmente equipado, recorren entre paredes blancas y habitaciones vacías ensimismándose en los acabados, Ana dirá: *"Desde luego esto es precioso, aquí debe vivir gente muy bien",* para terminar aún más emocionada: *"¡Pero si esto es un palacio! ¡No me lo puedo creer!"*. La secuencia se aboca hacia el recurrente arrebato pasional con ellos besándose y rodando por la blanca pared antes de acostarse (fuera de campo); algo impensable en la persecución lasciva de Landa a su pareja en *Los días de Cabirio*, pero para eso estaba la tercera vía. Para este joven matrimonio de 1974, la obtención de piso ya se puede coronar con sexo.



Fotogramas del encadenado de los bloques y la pareja de Pepe y Ana.
Los nuevos españoles (1974)

El giro de guion se dará unas secuencias en adelante cuando Ana, deseosa de que el grupo de su marido gane el concurso interno de la empresa que conlleva un viaje a Denver para seis meses en las oficinas centrales y ser ascendido, diga que toca ya cambiar de piso debido a la masificación del barrio dónde han aumentado los vecinos y la polución. La idea será irse a un chalet con

[1962] "Hogar, oficina, calle es la tríada sobre la que se organiza la geografía ambiental. En su conjunto, una parábola sobre el advenimiento de la sociedad de consumo donde la transformación física y psicológica del individuo se pone al servicio de la sociedad neocapitalista y le hace su esclavo." En UTRERA, Rafael: "Los nuevos españoles", PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. cit.,* 1997, p. 721

jardín. Eso enrabieta por completo a Pepe, quien bruscamente abre las cortinas y muestra los edificios a través de la ventana y le espeta: *"¿Y ahora esto es una mierda no?"*. Recordaba así la propia actriz la deriva de su personaje:

> Ellas lo hacen así porque es lo que les han enseñado los americanos. Es decir, utilizan a la mujer para que cumpla la misión de querer otra casa, y si puede ser un palacio, pues mejor. La escena final es tremenda, y en ella se muestra cómo al final los perdedores son los dos, la mujer y el marido[1963]

La derrota alcanza su punto álgido en la cinta con la muerte de Sinesio, hecho que despierta la humanidad en unos compañeros convertidos en máquinas de vender seguros: *"A Sinesio lo han enterrado con alzas porque los muertos Bruster también tienen que ser los mejores muertos"*. Es la antesala de un final muy crítico con los métodos empresariales norteamericanos porque todos los componentes morirán tras ganar, eso sí, el concurso de ese año. El plano final de las viudas con las medallas entregadas por la empresa es una broma descarnada sobre el éxito comercial de las empresas y sus métodos deshumanizados. Pero eso sí, tuvieron un piso en condiciones. Aun así, la fórmula de capitalismo dispuesta por las anteriores comedias rosas toma otros derroteros en manos de Bodegas; la crítica de *Dirigido por…* incide en el rechazo que la película hace de los signos antes ensalzados del desarrollismo y ahora "han dejado de ser motivo de orgullo para convertirse en el mayor de los males".[1964]

Los nuevos españoles resume a la perfección el arco de mejora que las viviendas de la clase media española experimentaron a lo largo de la dictadura. En el tardío 1974, Bodegas nos presenta las fórmulas habitacionales tradicionales representadas por la buhardilla, el piso ruinoso en el centro histórico o la pensión, para dar paso a la sociedad de los polígonos, los pisos amplios y dislocar las preocupaciones en torno a la vivienda. Es decir, la problematicidad en torno a los domicilios en el tardofranquismo podía ser las de otrora, pero ahora los personajes no sufren por quedarse en la calle, sus inquietudes están ligadas al capitalismo; a la "necesidad" de una mejora de la casa como mejora de su *statu quo*, traducida aquí en un chalet.

Terminamos este apartado con otra comedia estrenada el año que moriría Franco y que seguía apostando por el domicilio conyugal para reverberar las desavenencias del matrimonio formado por Mario (López Vázquez) y Amparo (Mª José Alfonso) en *Duerme, duerme, mi amor* (F. Regueiro, 1975). A pesar del humor ácido y absurdo, tramado en torno a la interminable mudanza que aqueja al matrimonio, la película fracasó en salas por su condición surrealista, si bien el

[1963] Declaraciones de María Luisa San José en su encuentro con Diego Galán recogidas en ASIÓN SUÑER, Ana: *Op. Cit.*, 2018, p. 35

[1964] FERRAN, Albert: "Los nuevos españoles de Roberto Bodegas", *Dirigido por…*, núm. 19, enero 1975, pp. 37-38

cineasta vallisoletano estaba muy satisfecho con su abordaje visual.[1965] Regueiro, que ya había hecho centrado su práctica de la EOC *Los opositores* (1960) sobre el agobio de vivir en una pensión, articula ahora un guion a tres manos entre él mismo,[1966] Esmeralda Adam García y Manuel Ruiz Castillo. Un trío capaz de trazar situaciones paroxísticas que recuperan la mejor vena esperpéntica salpicada con toques de crueldad inmisericorde que arrojan a la pareja protagonista al más absoluto nihilismo.[1967]

La cinta arranca con la pegadiza *Te estoy amando locamente* de Las Grecas, cuando Mario se apea del camión de la mudanza y tiene delante los bloques colmena de un barrio al estilo del Gran San Blas, Moratalaz, Hortaleza, barrio del Pilar o La Concepción –donde estaba previsto rodar;[1968] aunque acabó filmándose en la vecina Alcorcón, en las nuevas colonias de pisos San José de Valderas, en las inmediaciones de la Avenida de Lisboa.[1969] Ejemplo de cuán lejos había llegado el mar de ladrillo fruto de la construcción desmedida de la iniciativa privada en los primeros setenta. Desorientado,[1970] el protagonista muestra su desazón ante esas hileras de bloques idénticos:

- Mario: *No, no, espere que no es aquí. Es cinco casas más abajo.*
- Transportista: *¿Casas? Si parecen jaulas.*
- Mario: [hablando para sí mismo] *Qué desastre, a ver si ahora no lo encuentro… encima que llego tarde, vamos que no me acuerdo del número. Si tiene que ser una de estas seguro… ¡Qué cabeza tengo!*
- Transportista: *¡Bueno, decídase de una vez!*

[1965] "[…] en el rodaje de *Duerme, duerme, mi amor* me pasó algo especial: fue una de esas raras veces en tu vida en las que llegas a sentirte taurino, y, a partir de ahí, tomas las decisiones de rodar solamente con cámara fija, sin ningún tipo de efecto, ni grúas ni *travellings* espectaculares […] fue para mí como una ascesis personal total." En GARCÍA SANTAMARÍA, José Vicente: "Francisco Regueiro. Resistencia frente a la censura" en HEREDERO, Carlos F.; MONTERDE, José Enrique (eds.): *Op. Cit.*, 2003, p. 351

[1966] Sobre su etapa en la escuela de cinematografía véase: ARANZUBIA, Asier: "El milagro de las cosas. Francisco Regueiro en el IIEC" en CASTRO DE PAZ, José Luis; NOGUEIRA, Xosé (coords.): *Me enveneno de cine: amor y destrucción en la obra de Francisco Regueiro*, Santander: Shangrila, 2014, pp. 21-36

[1967] En declaraciones a Barbáchano, Regueiro afirma: "Era la sublimación humorística del desastre personal, biográfico, de los tres guionistas. Y nos divertimos, bueno, de una forma que no te puedes imaginar. […] Hay un tono profundamente ibérico, duro, cien por cien nuestro, muy valleinclanesco, pero, a la vez, hay toda esa explosión de humor que tanto tiene que ver con Hawks y, por encima de su indudable negrura, es una película que se disfruta" en BARBÁCHANO, Carlos: *Francisco Regueiro*, Madrid: Filmoteca Española, 1989, p. 114; Si bien el propio Regueiro también reconoce abiertamente la influencia de Chaplin, Keaton o el Hawks de *La fiera de mi niña* (Bringing Up Baby, 1938).

[1968] Según su director, el cambio de Madrid por Alcorcón atendía al siguiente motivo: "En un principio había planteado el rodaje en el barrio de La Concepción, a manera de descenso terrible a los infiernos, en medio de aquel hormiguero humano; fue demasiado fuerte y preferí una zona más neutra, más universal, por así decirlo. Era una manera de sobrevolar mejor la realidad, el hormiguero humano excesivo me aturdía, me distraía demasiado." En Ibíd., p. 118; quien sí terminaría utilizando el barrio de La Concepción y su fisonomía de patio carcelario en medio de las colmenas de hormigón será Pedro Almodóvar en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984).

[1969] MORALES, Grace: "Obra maestra de Francisco Regueiro", Madriz.com, 17 abril 2018 [Recurso electrónico] [consulta: 25 de agosto de 2022]. Disponible en: https://www.madriz.com/pantalla/la-pantalla-de-madrid-duerme-duerme-mi-amor

[1970] También dentro del edificio sigue confundido, nada más llegar a su rellano llaves en mano si mascullando: *"Esta es la del jardín, […] la de la puerta principal y la de esta casa… A, B, C… ¡la C!".*

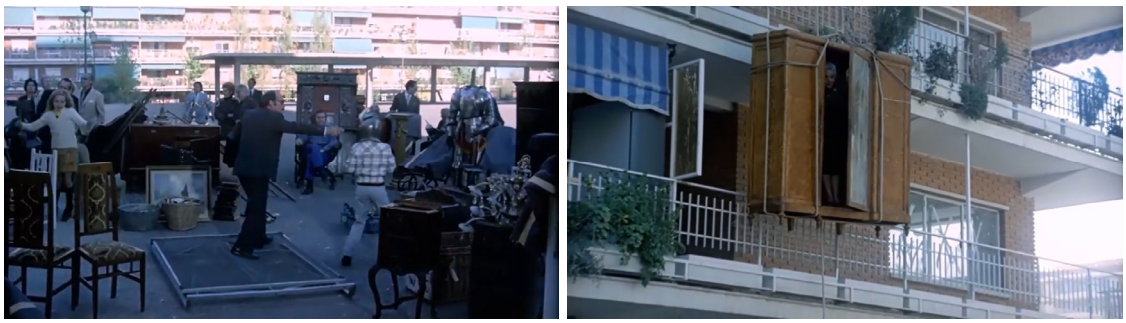
- Mario: *La plaza es esta seguro, sí, pero no sé si es este barrio… es que… es difícil* […al ser preguntado por el piso] *No sé si es el séptimo piso del bloque 10 o el décimo piso del bloque 7. Es la primera vez que me mudo de casa, no sabía que era tan complicado, si me lo hubiera apuntado en un papel…*



Fotogramas del lanzamiento del WC desde su piso. *Duerme, duerme, mi amor* (1975)

Posteriormente atisba a su esposa asomada al balcón de su anodino edificio; Amparo se presenta lanzando la taza del váter a la calle, un rasgo de personaje esquizofrénico que la acompañará toda la película. Mario, con sus muebles esparcidos por la plaza de La Coruña de Alcorcón, vigila sus muebles ahora profanados por sus nuevos vecinos: son un improvisado recreo para los niños, asiento para todo transeúnte y el absurdo se corona con una anciana subiendo dentro de su armario mientras lo suben por la fachada; superado, Mario niega su sillón a una embarazada que acaba de romper aguas completando el dislate que recorre la película.

> El mundo no sólo se ha vuelto loco entre los muros de esa colmena de hormigón, también en la calle –secuencia de la mudanza filmada con un delicioso caos– o en el bar nocturno la lógica ha dejado de imperar. Regueiro transmite esta impresión haciendo deambular en esos momentos con premeditado desorden a los personajes por el encuadre. La sensación de absurdo se consigue por las situaciones y los diálogos en el marco de unas localizaciones convencionales, paradigmáticas incluso de la clase media de la época[1971]



Fotogramas de los muebles de Mario en la calle [izq.] y la anciana en el armario [der.]. *Duerme, duerme, mi amor* (1975)

[1971] HERNÁNDEZ RUIZ, Javier: "Duerme, duerme, mi amor", PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. cit.,* 1997, p. 728

Habría que remontarse al Evaristo de *El inquilino* para reencontrar el impacto visual que los muebles y enseres personales en la vía pública en las narrativas produce al espectador; en este caso, Regueiro recupera la imagen, pero si el personaje de Fernán-Gómez sufría un proceso de desposesión, ahora la quimera viene dada por las ansias de propiedad en la sociedad de consumo. Regueiro dispone en una calamitosa mudanza que solo hace que echar más leña al fuego de la tormentosa relación de la pareja principal. Castro de Paz, en su pormenorizado análisis de la planificación dentro de la monografía dedicada a Regueiro, observa la disposición triangular de los personajes que caracteriza los planos de la cinta; así como la colocación oblicua de la cámara tanto en el espacio urbano como doméstico de ese (no) hogar.[1972]

Así pues, los diez primeros minutos de película se desarrollan en torno al piso, el barrio, las condiciones del nuevo hogar… Amparo anda escondida en el baño y la portera, interpretada magníficamente por Rafaela Aparicio, le recuerda que ha limpiado toda la casa ella, porque su esposa no está acostumbrada a las alturas *"aunque a lo malo es muy difícil acostumbrarse"*; de nuevo un guiño a la talla de los nuevos bloques de viviendas. Tras salir del baño, en el comedor vacío, un apenado Mario pregunta *"¿Es que no te gusta el piso?"*; Ella le reprocha el buen jardín que tenían en la casa anterior mientras Aparicio, alertada por su olfato, caza una rata y Amparo salta más encolerizada todavía: *"¡Lo que faltaba, ratas en un piso tan pequeño!"*.

Pero poco tardará en salir a luz el verdadero quid de la cuestión, el motivo del surrealista traslado al que asiste el espectador. Un transportista preguntará por el WC, a lo que ella recrimina airada a su marido "*¡Tres, teníamos antes!"*, la respuesta de Mario nos sitúa en el causante de todo y el motor de los españoles del momento desde hacía ya casi dos décadas: *"¡Sí! Pero no eran nuestros"*.

Un esperpéntico escenario que completan sus vecinas del B, Encarnación (Lina Canalejas), vecina viuda de quien Mario se enamora; y la del C, una ninfómana interpretada por la excelsa Laly Soldevilla que intenta seducir por tierra, mar y aire al protagonista. Por otro lado, el desprecio de su esposa hacia el piso seguirá, y eso en una sociedad como la española del momento, donde la apreciación femenina y dictamen sobre el hogar es un pilar fundamental, solo augura caos. Igual que en la arriba referenciada *Los nuevos españoles*, donde Ana muta su fascinación por el piso por el rechazo y la querencia exclusiva de un chalet. Actitudes que si bien contrastan con la tónica de las

[1972] "[…] en el lugar (la zona de acceso al edificio desde la avenida) donde se harán públicas obscenamente «sus cosas», pues todas sus pertenencias (cama, armarios, cuadros, lámparas, candelabros, imágenes religiosas, útiles de cocina, etc.) se extenderán por ese espacio poco después, cual surreal y desolador muestrario de los *fragmentos esparcidos* de esa ¿pareja? rota, de sus recuerdos, gustos y carencias" en CASTRO DE PAZ, José Luis: "Reciclando el detritus: (I) Lógica onírica y geometría grotesca: *Duerme, duerme, mi amor* (1974)" en CASTRO DE PAZ, José Luis; NOGUEIRA, Xosé (coords): *Op.Cit.*, 2014, p. 122

comedias desarrollista, entronca con la Petrita de *El pisito* y sus constantes quejas en torno al piso donde viven realquilados. Lo que descubrimos más adelante es que la compra del piso ha sido hecha por la madre de ella, operación que lleva a cabo para librarse de la delirante pareja que habitaba bajo su techo:

- Amparo: *¡Mira dónde hemos venido a parar!*
- Mario: *Nos hemos cambiado de casa porque a la otra se la estaban comiendo las hormigas.*
- Amparo: *¡Mentira! ¡Mentira! ¡Eso son cuentos tuyos que te has inventado para justificar a mi madre y para no avergonzarte de ser tan pobre y tan desgraciado porque no has sido capaz de ganar unos cientos de miles de duros para comprar tu propio hogar! ¡Cómo hacen los hombres!*
- Mario: *Esa casa era demasiado grande para nosotros solos ¡No teníamos intimidad!*
- Amparo: *¡Lo que no teníamos es dinero! ¡Y si no fuera porque mi madre había comprado este piso nos veríamos en la calle! ¡Porque con el sueldo que tú ganas ya me contarás!*
- Mario: *Tu madre es una gran señora. La única que queda.*
- Amparo: *¿Una gran señora? ¡Una desaprensiva, que nos ha echado a la calle como unos perros!*

Tras una terrible discusión con ella tirando libros, rajando la butaca que él más aprecia, amenazándole con un cuchillo… Mario recurre a la única táctica que le funciona: dormir a su mujer con gotas somníferas, ni mostrarle el dinero ganado en la lotería consigue apaciguarla. El personaje de López Vázquez aprovecha entonces para hacer su escapada nocturna al bar de la nueva urbanización de viviendas donde conoce al pesimista Paco (Manuel Alexandre) quien le cuenta su desternillante plan de suicidarse lanzándose al triturador del camión de la basura. Algo que Mario querrá adaptar para acabar son su mujer en el último estadio misógino del personaje. No obstante, su triste vida entre los muros de las colmenas setenteras solo tiene el estímulo del devaneo con su vecina, pero no le quedará otra alternativa que tomar las mismas gotas que su mujer para dormir a su lado.[1973]

[1973] "Este periplo en libertad de un esposo reprimido tras la estela de una mujer ideal, que se torna desengaño cuando comprueba que tiene las mismas carencias y limitaciones que la que ha dejado dormida en la cama tras intentar asesinarla, podía ser un argumento en principio compartido por cualquier comedia española de la época, lo mismo que el reparto. Mas lejos de derivar hacia el erotismo fácil o la sal gorda que empezaba a imperar en el género, Regueiro […] asume un planteamiento humorístico mucho más maduro y original, al que el público español no estaba tan acostumbrado." En HERNÁNDEZ RUIZ, Javier: "Duerme, duerme, mi amor", PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. cit.,* 1997, p. 727



Fotogramas de la persecución de Maite a Mario entre los bloques.
Duerme, duerme, mi amor (1975)

Esta cinta maldita cargada de dinamita que es *Duerme, duerme, mi amor* usa el espacio urbano y el interior de las casas como una cárcel para el personaje. La crítica de *Dirigido por…* advertía esta cárcel en la que viven "atrapados e incomprendidos, eslabones de una cadena de la cual les resulta imposible salir por si mismos, y más imposible hacerlo con ayuda de los demás".[1974] Mario es, como escribirá Hernández Ruiz, "otro antihéroe acosado, no tanto por el estrecho espacio, como por el ambiente atosigante que le circunda":[1975] un laberinto de cemento y hormigón,[1976] un sórdido entorno en formación donde sus nuevos vecinos ven sus fobias ampliadas en un lugar que debería ser el de sus sueños.[1977] Las palabras de José Vicente García Santamaría recalcan con ingenio este absurdo al tratarse no solamente de…

> […] una sátira feroz contra esa pequeña burguesía española, corta de miras, que había sustentado y apuntalado el régimen de Franco, sino también una preclara metáfora de los límites y las miserias del desarrollismo franquista, enmarcada en ese piso-colmena al que deben trasladarse los protagonistas después de haber disfrutado de un pasado más glorioso".[1978]

Hundiendo sus raíces en el humus valleinclanesco, salpicado con el absurdo de *La Codorniz*, Regueiro recupera, ya en el tardofranquismo, el canal que vehiculó los mejores alegatos sobre

---

[1974] MUÑOZ, Irene: "Duerme, duerme, mi amor de Paco Regueiro", *Dirigido por…*, núm. 30, febrero 1976, p. 34

[1975] HERNÁNDEZ RUIZ, Javier: "Duerme, duerme, mi amor", PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. cit.,* 1997, p. 728

[1976] Cuando el personaje de Laly Soldevilla le persigue Mario masculla esta frase para huir que refleja la condición de barrio incipiente sin demasiado ocio: *"¿Dónde voy yo ahora? A la oficina no puedo, cines no hay."*

[1977] La planificación estática y poco intervencionista de Regueiro enfatiza el desasosiego dentro y fuera de las casas: "La espontaneidad de una mirada aparentemente horizontal con las comedias coetáneas alberga un denso entramado de planos fijos que, sin recalar en lo explícitamente pictórico, trasciende su condición de posible cine-viñeta (su preparación esa coetánea a un reencuentro de Regueiro con el dibujo y la pintura) y revela un definitivo dominio del espacio." En ARROBA, Álvaro; GANZO, Fernando (eds.): *Francisco Regueiro: la importancia del demonio*, Sevilla: Athenaica, 2018, p. 127

[1978] Extracto perteneciente al texto de José Vicente García Santamaría y Julio Pérez Perucha con motivo de la concesión de la medalla de la Asociación Española de Historiadores del Cine a Regueiro. Recogidas en CASTRO DE PAZ, José Luis: "Reciclando el detritus: (I) Lógica onírica y geometría grotesca: *Duerme, duerme, mi amor* (1974)" en CASTRO DE PAZ, José Luis; NOGUEIRA, Xosé (coords): *Op.Cit.*, 2014, p. 117

el mundo de la vivienda de las décadas anteriores. Ahora, las estrecheces hogareñas o, peor aún, la imposibilidad de hacerse con un techo, se tornan en agria y desabrida cotidianeidad. El barrio de "La Esperanza" que actuaba como salvación en el último minuto de *El inquilino*, bien podría ser el que abre la cinta de Regueiro. En manos del vallisoletano y pasados más de quince años, la solución del régimen no es más que un sombrío hormiguero donde sus personajes viven vidas pequeñas, en reducidos mundos de hormigón, que, al menos, son suyos.

Capítulo 15. Auge y derrumbe: el juego especulativo en el cine tardofranquista (1966-1976)

15.1. *Venta por pisos* (Mariano Ozores, 1972)

La especulación en torno al fenómeno de la vivienda y la trama que lo rodeaba fue un hábito común en España desde el nacimiento del mercado inmobiliario. A lo largo de este capítulo han sido referenciados pasajes argumentales centrados en la especulación, no obstante, considerábamos que el peso contextual de la narrativa les hacía más propicios para el epígrafe del turismo, el *boom* constructivo o el cine de parejas. Semejante a lo que pueda incurrir en el presente punto cuando retomemos temáticas transitadas, pero poniendo el foco en aquellos elementos propios de la especulación inmobiliaria sobre inmuebles, a la que ahora se sumaba la del suelo.[1979] Las reglas del juego habían cambiado y ahora más que nunca en todo el franquismo, la casa es un activo económico muy rentable.

> El perfeccionamiento del régimen de propiedad horizontal permitió una creciente independencia de las empresas constructoras –ahora constructoras-promotoras– con respecto a los propietarios y a sus posibilidades individuales de promoción, forzosamente limitadas. La empresa característica en el sector de la construcción residencial se emancipa [...] para asumir también la promoción, dirigida a la venta fragmentada del producto, de tanto volumen como permita [...] La vivienda se convierte en una mercancía cuya característica más relevante es su valor de cambio.[1980]

Lo cierto es que el interés del cine tardofranquista por las dificultades para disponer de una vivienda se adaptó a su época y, por ello, el acceso al piso en propiedad por parte de una pareja de recién casados fue el tipo de libreto más frecuente. En medio de este magma, y a principios de los setenta se produjo la única película que reunió ambos temas: *Venta por pisos* (M. Ozores, 1972). Tras tratar el boom constructivo y la especulación en el litoral murciano en *¡Cómo está el servicio!* y *En un lugar de la Manga*, Ozores sigue ahora el efectivo patrón coral de *Novios 68* para presentar las vicisitudes de tres parejas y una tía y su sobrina ante la adquisición de un piso.[1981]

[1979] El propio ministro de la vivienda alertaba de estos problemas y reconocía: "Ha aparecido esa lacra social que es la especulación del suelo. La compra y venta de solares ha llegado a ser uno de los negocios más lucrativos del país. Y no es lógico, ni es justo, que así ocurra. No es bueno que con el trabajo de muchos se beneficien unos pocos, inmovilizando la riqueza, convirtiendo el capital en una fuente seca e improductiva para la comunidad." En MORTES, Vicente: "Intervención del ministro de la vivienda en Televisión Española", *Arquitectura*, núm. 148, 1970, p. 1

[1980] BETRÁN ABADÍA, Ramón: *Op. Cit.*, p. 33

[1981] El elenco de las tramas está formado por los siguientes personajes: Margarita (Concha Velasco), quien ansía casarse con Ernesto (Pedro Osinaga), representando la joven parejita; Emilia (María Asquerino) y Lorenzo (López Váz-

Venta por pisos se erige como un jocoso aviso a navegantes para sus espectadores, un recorrido por el mundo de las inmobiliarias, los bancos y todos sus procesos desde su fase embrionaria, la visita del piso, la mudanza y finalmente instalarse en él. La *voice over* del arranque ya pone de relieve como el alquiler ha quedado demodé en la tenencia de hogares del tardofranquismo. A través de imágenes de balcones con señales de alquiler se nos dice: *"Para los jóvenes no significarán nada, seguro, pero estos papeles blancos colocados en los balcones querían decir que ese piso estaba listo para ser alquilado"*. Prosigue la glosa bajo un tema musical aflautado a modo de fábula que habla de las facilidades de aquél método para las familias de antaño… para bruscamente cambiar el acompañamiento musical y alertarnos que *"ahora… si una familia necesita un piso tiene que comprarlo ¡y de qué manera!"*.

La secuencia inaugural es articulada por Ozores y el montador Antonio Ramírez de Loayza al modo Lazaga-Santacana con repentinos zooms hacia anuncios de pisos con el lema "Venta de pisos", "Se vende al contado", "Se vende", "por sólo 2.750.000 pesetejas de nada estos pisos a su alcance", "compre hoy y pague esta tarde" etc. Tampoco se olvida Ozores de los periódicos en un plano detalle de una mano bolígrafo en mano haciendo círculos en cada una de las ofertas de pisos, para terminar con más balcones ofertados y una voz en *off* que se apiada de los espectadores que aún no poseen un hogar:

> *A los que todavía no son copropietarios, como tarde o temprano tendrán que acabar siéndolo, con la simpatía que se siente hacia el perro apaleado, hacia el débil, hacia el pobre árbitro de fútbol, les dedicamos esta historia que en su honor titulamos… ¡Venta por pisos!*



Fotogramas del inicio de *Venta por pisos* (1972)

quez), dos viudos que pretenden casarse ante la oposición de sus hijos; Federico (Antonio Ozores) cambia su piso con su esposa Ana (Laly Soldevilla), suegra e hijos por petición de su empresa; por último, Antonia (Rafaela Aparicio) y Loreto (Florinda Chico) regentan una casa de citas (pensión dicen ellas), pero la llegada de Carlota (Fernanda Hurtado) –hija de Loreto– para ir a la universidad, las empujará a buscar un piso en propiedad y dejar su pasado atrás.

La mofa hacia el laberinto de la tenencia continúa en la presentación de los protagonistas. Un primer plano de Margarita (Concha Velasco) preguntando inocente: *"¿Qué quiere decir 100.000 pesetas de entrada?"*; Lorenzo (López Vázquez) y Emilia (María Asquerino) en la enésima visita a un solar del que será su futuro piso mientras el empleado les recuerda *"también tendrá garaje, una plaza por piso, aquí no podemos dar más porque el terreno es carísimo"*, mención al problema del suelo; asimismo, el absurdo de los diálogos se filtra en la primera aparición de Federico (Antonio Ozores) y Ana (Laly Soldevilla), recordándole el primero a su esposa que el piso son *"1.117.000 pesetas más banco"*, refiriéndose al asiento de la entrada; no faltará la denuncia de lo minúsculo de los pisos en la introducción de Loreto (Florinda Chico) y su tía Antonia (Rafaela Aparicio), cuando la empleada menciona ufanamente *"son 26 metros cuadrados, pero tan científicamente estructurados que parecen 27, este arquitecto es una eminencia"*.

Finaliza este arranque –con canción *ex profeso* con idéntico nombre que la película–, y entramos en los problemas de cada uno de las parejas protagonistas. Los talludos Lorenzo y Emilia, viudos ambos, ansían poder casarse y mudarse para completar su relación a pesar de las reticencias de sus hijos de relaciones anteriores (interpretados por Manolo Otero y María Kosty). Por su lado, Federico vive con su esposa Ana, suegra (Julia Caba Alba) y dos hijos pequeños; sin ascensor y con una baldosa que les hace tropezar a cada rato, organizan una cena con el jefe de él, don Julio (José Sazatornil) y su esposa, quien para hacer alarde de su ascenso social menciona su lujosa casa en el acomodado Puerta de Hierro.



Fotogramas de la baldosa y la cama abatible en *Venta por pisos* (1972)

Venta por pisos, en su misión de concentrar todos los desmanes del universo vivienda, muestra los problemas de una casa antigua como en películas precedentes, a su vez, al modo de *Cebo para una adolescente*, será su jefe –tras tropiezo con la baldosa y sobre todo la irrupción de la suegra para preparar su cama abatible en el comedor– quien le sugiera que la empresa puede ayu-

darle a conseguir un crédito para la compra de un departamento que encaje con su ascenso en la compañía.

La pareja establecida por Margarita y Ernesto vive en un pequeño estudio como nos realza el encuadre de Ozores situándolos de espaldas con una lámpara partiendo la imagen. Ella, pintora, quiere casarse con él e ir a un mayor espacio para ambos, eso sí, de compra porque lo de alquilar *"ya pasó a la historia, con el dinero de un alquiler podemos comprar el piso"*, le recordará Ernesto. El miedo de ella, como el de toda chica honesta, es que su novio no quiera pasar por el altar y por ello encuentra pegas a los que visitan; además de cercenar sus ansias artísticas para tenerla en casa con la pata quebrada. Por esta razón, pagará la entrada del piso con el dinero de su tía Enriqueta y poder decirle a su novio las palabras mágicas: *¡Ya tenemos piso!*

Todos ellos, incluidas las maduras Loreto y su tía Antonia, terminarán ocupando apartamentos del mismo bloque colmena recién estrenado en un cambio a mejor, a priori. Tras una caótica mudanza, los protagonistas inauguran sus viviendas, pero pronto los problemas acecharán a un inmueble construido con malos materiales pasto de la especulación de su constructor. Federico se postulará como presidente de la escalera de vecinos repartiendo hojitas volanderas por toda la escalera; tras la votación de aquella España acostumbrada a la democracia orgánica, acabará ocupando el cargo de vicepresidente segundo y encargado de llevar las relaciones con la constructora. Y con ese mandato se presenta en el despacho para reclamar por los fallos en las cañerías, el ascensor y encontrar goteras en los áticos y humedad en los sótanos. Su sorpresa será cuando descubra que el director y propietario de la inmobiliaria no es otro que don Julio, su jefe; quien sigue menospreciándole cambiando su nombre por el de Fernando.



Fotogramas de la "campaña electoral" de Federico en *Venta por pisos* (1972)

Sin tapujos, y mientras coloca cigarros en el bolsillo del empleado de su otra empresa, don Julio se vanagloria de que la caldera estallará porque "*claro, si ponemos buenas calderas, ascensores de verdad, cañerías huecas, cemento y ladrillo puro… ¿cómo cree usted que vamos a tener los beneficios anuales que tenemos?*". El personaje de Saza está encantado de tener un "amigo" entre los propietarios, tampoco olvida recordarle que le adelantó 300.000 pesetas para el piso y un ascenso en su otra empresa, para acabar admitiendo con total desfachatez que *"la vida es muy dura, créame"*, pero que

"la casa no se va hundir se lo puedo asegurar, tendría que ser un caso raro. De 60 casas que llevo hechas no se me han caído ni la mitad. Y no íbamos a tener la mala pata, eso sí, se agrietan los tabiques, crujen de noche, pero todo es cuestión de acostumbrarse, en fin, ¿algo más?".

Despachado Federico, la película toma en su media hora final un rumbo centrado en cerrar sus tramas olvidando las precariedades de los domicilios. Margarita renuncia a su pasión artística para convertirse en una esposa ejemplar, Loreto y Antonia verán como la joven Carlota descubre su antigua profesión como "*madamas"* y los maduros Emilia y Lorenzo, tras muchos intentos para consumar su relación, verán cómo precisamente son sus saboteadores hijos quienes acaben juntos en la cama de su piso, propiciando una doble boda que solvente el entuerto.

En cuanto a los problemas con la especulación del constructor usando malos materiales; será una concesión "sexy ibérica" la que resuelva el perjuicio. El vicepresidente pillará *in fraganti* a don Julio en adulterio con la joven vecina del piso de abajo, casualidad que además permite a Federico –ahora sí que su jefe le llama por su nombre–, un ascenso laboral a cambio de su silencio y las oportunas reparaciones en la finca.

Resulta paradigmático que más de veinte años después de las primeras denuncias cinematográficas en torno a la vivienda, y pasada una década de sus textos más corrosivos; el problema de la vivienda presente una sola película con nulo interés y donde sus personajes no sufren grandes contrariedades. Al servicio del juguete cómico, la cinta escrita y dirigida por Mariano Ozores no plantea problemas económicos para su acceso y en ningún momento la clase media sufre por quedarse sin techo, un retrato que Vanaclocha acusaba al destacar que esta pequeña-burguesía de la película presenta "un nivel de vida real (¡milagros del cine!) propio de la alta burguesía".[1982]

En definitiva, un texto fílmico muy alejado de las mejores muestras de años atrás (incluso del propio director), que más allá de la pertinente sátira alrededor de los malos materiales o las incomodidades de vivir demasiadas personas en pocos metros cuadrados,[1983] nada aporta al corpus fílmico español sobre la vivienda en su "visión falsamente optimista de la vida".[1984] Y es que la poca calidad de la película no escapó a la crítica del momento, Alfonso Sánchez de *Informaciones* constata:

[1982] VANACLOCHA, José: "El cine sexy celtibérico" en CARTELERA TURIA: *Op. Cit.*, 1974, p. 242

[1983] De todas formas, el propio Ozores recuperará ciertas temáticas en torno a la vivienda en la película más taquillera de 1979 y una comedia troncal en su carrera: *Los bingueros.* Los problemas estructurales en torno al hogar se mantienen: la estrechez de los habitáculos aparece cuando Amadeo (Andrés Pajares) –comparte techo con su esposa, suegra e hijos, como el Federico de *Venta por pisos*–, se quejará de las dimensiones; *"Maldita sea estas casas deberían hacerlas con 6 cuartos de baño"* y del aumento de los gastos comunes por parte de la comunidad; *"En esta casa todo sube menos el ascensor."* Tampoco escapará a un clásico del momento el personaje de Fermín (Fernando Esteso), a quien su novia Amparo (Isabel Luque) insiste en casarse y comprar un piso tras catorce años de noviazgo.

[1984] VANACLOCHA, José: "El cine sexy celtibérico" en CARTELERA TURIA: *Op. Cit.*, 1974, p. 243

> El cine español a veces intenta abordar problemas auténticos de su inmediata realidad social. Es un intento elogiable, pero sucede que por unas causas o por otras se desvirtúa. Así el enunciado válido se malogra en las derivaciones de su tratamiento. Mariano Ozores plantea el problema de la vivienda, que en España todavía es difícil, con variadas implicaciones dramáticas. Sin embargo, el guión [...] elude el drama y la crítica social que apenas aparecen en las anotaciones, para discurrir por los fáciles caminos del juguete cómico.[1985]

Más benévola se mostraba Ángeles Masó en *La Vanguardia* al sostener que la cinta cumplía con su objetivo porque "se ha tratado, simplemente, de hacer reír. Lo cual se consigue sin duda" y añadía de forma suave que se destinaba a "adictos de la risa fácil, a la despreocupación".[1986] En cambio, bajo el criterio de Lorenzo López de *ABC*, a Ozores se les escapaba un tema tan bueno como el de la vivienda para acabar en el "planteo de cuatro sainetillos costumbristas y coyunturales, si se me permite usar un léxico más tecnocrático que crítico",[1987] y cerraba su crítica insistiendo en el desaprovechamiento de la temática en una obra menor de un realizador tan popular.

> Encontrar un buen tema y dejarlo escapar por falta de reflexión, de autoexigencia, es una pena. Mariano Ozores merece que le exijamos más. Mucho más. Esta película que quiere ser divertida, no hace reír. Es lo peor que podía pasarle.[1988]

Igualmente, las pretensiones de la cinta producida por P.I.C.A.S.A. nunca fueron altas, ni se centraron en los pisos del título, sino en sus historias a juzgar por las frases promocionales: "En *Venta por pisos* verán los problemas que un amor clandestino ocasiona, y lo pensarán antes" o "En *Venta por pisos* pueden ver y comprender las artes que una mujer realiza para conseguir casarse".[1989]

15.2. La figura del malvado especulador inmobiliario: *Madrid, Costa Fleming* (José Mª Forqué, 1976)

Junto a Ozores, José María Forqué fue el cineasta que más retrató el mundo de la vivienda del tardofranquismo con su particular acercamiento y también merced a su conocimiento del medio por ser arquitecto. Ecléctico, el aragonés abordaba el problema a través de la rica tradición

[1985] SÁNCHEZ, Alfonso: "Venta por pisos (Alcalá-Palace)", *Informaciones*, 15 febrero 1973, p. 30
[1986] MASÓ MARISTANY, Ángeles: "Balmes y Excelsior: Venta por pisos", *La Vanguardia Española*, 8 junio 1972, p. 62
[1987] LÓPEZ SANCHO, Lorenzo: "Venta por pisos, un saldo de juguetes cómicos", *ABC*, 11 febrero 1973, p. 82
[1988] Ibíd., pp. 82-83
[1989] *ABC*, 3 febrero 1973, p. 91

sainetesca y miserabilista en 1967, y ocho años después, situó su cámara ante el bloque de pisos de la pujante zona norte de la capital en *Madrid, Costa Fleming* (1976), producción de Orfeo de 1975 y un encargo que encaró "sin demasiada ilusión".[1990] Transitemos algunos lances de la cinta aunque su estreno fuera tras la muerte de Franco, pero la temática y su rodaje en 1975 bien merece una excepción. Con guion escrito al alimón entre el propio director y Hermógenes Sainz, se basó en la novela de idéntico nombre publicada en 1973, obra de Ángel Palomino (1919-2004). Costa Fleming, nombre popular que recibió el ensanche urbanístico de la madrileña calle Fleming, situado alrededor del estadio Santiago Bernabéu, la Plaza de Castilla y la Castellana (Generalísimo en el momento), fue una zona de ocio nocturno caracterizada por su gran actividad en torno a la prostitución; un lugar "libertino, alegre, turbio, sensualista, picaresco…".[1991]

La película aprovecha la novela original y con estos mimbres presenta una historia coral entre los propietarios de los pisos del moderno bloque Zhivago, pero centra su atención en Choni Rovira (debut ante las cámaras de la hija del director, Verónica Forqué).[1992] Choni es una muchacha que empieza a trabajar en Dipero S.A., la constructora-inmobiliaria propiedad de don Felipe (Agustín González),[1993] una empresa con pocos escrúpulos que recurre a todo tipo de juegos sucios para vender más y más pisos. La remilgada figura de Choni Rovira, contrasta con Yuli Montero (Silvia Tortosa), una eficaz empleada de la empresa que aprovecha su belleza para vender apartamentos al mismo tiempo que es la amante de don Felipe. El propio dueño, llevado por la ira ante la incapacidad de Choni por cerrar la venta de nueve pisos gritará:

> *"Nos deja colgados nueve apartamentos… ¡Don Abdón Sotero nos deja colgados nueve apartamentos! ¡Los últimos nueve apartamentos! ¡Y todo porque usted le dijo que íbamos a construir en el solar de enfrente! […] ¡Usted lo que tiene que hacer es vender, vender, vender! ¡A cualquier precio! ¡Y si es preciso acostarse con el cliente, pero vender, vender, vender, vender…!"*

[1990] SORIA, Florentino: *Op. Cit.*, p. 123

[1991] MARTÍNEZ TOMÁS, Antonio: "Waldorf Cinerama: Madrid, Costa Fleming", *La Vanguardia Española*, 1 mayo 1976, p. 39

[1992] Decía *La Vanguardia* durante el rodaje de la película acerca del debut de Verónica Forqué (1955-2021): "Ahora, en *Madrid, Costa Fleming*, Verónica Forqué hace su debut oficial ante las cámaras. Se hará notar, porque tiene talento y una suave y moderna fotogenia, muy en la línea melancólica, europea, de Vanessa Redgrave, por ejemplo. Además, el papel es lo que, en el léxico profesional, suele denominarse «un bombón». Y es de esperar que si las órdenes de papá detrás de la cámara no la ponen nerviosa muy en breve contaremos en el cine –y el teatro– español con un nuevo valor. de muy probadas calidades." En JORDAN: "El cine y su mundillo. El palo y la astilla", *La Vanguardia Española*, 26 abril 1975, p. 47

[1993] Una versión paroxística y enloquecida del don Leandro de *Un millón en la basura* (1967).



Fotogramas de don Felipe encolerizado en *Madrid, Costa Fleming* (1975)

Pero no solo don Felipe se aprovecha en *Madrid, Costa Fleming*, Forqué introduce una nueva modalidad especulativa llevada a cabo por los propios propietarios. Es el caso de la Baronesa (Mari Carmen Prendes), una madame que regenta un prostíbulo en su lujoso apartamento y, al ser una gran tenedora, alquila sus pisos del edificio Zhivago al ejército de bellas jóvenes que tiene en nómina, eso sí, por encima del valor de mercado. Asimismo, el nuevo interés de los agentes inmobiliarios por los propietarios tiene su demostración cuando un maduro matrimonio que ha adquirido siete apartamentos recibe la visita de un comercial de Apartamenta S.A. (José Lifante). El joven ofrece los servicios de la empresa para gestionar el cobro y todo el papeleo de los alquileres; sin embargo, la decisión del matrimonio de quedarse a vivir en uno de ellos tras mudarse desde un antiguo piso del centro rompe el acuerdo, la mujer capta sus intenciones: *"Claro, si estamos aquí no pueden hacer todas las guarrerías que quieren con los pisos, te lo dije Eugenio, todos los golfos de Madrid"*.

Al modo de *Venta por pisos*, no todas las tramas orbitan alrededor de la vivienda, aunque se desarrollen en el mismo bloque. La película recurre al destape en repetidas ocasiones, centrándolo en la doble vara de medir del personaje de don Alfonso (Luis Peña), un reaccionario vecino escandalizado por la poca decencia de las prostitutas de su rellano, pero el primero en espiarlas con un telescopio a través de su baño; y es que como señala Enrique Mora: "Forqué recurre a sentimientos básicos para atrapar la emoción del espectador: en unas será el patriotismo barato, en otras será el voyerismo más infantil."[1994]

Ahora bien, el principal interés lo suscitan los desmanes de don Felipe en la construcción de un nuevo bloque de pisos, el Amatista. Un edificio al que el propio constructor hace enmiendas ignorando las recomendaciones del arquitecto José Contestat (Emiliano Redondo), el segundo arquitecto, Paco (Francisco Cecilio) –pareja de Choni– y hasta el jefe de obra Felicio Barrado (Venancio Muro). Don Felipe no tendrá ningún reparo en seguir untando a sus trabajadores con

[1994] MORA, Enrique: "José María Forqué: el otro cine español" en ALARCÓN SIERRA, Luis Antonio; DOMINGO FRAX, José Juan (coords.): *Zaragoza, una historia de cine (1 y 11 Jornadas sobre Historia del Cine en Zaragoza)*, Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 2005, p. 95

tal que le dejen levantar el Amatista a su gusto como demuestra esta discusión con el arquitecto jefe mientras este último revisa los planos:

- Don Felipe: *¿Qué? ¿qué te parece?*
- Arquitecto Contestat: *¡Una porquería!*
- Don Felipe: *Hombre Pepe, vosotros los arquitectos en cuanto uno no pasa por la escuela… El Amatista es igual que el Zhivago y el Zhivago lo proyectaste tú.*
- Arquitecto Contestat: *¡Sí! Pero tú para sacar un apartamento más por planta te has olvidado los huecos para los bajantes, no has hecho los gruesos de tabiquería ¡Tampoco has hecho…!*
- Don Felipe: [interrumpe] *Alto, alto… tú lo corriges que para eso te pago.*
- Arquitecto Contestat: *¡Claro que pagas! ¡Por eso firmo! Bueno… tú dame un plazo y haré lo que pueda.*
- Don Felipe: *Por cierto… hablando de pagar ¿No te interesaría quedarte con dos apartamentos del Zhivago? A cuenta de tus honorarios claro, estamos atravesando un bache.*
- Arquitecto Contestat: *No, no, no me hables del Zhivago.*
- Don Felipe: *Lo has hecho tú ¿no?*
- Arquitecto Contestat: *Precisamente por eso…*

Los peores presagios se cumplirán y hacia el término de la cinta el Amatista se derrumba con la presencia de un albañil y la propia Choni (ahora relegada ahí tras no conseguir vender lo suficiente).[1995] Calamidad a la que Forqué dota de mayor dramatismo al compararlo con *¡Es mi hombre!*, sobre la que volveremos en unas páginas. Tras el verosímil derrumbe,[1996] los servicios de emergencia recuperarán a ambos con vida en la muestra más radical de los malos hábitos constructivos del tardofranquismo.



Fotogramas del derrumbe y los escombros del Amatista en *Madrid, Costa Fleming* (1975)

[1995] Choni es despedida de manera improcedente, pero tras denunciar será readmitida en Dipero. Su honradez y no estar dispuesta a según qué tácticas de seducción la alejan del cargo de agente inmobiliaria.

[1996] Hay consenso, incluso en las monografías dedicadas a Forqué, en que esta cinta es de las de menor fuste del aragonés. Él mismo lo reconoció y solo salvaba lo que declaró a continuación: "Algunos efectos técnicos, como el hundimiento de la casa, a base de maquetas, estaba bien realizado. Lo más recordable para mí, es el haber servido para dar paso, en su carrera cinematográfica, a mi hija Verónica." En SORIA, Florentino: *Op. Cit.*, p. 123

Más interesante resulta la resolución que don Felipe urde para salir airoso de la presión social y el juicio.[1997] El constructor, en su búsqueda de un cabeza de turco consigue sobornar a Barrado, el jefe de obras, para evitar su ingreso en prisión. Y eso que éste le había avisado que salirse de los planos podía acarrear un *"reventón"*; pero aceptará 6 meses de cárcel a cambio de un millón de pesetas –otra vez un millón–; pero Barrado no bastará, también Paco será tentando con tres millones, ser arquitecto jefe y edificar un grupo de viviendas él solo una vez ponga un pie en la calle tras la prisión. La honradez de Choni hará que le deje antes que aceptar tanta turbiedad y buscará una nueva vida como explica la *voice over* del cierre de esta comedia: *"Choni encontró un nuevo empleo. Choni dulce, seria, escuchó las instrucciones del nuevo jefe de ventas ¡Hay que insistir con el cliente, asediar al cliente, acorralarlo! y si es preciso… Choni ingenua indagó ¿acostarse con él? Choni se quedó sin su segundo empleo."*

El tono de comedia de esta "olvidable" película como dirá Pérez Núñez,[1998] así como su decantación por los juegos eróticos con pizcas moralistas supera el alegato satírico de los especuladores constructivos; así lo apreciaba Lorenzo López de *ABC* al destacar la "alegría visual rebosante", pero inferior a la novela original, al conseguir que "la profunda sátira de Ángel Palomino quede no poco diluida en las agresividades femeninas prodigadas por Forqué".[1999] Idéntica apreciación hacía Miguel Pérez Ferrero "Donald" en *Blanco y negro*:

> Forqué ha tenido que apresurar aventuras y pasar de unas a otras sin detenerse demasiado, de manera que produce la impresión de que no le da tiempo para contar todo lo que quisiera y para hacer desfilar a cuantos quisiera. Peca un poco de apresuramiento y de exceso de expresividad en sus personajes.[2000]

Personajes como el don Felipe de *Madrid, Costa Fleming* fueron recurrentes en las películas del tardofranquismo como veremos acto seguido. La recurrencia de los especuladores inmobilarios para la descripción de personajes con más sombras que luces fraguó títulos de Saura como *Stress es tres, tres* (1968) y *El jardín de las delicias* (1970).[2001] Especialmente en la segunda, Antonio Cano (José Luis López Vázquez) es un millonario constructor aquejado de amnesia tras un acci-

---

[1997] La voz en *off* del final confirma que el corrupto constructor saldrá airoso: *"Don Felipe ha puesto a la venta otra vez el Amatista, dice que ha cambiado el proyecto y es verdad… los apartamentos cuestan el doble y el edificio no se llama Amatista, sino edificio Ágata, pero los albañiles le llaman edificio Cataplum."*

[1998] PÉREZ NÚÑEZ, Jesús: *Op. Cit.*, 1995, p. 57

[1999] LÓPEZ SÁNCHO, Lorenzo: "Madrid, Costa Fleming, fresca sátira de un Madrid muy real", *ABC*, 28 abril 1976, p. 71

[2000] DONALD: "Un fresco costumbrista y picaresco", *Blanco y negro*, 28 mayo 1976, p. 59

[2001] Estas películas, junto a *Peppermint frappé* (1967), *Ana y los lobos* (1972) y *La prima Angélica* forman parte de la etapa en la que Saura declina el realismo para decantarse "abiertamente por un tipo de cine en el que el realismo en primer grado es sustituido por una estilización de corte simbolista que busca captar una realidad que se sitúa en niveles distintos de la aparencial." En ZUNZUNEGUI, Santos: "Llegar a más: El cine español entre 1962 y 1972" en CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio; ZUNZUNEGUI, Santos (dirs.): *Op. Cit.*, 2005, p. 146

dente automovilístico con su amante. Su repentino silencio supone la pérdida de millones de la empresa al ser el único que conoce las claves del negocio, la combinación de la caja fuerte o su cuenta corriente en Suiza; es por eso que su familia tratará de recobrarle la memoria con escenas recreativas de su vida. Poco a poco, estos curiosos ejercicios destapan las corrupciones del personaje, pero Saura tiene un objetivo superior: lo utiliza para ir desgranando los traumas de Antonio, que evocan la memoria individual y colectiva de España.

En torno a sus juegos especulativos, Cano reconoce "evasión de capital"; asimismo, mediante *flashbacks* le vemos en su etapa veinte años atrás cuando, en pleno despegue de las constructoras privadas, indica a su padre cómo *"hay que competir"* y *"producir más y mejor"*. Saura elabora de manera sutil el ascenso de la empresa familiar conectándola con las fuerzas represoras,[2002] metáfora de aquellas inmobiliarias que aprovecharon el momento; así se especifica cuando su padre, don Pedro (Francisco Pierrá), ante fotos aéreas de grandes polígonos de viviendas en construcción le recuerda:

> *Y ahora tienes ante tus ojos las obras que señalaron nuestro debut como contratistas de obras; idea tuya, hijo. […] Había que construir, la guerra lo había destruido todo y tú supiste aprovechar el momento. Conseguimos los créditos necesarios, y edificamos.*



Fotogramas de Antonio ante las fotos de sus polígonos. *El jardín de las delicias* (1970)

La recuperación de la memoria de Antonio Cano parecerá un hecho en una cena de empresa; sin embargo, pronto apreciamos que se trata de un espejismo al repetir el discurso del año pasado, constatándose el patético final del personaje. Un retrato demoledor del franquismo y la pugna por olvidar el pasado de una clase social y política que amasó fortunas con la construcción bajo el paraguas del franquismo.[2003]

[2002] Excelente el uso que Saura hace del cuadro *La carga* (Ramon Casas, 1899) mientras le indica *"Antonio, fíjate bien porque en esa fábrica comienza la verdadera historia de nuestra familia."*

[2003] El constructor inmobiliario por excelencia del franquismo fue Manuel de la Quintana y Fergusson, gerente de Urbis. Entrevistado por *ABC* en 1973, su empresa era presentada así: […] Urbis es actualmente una de las más importantes urbanizadoras e inmobiliarias españolas, con un capital superior a 1.300.000.000 de pesetas; autora de la urbanización de 5.000.000 de metros cuadrados en Madrid, de más de 30.000 viviendas de interés social, con protección oficial"; en la misma entrevista, Quintana reconocía abiertamente su adhesión al régimen y declaraba "El día que Dios disponga del Caudillo, los españoles estamos comprometidos, sino queremos suicidarnos colectivamente, a explotar

Fuera para criticarlos, caricaturizarlos, enfrentarse a ellos o sucumbir a sus embustes, la figura del especulador inmobiliario era un resorte argumental fructífero en todo el espectro genérico. Rafael Gil por ejemplo, en su *remake* de *El hombre que se quiso matar* (1970) y con Tony Leblanc en el papel que décadas atrás había interpretado Antonio Casal, vuelve a adaptar la obra de Fernández Flórez. Ahora Federico es un descolgado del desarrollismo que lleva siete años aguardando para casarse con su novia y acceder a un piso. Transferido a Segovia, Federico es un perdedor que malvive en una pensión, es despedido de su trabajo de profesor de latín y su novia acaba por abandonarlo por un mejor postor. Desencadenantes todos de su decisión *vox populi* de matarse; tras varios intentos fallidos y con la opinión pública pendiente de su suicidio, el protagonista aprovechará su popularidad para enfrentarse al promotor inmobiliario que lleva tiempo negándole un piso a la vieja quiosquera del acueducto, Doña Amalia (Aurora Redondo).[2004] Federico la acompañará a visitar al promotor inmobiliario (Rafael Alonso) y, tras dejar a la viejecita aguantando las mentiras, irrumpirá en escena pistola en mano. Asustado, el promotor, empieza a buscar la documentación necesaria, pero sigue pidiendo en certificado de viudedad (entregado por Amalia un año antes). Una nueva amenaza de Leblanc propiciará estas palabras del personaje de Alonso: *"Pero qué cabeza, pero sino hace falta, pero si eso está anulado por el Ministerio de la Vivienda, 18 de julio de 1969… es que vamos que… ¡Qué suerte ha tenido usted señora! Resulta que aquí hay un piso vacío en el bloque que a usted le gusta. Aquí está la llave*."

Sea por vía del castigo amnésico, la amenaza o el escarnio del personaje, las ficciones de los setenta y finales de los sesenta no olvidan el problema de la vivienda. De hecho, el *remake* de Gil con guion de Rafael J. Salvia volverá a hacer mención a la situación cuando Federico, de nuevo pistola en mano en la sala de conferencias del pueblo y todos esperando su suicidio, aprovecha para amenazar de nuevo al promotor inmobiliario: "*Con usted habría mucho que hablar acerca del problema de la vivienda. Me refiero a usted cara de pájaro. Y qué clase de pájaro ¿eh? Y aunque me va a dar mucha lata estoy por llevármelo para evitar que explote a los humildes*."

Concluiremos este apartado con el mensaje que manda Javier Aguirre en *El astronauta* (1970), sátira donde un grupo de parroquianos de un bar tratarán de llegar a la luna igual que los americanos. Para su particular Cabo Cañaveral, engañan al propietario de un terreno en Barajas:

---

la enorme potencia del sistema que él supo crear" en AMORES, Francisco: "Manuel de la Quintana: Franco no es repetible, pero sí continuable", *ABC*, edición Sevilla, 7 octubre, 1973, p. 25

[2004] Al principio de la película Federico y Doña Amalia mantienen esta conversación en torno al piso de ella que denuncia las excesivas demoras en su entrega: Federico: "*¿Y el pisito aquél que le habían prometido?*" / Amalia: *"Muy bien, muy bien. El otro día estuve en la inmobiliaria y me dijeron que era cosa de un par de meses"* / Federico: "*¿Pero no le habían dicho el año pasado que en tres meses lo tendría?"* / Amalia: *"Por eso, el año pasado tres meses, este año dos. El que viene ya no será más que uno. Vamos prosperando don Federico."*

Gregorio Minglanillas (Antonio Ferrandis). Tras su fracaso, ese solar terminará en lo que cualquier avispado del momento usaría para lucrarse: terrenos para la construcción de viviendas.[2005]

15.2.1. Esta casa es una ruina: la visita al piso en *¡Es mi hombre!* (Rafael Gil, 1966)

En el arranque de su película *¡Es mi hombre!* (1966), el cineasta madrileño Rafael Gil articuló la mejor secuencia en torno a la arquetípica visita de un piso de obra nueva. Mediante el uso del sainete, llevará todas las constantes urbanas, y sobre todo aquellas ligadas a los malos materiales de las casas de los sesenta, al paroxismo. En ella encontramos guiños a las fatídicas visitas de *Esa pareja feliz* y *El verdugo*, pero en concreto recupera y exagera aquella muestra que Nieves Conde realizó para *El inquilino*, cuando Evaristo recorre un piso que se cae a pedazos a lo largo de la escena.

En una nueva adaptación de la obra de Arniches con motivo del centenario de su nacimiento, sus primeros nueve minutos presentan la visita a un bloque del extrarradio de Madrid. Su protagonista es Antonio (López Vázquez, también actor en la visita de *El inquilino*), un trabajador de la inmobiliaria Alegría que muestra un piso al maduro matrimonio formado por Marco Davó y Julia Caba Alba; el plano de apertura es el de un cartel que reza *"¡Llave en mano!"* y a renglón seguido *"A pocos minutos de la Puerta del Sol"* en una zona llamada irónicamente *"Bosque de las Acacias"*, aunque solo vemos una plantada. La lejanía del centro es lo primero que preocupa a su futuro comprador quien inquiere a Antonio:

- Comprador: *¿Y esto a qué municipio pertenece?*
- Antonio: *¡Qué pregunta! ¡Al Gran Madrid!*
- Comprador: *¿Tanto ha crecido el gran Madrid?*
- Antonio: *Está hecho un hombre.*

Acompañados en coche por Antonio, atraviesan campos que nada tienen de urbanos para llegar a un bloque que emerge solitario en un descampado. Sin asfaltar, el salto que deben hacer para sortear un charco hace que Antonio le quite hierro a todos los inconvenientes porque *"Claro, como es que todavía no han hecho la calzada, pero eso será cuestión de horas"*. Inconveniente, que se suma a la lejanía que sigue preocupando al comprador: *"El anuncio dice a pocos kilómetros de la Puerta del Sol, será de la de Toledo"*, hecho que su mujer rebaja pensando en la compra futura de un automóvil.

[2005] La narración de su anuncio dirá: "*La SANA le ofrece su parcela en Minglanillas. La urbanizadora de la era espacial. ¡Corra, compre su parcela en Minglanillas! Cien años para pagar y cien años para vivir en un lugar tranquilo: sin coches, sin ruidos, sin contaminación atmosférica, sin moscas, sin mosquitos, sin bichos…*"

Y eso es solo el principio de toda suerte de inconvenientes jugados a través del humor absurdo tan propio de *La Codorniz*.

Este arranque expone irónicamente la "expulsión" que los vecinos de Madrid experimentaron en el desarrollismo. A diferencia de los años cincuenta y primeros sesenta, cuando la mayoría de las promociones todavía se situaban en la "Almendra Central", a partir de mediados de los sesenta se apostó por ubicaciones cada vez más alejadas. Una fórmula que las inmobiliarias realizaron para captar a las clases medias y bajas, empujándolos hacia Alcobendas, Getafe, San Fernando de Henares o el Alcorcón de *Duerme, duerme, mi amor* (1974).[2006]



Títulos de crédito de *¡Es mi hombre!* (R. Gil, 1966)

Una vez dentro, el ascensor averiado les hace subir incontables peldaños propiciando unos chistosos títulos de crédito articulados con planos congelados donde los tres personajes cada vez están más cansados. Exhaustos, llegan a la novena planta y el frenesí de Antonio por desempeñar su cometido de la mejor manera choca con una construcción paupérrima que el empleado solo empeora. Al modo de la desastrosa muestra de piso que López Vázquez encarnó en *El inquilino*, ahora repite la operación rompiendo la puerta de entrada, el supuesto suelo de mármol que resulta ser artificial, y la cosa va a más… explota la cocina de gas, la grifería de la cocina y las tuberías del baño estallan inundando la casa al tiempo que las grietas resquebrajan las paredes. Los posibles compradores, despavoridos, abandonan a la carrera el inmueble mientras Antonio les recuerda a gritos "*¡Señores, por favor… que no les he dicho que la casa está acogida a una ley ventajosísima, calma, un poco de calma! ¡Nuestras construcciones son tan firmes como el peñón de Gibraltar!*"; frase ésta última que nada más terminarla se cierra con el desplome del bloque de pisos. Antonio se verá abocado al paro tras descubrir que la inmobiliaria Alegría en la que trabajaba es un fraude que deja a muchas parejas sin el piso prometido, con sus ahorros depositados en una caja fuerte con la contraseña "Timo" para su apertura y con los que los socios de la empresa se han fugado. Antonio, quien había pagado para poder trabajar allí, será una víctima más de la estafa de las inmobiliarias que dejaba a muchos clientes arruinados y sin piso.

[2006] TAMAYO PALACIOS, Alejandro: *Art. Cit.*, p. 97



Fotogramas de los accidentes durante la visita al piso de *¡Es mi hombre!* (1966)



Fotogramas del derrumbe del bloque de pisos en *¡Es mi hombre!* (1966)

Al fin y al cabo, *¡Es mi hombre!* es una película que en todas sus adaptaciones habla de la honestidad de un padre que pretende ayudar a su hija. En el caso de Isbert en *Lo que cuesta vivir*, los trabajos degradantes eran ser anuncio-humano, ahora, en la cinta de Gil se articula el descrédito de la integridad mediante un empleo como el de mostrar pisos que se desmoronan, metáfora visual que Gil lleva al extremo con el derrumbe del bloque y consumándose la estafa que el espectador llevaba presenciando durante toda la visita. Termina de esta manera la que a nuestro parecer es la secuencia más lograda en cuanto a los embustes del mundillo inmobiliario. Por su duración, así como por los efectos especiales, se erige como la quintaesencia de esta modalidad tan transitada por el cine de la época: la visita del apartamento.

Capítulo 16. Espacios al margen: estertores del chabolismo y los núcleos de marginalidad

El avance constructivo de los barrios dormitorios, el surgimiento de una nueva clase media neocapitalista o el turismo masivo centraron las representaciones de buena parte del periodo transitado en este capítulo. No obstante, España seguía ocultando bolsas de miseria a los que el milagro les fue esquivo. El realquilo, los pensionistas o el chabolismo no desaparecieron de la noche a la mañana gracias a los Planes Nacionales de Vivienda; de hecho, el mismo Ministro de la Vivienda lo admitía antes las cortes en marzo de 1970, advirtiendo, en esa tardía fecha, que sus dos problemas más acuciantes eran el chabolismo y los realquilados.[2007] Por añadidura, tras décadas de auspicio público en la construcción de viviendas, el fracaso de alguna de ellas, aisladas y sin servicios, eran ahora el lugar donde las clases más desfavorecidas de la sociedad vivían.

La industria cinematográfica de los últimos años de la dictadura dio algunas muestras en el uso de aquellos lugares que habían sido el sustrato de las tendencias neorrealistas de los cincuenta;[2008] un telón de fondo real donde colocar secuencias concretas de sus largometrajes o bien para dibujar el entorno social de los mismos. En su adscripción genérica, veremos en este repaso –por Barcelona y Madrid– como fueron los cineastas con mayor sensibilidad social, algunos adscritos al NCE, quienes optaron por semejantes emplazamientos para desarrollar sus ficciones.

En capítulos anteriores ya abordamos las barracas periféricas en el cine "con cura", así como en algunas incursiones del calado de *Segundo López* o *Fulano y Mengano*; aun así, al cruzar la frontera de la década de los sesenta es ineludible mencionar la película que, sin ningún atisbo de crítica eso sí, aprovechó como ninguna otra la extensión de covachas llenas de tabucos más característica de la Barcelona bajo el franquismo: *Los Tarantos* (F. Rovira Beleta, 1963). El reflejo urbano de aquellas barracas y su podredumbre a orillas del Mediterráneo no fue exclusivo de esta

[2007] "Intervención del ministro de la Vivienda, señor Mortes Alfonso, ante las Cortes", ABC, 4 de marzo de 1970, p. 23

[2008] "En estas películas de los años cincuenta influidas, en mayor o menor medida, por el neorrealismo, el espacio urbano periférico ocupa un lugar preferente. Los barrios retratados, que mezclan elementos urbanos y rurales, acogerán el descontrolado y exponencial crecimiento metropolitano del Desarrollismo y se convertirán en el futuro en escenario de los dramas periféricos del cine de la Transición." En ALFEO ÁLVAREZ, Juan Carlos; GONZÁLEZ DE GARAY, Beatriz: "La ciudad periférica. Paisajes urbanos e marginalidad en el cine español de la Transición", *Revista de Comunicación y Nuevas Tecnologías*, Actas Icono 14, núm. 8, II Congreso Internacional Sociedad Digital, octubre 2011, p. 7

película, el propio Rovira Beleta ya había trabajado ahí en *Hay un camino a la derecha* (1953),[2009] y, el mismo 1963 Mario Camus situó un fragmento de su *Young Sánchez* en ese desolado paraje.[2010]

El valor de *Los Tarantos* como testamento urbano del Somorrostro está muy ligado a su pronta desaparición en 1966, con motivo de la primera Semana Naval acontecida en la Ciudad Condal y con visita del Caudillo. De esta manera, 500 familias del Somorrostro y mil de las barracas de *Montjuïc* se trasladaron a la nueva zona del Besòs. De hecho, la gran población de etnia gitana visible en la película de Carmen Amaya tendría un barrio especial proyectado en el Prat y con alcalde zíngaro también. Reveladoras son las estadísticas de 1963 que cifraban en 6.321 las barracas existentes en la ciudad condal por las 7.425 de 1961.[2011] Con estos mimbres pudo rodarse un singular *Romeo y Julieta* gitano, enmarcado entre barracas y que le valió la nominación a los Oscar como mejor película de habla no inglesa. Aún a día de hoy se mantiene como valiosa prueba documental de las precarias condiciones de vida de los allí emigrados. Si bien el filme no pretende actuar de documento de denuncia, lo cierto es que las maltrechas viviendas que en la cinta actúan de exótico telón de fondo se han erigido con los años como un valioso documento de la memoria visual barcelonesa, retrato de uno de sus paisajes extinguidos.[2012]



El Somorrostro en 1963. *Young Sánchez* [izq.] y *Los Tarantos* [der.]

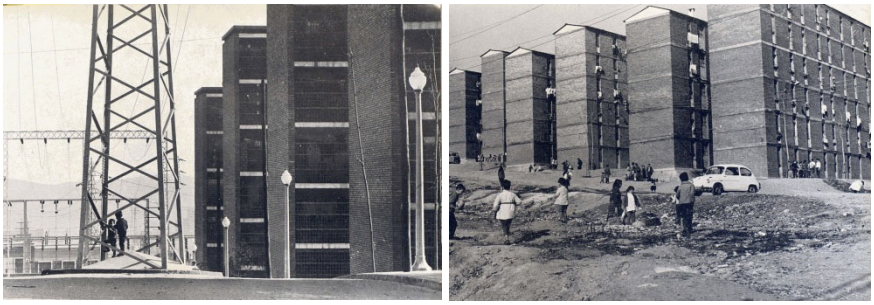
[2009] Estampas de carácter documental de Barcelona también son visibles en el "cine negro" catalán de *Apartado de correos 1001* (J. Salvador, 1950), *Relato policíaco* (Antonio Isasi, 1952), *Nunca es demasiado tarde* (1955) y *Distrito quinto* (1957) ambas de Juli Coll.

[2010] En la cinta de Camus, estos espacios urbanos no sirven como denuncia al problema de la vivienda, más bien un telón de fondo que amplifica los sentimientos de un personaje desclasado como el Paco del film, prosigue Zunzunegui: "[…] el recorrido que el filme nos propone por ciertos parajes marginales de una gran urbe industrial es ejemplar: estoy pensando en el *terrain vague* junto a la orilla donde pelean Casimiro y Paco, o en ese desangelado paseo marítimo que recorren Young, Conca y la fulana tras el banquete de bodas de Ray Moreno" En ZUNZUNEGUI, Santos: *Op. Cit.*, 2005, pp. 66-67; Otro estudio de la cinta lo hallamos en RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo: "Young Sánchez. La fisicidad de los sentidos", pp. 397-401

[2011] "Intensos trabajos para suprimir el barraquismo en Barcelona", *La Vanguardia Española*, 26 de mayo de 1963, p. 33; Pero no solo al norte de la península afectaban las construcciones de nuevos polígonos de viviendas como sustituto del barraquismo. Así rezaba una crónica de *La Vanguardia* en la ciudad hispalense: "En Sevilla se necesitan por lo menos, oficialmente, once mil seiscientas nuevas viviendas, según el censo del Gobierno Civil, cuyas peticiones se agrupan por los conceptos que se señalan: por familia numerosas; traslado de residencia; vivienda insuficiente; vivienda insalubre; vivienda inhabitable; desahucios por ruina; realquilados y otras causas y futuros matrimonios. Por lo que a estos últimos se refiere sus solicitudes ascienden a mil doscientas ochenta y tres." en DE GUIZAMONDE, Luis: "Sevilla: Grandes reformas en el parque de María Luisa", *La Vanguardia Española*, 5 de noviembre de 1963, p. 10

[2012] Sobre la película y su entorno véase: VILLARMEA ÁLVAREZ, Iván: "La imagen de la periferia marginal de Barcelona en *Los Tarantos*" en PÉREZ PERUCHA, Julio; GÓMEZ TARÍN, Fco. Javier; RUBIO ALCOVER, Agustín (eds.): *Op. Cit.*, pp. 255-271

Y la misma Barcelona, que en su orilla presentaba las peores condiciones de vivienda, en sus montañas levantaba los polígonos de viviendas construidos entre finales de los cincuenta y primeros sesenta. Allí recala el protagonista de *El momento de la verdad* (1965), un joven andaluz que como el José de *La piel quemada*, busca en Cataluña mejores oportunidades. Al principio de la película Miguel (el torero Miguel Mateo "Miguelín") abandona su pueblo jienense y llega a en tren a la Estación de Francia dejando atrás aquel mundo rural de su padre representado simbólicamente en el arado circular tirado por la mula que encierra al joven.[2013]



Fotografías de Maspons y Ubiña para *Cuadernos de Arquitectura*, núm. 60, 1965



Fotograma de *El momento de la verdad* (1965)

Una vez en la bulliciosa Barcelona, un amigo de su padre conocedor de que le *"ha picado el gusanillo de la ciudad",* tratará de encontrarle trabajo en una fábrica.[2014] Ante la negativa le recomienda ir al barrio "chino" y preguntar por Casa Pepe diciendo que va de parte de él.[2015] La pensión en la que recala es un camastro en una sala con muchas personas de una precariedad alarmante. El dueño, homosexual como el pintor de *El espontáneo* (J. Grau, 1964), flirtea con él mientras

[2013] Metáfora advertida en HUESO, Ángel Luis: "El momento de la verdad / Il momento della verità 1965" en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. Cit.*, 1997, p. 590

[2014] Ricardo Muñoz Suay, guionista de la película, recogió la preproducción junto a Rosi donde relata la dedicación del cineasta italiano visitando localizaciones industriales y entrevistando a campesinos emigrados en Barcelona. Consultar: MUÑOZ SUAY, Ricardo: "Los cuadernos de *Il momento della verità*", *Nuestro Cine*, núm. 44, 1965, pp. 13-26; El mismo número de la revista contiene artículos, cfr.: FONTENLA, César S.: "Rosi a la hora de la verdad", *Nuestro Cine*, núm. 44, 1965, pp. 4-9; MORAVIA, Alberto: "Un film de Rosi: El proletario con muleta", *Nuestro Cine*, núm. 44, 1965, pp. 10-11

[2015] El torero murciano Miguelín reconocía haber vivido situaciones similares a las de su personaje: "La película creo que ha salido bien porque era una cosa que yo había vivido. cuando estaba delante de las cámaras no pensaba que estaba haciendo cine, porque eran cosas que he habían ocurrido a mí: el trabajar, el abrirme camino, el tirarme de espontáneo [...] y el tener más aspiraciones en la vida. Por ejemplo, cuando rodamos en el barrio chino de Barcelona, yo era un campesino que superarme y ganar dinero. Y eso es lo que en realidad he sido yo." En MONLÉÓN, José; EGEA, José Luis; MUÑOZ SUAY, Ricardo: "Una entrevista con Miguelín", *Nuestro Cine*, núm. 44, 1965, p. 28

le enseña cuál será su cama: la 25. Sus compañeros de pensión le invitan a visitar a "El prestamista", quien podrá encontrarle trabajo y empieza en el puerto de estibador, algo que combina con algunas obras. Hasta que no acceda al mundo del toreo y acabe triunfando en el mismo, Rosi plantea un retrato descorazonador de los inmigrantes en la gran ciudad. Su plano de la barriada del INV/OSH fotografiado por Gianni Di Venanzo bien podría ilustrar los artículos de la revista *CDA*; la cual contaba con las instantáneas de Oriol Maspons y Julio Ubiña en sus visitas a los suburbios de Besòs, Montbau, La Guineueta, Buen Pastor o Trinidad Nueva.

Al año siguiente, el actor protagonista de *Young* Sánchez (Julián Mateos) vuelve a interpretar a un joven de la periferia barcelonesa que desea ascender socialmente a través del motociclismo en *El último sábado* (P. Balañá, 1966). Los primeros fotogramas del filme muestran los bloques de edificios franquistas; la cámara, tras incontables planos de esta barriada periférica, hace un zoom y corta al joven "pijoaparte" –tomando prestado el término de Marsé–, cepillándose los dientes frente al espejo. En la casa viven el joven José Luis (Julián Mateos), el padre (Antonio Ferrandis) y la madre (Mª Luisa Ponte), trío que se completa con los hermanos y la abuela; hasta ocho personas hacinadas en tan pequeño domicilio. La película discurre en torno a la obsesión de José Luis por conseguir una moto Derby avalada por su padre, mientras compite ilegalmente en Montjuic. Al no conseguirlo, recurre al señor Martínez (Josep Mª Angelat) con tal de volver a trabajar en su taller. Precisamente entre ambos se menciona el estado cambiante de su barrio periférico en la siguiente conversación.

- Señor Martínez: *Hay que ver como prospera vuestro barrio, por todas partes construyen. Todavía conservo aquellos bajos.*
- José Luis: *Hacia los Cuatro Pinos también han hecho muchos bloques.*
- Señor Martínez: *Te acuerdas José Luis de los hogares que había frente al taller. Cuando se pagaban a veinte el palmo mi padre creyó que era la gran ocasión. Yo le aconsejé comprar más y él lo que hizo fue venderlo.*
- José Luis: *También allí han edificado mucho…*

Esta pequeña mención no desvía el interés de la cinta, como ocurrirá con todas las mencionadas en este epígrafe, donde los barrios de estos jóvenes son cárceles de su porvenir y un lugar del que huir; una idea que constata de qué manera el NCE recogió "el testigo de la reflexión sobre la dureza de los escenarios urbanos del desarrollismo."[2016] Conviene señalar aquí el trabajo de José Enrique Monterde acerca de la representación clase trabajadora en el cine, en él, destaca la conexión de los nuevos cines con los protagonistas jóvenes así como "las referencias al alienante escape

[2016] ALFEO ÁLVAREZ, Juan Carlos; GONZÁLEZ DE GARAY, Beatriz: *Art. Cit.*, p. 7

de los espectáculos de masas como vía de promoción social";[2017] una particularidad que entronca con el boxeo de la influyente *Rocco y sus hermanos* (Rocco e i suoi fratelli, L. Visconti, 1960), y tiene su traslación en la filmografía nacional en toreros, motociclistas y también jóvenes púgiles que pugnan por un futuro mejor en desde su humilde condición sin horizonte avistable. Una recurrencia temática sobre la que Roberto Cueto ha teorizado:

> Delincuencia, inmigración de la población rural a los centros desarrollados [...] el desconcierto generacional [...] la urgente necesidad por dar un "pelotazo" que redima de la miseria [...] la desesperada búsqueda de empleos que ya no se asumen como honradas formas de ganar el pan, sino como ocupaciones alienantes... Son los motivos recurrentes que conforman ese hábitat, esa sociedad en ciernes que no ha superado el trauma de la contienda, pero que ya atisba que las oportunidades en la nueva España serán para unos pocos, los especuladores, los empresarios y las clases sociales elevadas. [...] Un macilento horizonte donde nada hay que mirar salvo inalcanzables símbolos de riqueza y poder y la eterna realidad de ese omnipresente descampado.[2018]

Películas que comparten el final trágico en todas ellas, como sucede en relatos análogos situados en la capital, del estilo de *El espontáneo* (J. Grau, 1964). De nuevo con el toreo como vehículo para el ascenso social, Paco (Luis Ferrín) es un chico que vive en el sur de Madrid, cerca del matadero. Trabaja de botones en el *Hotel Plaza* donde consigue cigarrillos para los pobres de su barrio; como buen relato matritense, Paco comparte casa dentro de una corrala con su madre (Ana María Noé) y sus hermanos. El traje de botones le da cierto estatus, como en *El último* (Der letzte mann, F.W. Murnau, 1924); y, como en la obra maestra del mudo alemán, el joven Paco será despedido por culpa del rifirrafe con la turista inglesa que trata de seducirle al principio del filme. La muerte del padre y tener que trabajar desde bien joven marcan a fuego la vida del protagonista, que es la viva imagen de la picaresca y la supervivencia de barrio. Como en la coetánea *Llegar a más* (Jesús Fernández Santos, 1963), vemos al joven tumbado en la cama de su vivienda, ese disparadero de anhelos como le ocurría al muchacho de *Los 400 golpes* (Les quatre cents coups, F. Truffaut, 1959).

El espontáneo se mueve dentro de una España arrabalera, un lugar donde chocan el turismo con un país en vías de desarrollo. Asimismo, el joven Paco empieza un peregrinaje para encontrar

[2017] MONTERDE, José Enrique: *La imagen negada: Representaciones de la clase trabajadora en el cine*, Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1997, p. 181

[2018] CUETO, Roberto: "A medias palabras con los ojos abiertos. La temática social en el Nuevo Cine Español" en HEREDERO, Carlos F.; MONTERDE, José Enrique (eds.): *Op. Cit.*, 2003, p. 127

trabajo que le llevará al más fácil y común de mediados de los sesenta: albañil.[2019] De todos modos, Paco desistirá ante las imágenes de sudorosos compañeros de la obra y optará por ser limpia coches en una gasolinera; pero su gran pasión, y donde pondrá todas sus fuerzas, será el toreo. De hecho, la epifanía se da cuando vislumbra a unos chicos antenistas toreando en una azotea de un edificio de obra nueva, en perfecta metáfora del ascenso social que el mozo anhela. Paco empezará su nuevo trabajo como antenista en la casa de un rico pintor homosexual (Fernando Rey), la fascinación que rápidamente este desarrolla hacia Paco converge entre la atracción sexual y el humilde extracto social del joven que *"sabe a tierra, a barrio bajo"*, dirá el personaje interpretado por Rey. Pero el sueño de ser torero de este joven del arrabal prevalecerá, aunque encuentre un trágico destino cuando salte a la plaza de Las Ventas; en este caso, el desgarrador final está en la línea de *El último sábado*, cuando el joven también encuentra la muerte con aquello que tenía que salvarle. Santos Zunzunegui pone en valor este gran uso de los entornos urbanos y la imbricación con el relato:

> La sensibilidad pictórica de Grau se manifiesta igualmente en su visión paisajística del Madrid que sirve de telón de la historia. La cámara de Federico G. Larraya fotografía desde el *terrain vague* en el que se entrenan los maletillas hasta los parajes del centro de la capital con idéntica voluntad de fundir a los actores con el decorado, de devolver la virginidad a lugares tantas veces visitados. En pocos filmes del cine español de la época pueden encontrarse unas imágenes en las que sea más difícil separar las evoluciones de los cuerpos de los actores del espacio en que se mueven.[2020]



Fotogramas de entornos periféricos en *El espontáneo* (1964)

[2019] Entrevistado en *Film Ideal*, Grau definía el personaje de Paco y la conexión con este pasaje de la película de la siguiente manera: "Es un inadaptado, pero hay más cosas. Por un lado su procedencia familiar. Hay una frase en la que refiriéndose a su padre dice: *Sí, muy digno, pero no pudo hacer frente a que estudiásemos.* Hay también el problema de la una falta de formación profesional. Por ello, pese a sus dones, puede trabajar en la excavación de la Plaza de las Descalzas no obstante necesitarse personal. Lo que hay es una serie de causas de carácter económico, social y personal que no pueden separarse unas de otras." En MARTIALAY, Félix; GORTARI, Carlos: "Entrevista a Jorge Grau", *Film Ideal*, núm. 154, 15 octubre 1964, p. 20

[2020] ZUNZUNEGUI, Santos: *Op. Cit.*, 2005, p. 70

Lo que para Zunzunegui es un acierto, resultaba algo forzado para Carlos Gortari en *Film Ideal*, afirmando que en su tratamiento de los decorados "el ojo del pintor se sobrepone al ojo del director y hace que sea Madrid el protagonista".[2021]

También examinó los arrabales periféricos madrileños Julio Diamante en su película episódica *Tiempo de amor* (1964). El film del cineasta gaditano presenta en el fragmento intitulado "La noche" a María (Enriqueta Carballeira), una joven humilde que trabaja en unos grandes almacenes, pero saca un dinero extra acudiendo a fiestas privadas acompañando a hombres adinerados. A una de ellas se presenta en un lujoso piso de diseño con vistas a los jardines de Sabatini, el Palacio de Oriente y el Teatro Real, prueba del alto status económico de los extranjeros latinoamericanos. De hecho una de ellas dirá *"no es por nada, pero me gusta más la casa que el dueño"*. Aburrida, María deambula por la fiesta hasta la llegada de un apuesto millonario venezolano llamado don Servando (Julián Mateos). Su cortejo se truncará cuando María quiera volver a su casa hacia las once y evitar el enfado paterno. El propio Servando la acompaña a su humilde barrio marginal: Entrevías. Llegados al humilde poblado él trata de forzarla sexualmente, tras aguantar la envestida María se perderá en el plano cruzando la vía del tren en una imagen desoladora de la barriada.



Fotogramas de Entrevías en el final de *Tiempo de amor* (J. Diamante, 1964)

En seguida y en el mismo barrio da comienzo "La mañana", último episodio que arranca mientras se desperezan las brumas matutinas en las mismas vías del tren. Un despertador suena y un niño llora mientras por la ventana se ven bloques de la barriada de Entrevías. Es el hogar de Pilar (Lina Canalejas) y José (Carlos Estrada), joven matrimonio que vive con sus tres hijos en una casa de reducidas dimensiones. Él, médico, atiende a los enfermos del barrio de Entrevías en las chabolas y pisos de la zona. A la manera de la obra maestra literaria *Tiempo de silencio* (Luis Martín Santos, 1961), en la que otro médico recorre ese espacio de podredumbre que el autor describe con su prosa embelesadora:

[2021] GORTARI, Carlos: "El espontáneo, de Jorge Grau", *Film Ideal*, núm. 154, 15 octubre 1964, p. 14

> ¡Allí estaban las chabolas! Sobre un pequeño montículo [...] en el que florecían, pegados los unos a los otros, los soberbios alcázares de la miseria. La limitada llanura aparecía completamente ocupada por aquellas oníricas construcciones confeccionada con maderas de embalaje de naranjas y latas de leche condensada, con láminas metálicas provenientes de envases de petróleo o de alquitrán, con onduladas uralitas recortadas irregularmente, con alguna que otra teja dispareja, con palos torcidos llegados de bosques muy lejanos, con trozos de manta que utilizó en su día el ejército de ocupación, con ciertas piedras graníticas redondeadas en refuerzo de cimientos que un glaciar cuaternario aportó a las morrenas gastadas de la estepa, con ladrillos de "gafa" uno a uno robados en la obra y traídos en el bolsillo de la gabardina con adobes en que la frágil paja hace al barro lo que las barras de hierro al cemento hidráulico, con trozos redondeados de vasijas rotas en litúrgicas tabernas arruinadas, con redondeles de mimbre que antes fueron sombreros, con cabeceras de cama estilo imperio de las que se han desprendido ya en el Rastro los latones, con fragmentos de la barrera de una plaza de toros pintados todavía de color de herrumbre o de sangre, con latas amarillas escritas en negro del queso de la ayuda americana, con piel humana y con sudor y lágrimas humanas congeladas.[2022]



Fotogramas del interior de la chabola. *Tiempo de amor* (1964)

En *Tiempo de amor* será un gitanillo de los arrabales quien pida ayuda a José para que asista a su hermana en un parto complicado. Ante la mirada desconfiada de la familia gitana (entre sus miembros Lola Gaos), José traerá al niño al mundo y salvando a la parturienta. En el ínterin, su mujer recibe una nota de él traída por el gitanillo e irá a la chabola colindante con las nuevas viviendas de los poblados dirigidos. Allí se cristalizará la reconciliación entre los dos y terminará en un paseo al alba en las calles sin asfaltar que separan la obra franquista del chabolismo, lugar en el que el matrimonio se besa ante los comentarios jocosos de los chavales que por allí transitan. Como vemos, la estética del descampado hará fortuna en las películas del NCE –incluso en aquellas "de época" como *La busca* (A. Fons, 1966)–, de nuevo Cueto señala:

> Un descampado, en realidad, es polisémico, las dos caras de una misma moneda: representa la ruina, la desolación de un pasado, pero también un espacio de potencialidades, el

[2022] MARTÍN-SANTOS, Luis: *Tiempo de silencio*, Barcelona: Seix Barral, 1987, p. 50

> lugar sobre el que edificar un nuevo futuro. Sin embargo, la mirada que lanza el cine español sobre él no es diacrónica, sino más bien sincrónica, carente de una tradición a la que referirse y desprovista de una visión de futuro a la que aferrarse. Es un paréntesis, un no-espacio: un escenario indeciso, sin contornos ni objetivos por el que deambulan, como si de un limbo se tratara, auténticas almas en pena. Rara vez se retrataba ese páramo urbano como símbolo de la España posible.[2023]

16.1. La última chabola del tardofranquismo: *La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1972)

Concluiremos este capítulo con una película de género inaudito a tenor de los que han transitado la tesis, el cine de terror. De la mano del controvertido Eloy de la Iglesia (1944-2006), el guipuzcoano estrenaba una película arriesgada para su tiempo y más teniendo en cuenta que lo hacía en España: *La semana del asesino* (1972). Transgresora y opresiva, el arrojo del cineasta topó de frente con la censura que la cercenó con 64 cortes;[2024] de hecho su arrojo llegó al punto de empezar el rodaje sin permiso de la Comisión,[2025] y tardaría dos años en estrenarse en nuestro país (1974), mientras, *La semana del asesino* ya había empezado andadura en otros países, como Estados Unidos bajo el título de *Cannibal Man*, y en Italia como *L'appartamento del 13º piano*.[2026] Esta visión internacional hizo que se doblara en tres idiomas (inglés, francés y alemán) y así lo recuperaremos en la mención de diálogos trascendentes en su versión doblada al inglés.

La semana del asesino es un thriller macabro en sintonía con el *fanta-terror* hispánico que narra la historia de Marcos (Vicente Parra), un trabajador del matadero –mención aparte merecen las imágenes de tono documental del degolladero– que verá su vida truncada cuando accidentalmente mate a un taxista. La discusión entre ambos se produce por la contrariedad del taxista a los

---

[2023] Cueto ahonda en las características de este enclave como un facilitador de "aspereza temática: la falta de empleo y vivienda, el miserabilismo, la delincuencia, la ausencia de objetivos y esperanzas están muy presentes en el cine de la época." En CUETO, Roberto: "A medias palabras con los ojos abiertos. La temática social en el Nuevo Cine Español" en HEREDERO, Carlos F.; MONTERDE, José Enrique (eds.): *Op. Cit.*, 2003, p. 127

[2024] TORREIRO, Casimiro. "Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)", VV.AA.: *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2009, p. 350; Además como reconocía el director: "[…] fue cortada con especial saña por la censura y que los cortes, al contrario de lo que solía ocurrir, fueron incinerados" en RUBIO, F. G.: "La semana del asesino" Ven y mira, San Sebastián: Semana de cine fantástico y de terror de San Sebastián, 2011, p. 295

[2025] "El film se empezó a rodar sin tener ni el visto bueno de la Comisión de Censura ni, por tanto, el preceptivo cartón de rodaje. A las tres semanas de haber comenzado a filmarse el guión fue prohibido […] lo que convertía la película en inviable y el proyecto ruinoso. Para solucionar el problema, Antonio Fos […] escribe un nuevo guión que el director afirma que nunca llegó a leer y que, tras presentarse a censura, fue aprobado." En PELÁEZ PAZ, Andrés: "La semana del asesino 1971 [1972]" en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. Cit.*, 1997, p. 693

[2026] AGUILAR, Carlos; LLINÁS, Francisco: "Visceralidad y autoría. Entrevista con Eloy de la Iglesia" en V.V.A.A.: *Conocer a Eloy de la Iglesia*, Donostia: Filmoteca Vasca y Festival Int. De cine de Donostia, 1996, p. 110

besos que se daba en el automóvil con su novia Paula (Emma Cohen). Asustada, ella insta a Marcos a acudir a la policía, pero él la estrangula y se ve abocado a una torpe huida hacia delante que le convierte en un asesino en serie en el lapso de una semana. La espiral paranoica le llevará a cometer otros tres asesinatos de todos aquellos que sospechen de él; de su chabola trasladará los cadáveres al matadero para deshacerse de los cuerpos. Mientras tanto, su vecino Néstor (Eusebio Poncela), habitante de un cómodo apartamento en los nuevos bloques que se erigen en el linde del Madrid tardofranquista, irá ganándose la confianza de Marcos para seducirle y mantener una relación homosexual con él. De la Iglesia traza una confrontación entre los hogares de los personajes asociando a ello el estatus social y político de los mismos, senda que seguirá recorriendo en su filmografía posterior.

La localización sobresale por la elección de ese espacio en tránsito, un no-lugar de la periferia madrileña parecido al usado por Lara Polop en *Cebo para una adolescente*, pero donde comparten terreno las últimas chabolas con las modernas colmenas de pisos. Situados al norte de la capital, como nos indica la secuencia cuando Marcos y Paula se citan en la parada de Cuatro Caminos, el territorio de la acción es crucial en la narrativa visual de la película. Tengamos presente que las operaciones urbanísticas fugaces aceleraron el paisaje tardofranquista.

> Desde el punto de vista de la ordenación global del territorio, las ACTUR supusieron la definitiva opción de la política urbanística española por el apoyo a las tendencias espontáneas de crecimiento en las grandes aglomeraciones, mediante la creación de nuevos polígonos urbanizados no autosuficientes en la periferia rústica inmediata a la ciudad.[2027]

Fotografiada ásperamente por Raúl Artigot, la chabola de Marcos es una casucha con algunas comodidades que le dan el aspecto de un hogar rural, pero presenta limitaciones, como sus techos de uralita con agujeros por donde los prismáticos de Néstor espían al protagonista. Allí, en medio de ese descampado donde los chavales juegan al fútbol y aún aguanta un rústico bar de comidas caseras, el veterano escenógrafo Santiago Ontañón (1903-1989) fabricó la casa que el protagonista convertirá en improvisada morgue y que su director concibió así:

> En aquella chabola hay reminiscencias de antiguo *lumpen*, suburbano, naturalmente con televisor, frigorífico, transistor. Todo en vías de desarrollo. Claro que, en las paredes, hay unas gotas de sangre. Después llegará a haber seis cadáveres. Pero, eso sí, todo en vías de desarrollo. Y ahí están las grandes soledades, las del que mira a través de los prismáticos y las del que es observado. Grandes soledades.[2028]

[2027] BETRÁN ABADÍA, Ramón: *Op. Cit.*, p. 44

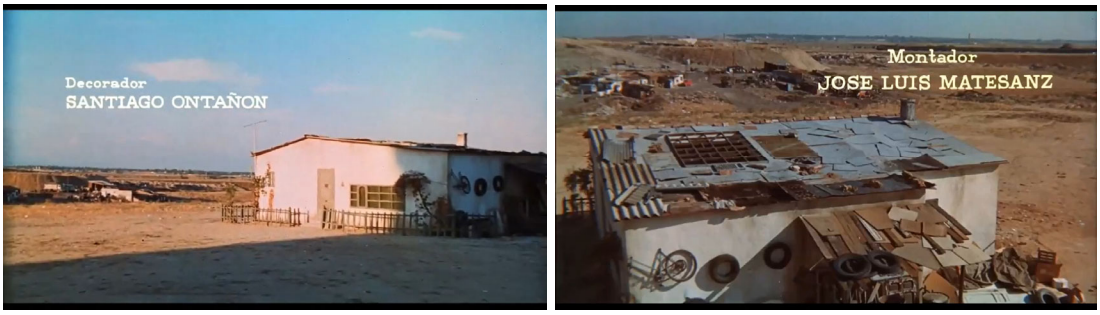
[2028] DE LA IGLESIA, Eloy: "Los directores cuentan sus películas", *Fotogramas*, año XXVII, núm. 1.221, 10 marzo 1972, p. 42

Un acierto estético que completa el ya *per se* desasosegante entorno urbano que abre la película en sus títulos de crédito tras los fotogramas del matadero. Puesta en escena pertinente para un proletario expulsado del desarrollismo, un desclasado que habita un lugar en vías de extinción.[2029] Y semejante desigualdad es dibujada por la cámara y el montaje tal y como indica Carlos Gómez sobre este arranque nada azaroso:

> La desigualdad es, primero, una cuestión de proporciones en el encuadre: a la izquierda, la masa imponente del nuevo edificio; a la derecha, la casa en el descampado, a la que no llega ninguno de los caminos que como arterias se esparcen sobre el terreno. Después, la desigualdad se articula como oposición: una sola panorámica de izquierda a derecha parte del edificio y recorre el vacío del descampado hasta llegar a la casa de Marcos.[2030]

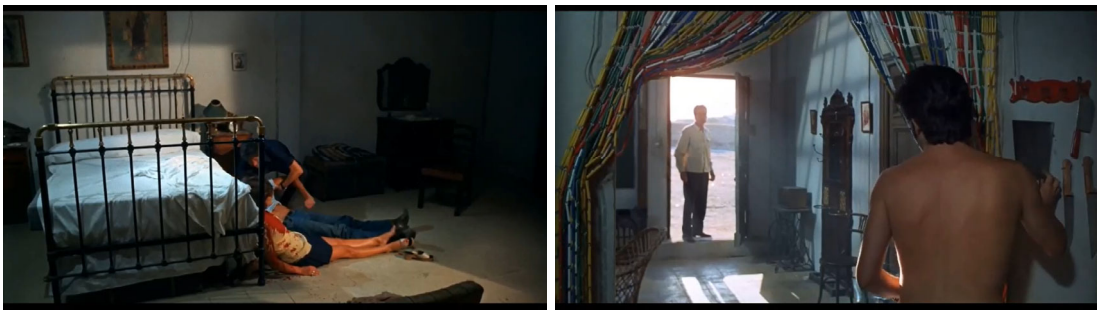


Fotogramas de los títulos de crédito de *La semana del asesino* (1972)



[2029] "Para Eloy de la Iglesia ésta fue una de sus películas más entrañables por dar una visión de la soledad y del abandono del proletariado español, producto de su desconcienciación y de su desclasamiento." En PELÁEZ PAZ, Andrés: "La semana del asesino 1971 [1972]" en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. Cit.*, 1997, p. 693

[2030] GÓMEZ, Carlos: "Efectos subversivos de la perversión: sexualidad y construcción social en *La semana del asesino*", *L'Atalante*, núm. 23, enero-junio 2017, p. 81



Esxterior e interior de la chabola de Marcos en *La semana del asesino* (1972)

El guion de Antonio Fos y de la Iglesia transfiere una imagen del protagonista como un tipo ceñudo, de extracto social bajo y con escasa formación que se abandona al delirio homicida de forma enajenada; incapaz de afrontar la autoridad en un mundo que no le pertenece, como su vivienda al nuevo barrio que le circunda. De hecho, la película alberga en su discurso de crítica social y política,[2031] además de sexual aunque no competa a este estudio, algunos trazos en torno al fenómeno de la vivienda. Así aparece cuando pide ayuda a su hermano (Charly Bravo) para deshacerse del cadáver de Paula y no caer en manos de los grises. Su propio hermano rehusará ayudarle y meterse en problemas porque como le recuerda: "¡*Ya, y en cambio a ti no te importa que eche a rodar la entrada del piso que he pagado, la boda y todo lo demás!*". Demostración que su hermano sí ha conseguido encajar en el modelo social, un patrón donde el piso apuntala el proyecto vital del camionero, proyecto que Marcos truncará asesinándolo a él y a su esposa (Lola Herrera). Esta visible sublevación contra el orden social es algo que constata Andréz Peláez al repasar todos los asesinatos de un Marcos…

> […] que mata sucesivamente a una serie de personajes que encarnan simbólicamente todas las represiones de las que se está liberando: su novia, su hermano, la futura mujer de su hermano, el padre de la futura mujer de su hermano, la encargada del bar que sólo quiere atraparlo para el matrimonio y un taxista, representante aquí de lo socialmente represivo. De esta manera, Eloy de la Iglesia saca a relucir las turbiedades del subconsciente social: un obrero que mata siete días a la semana.[2032]

Precisamente la marginación que el protagonista sufre de la sociedad de consumo será motivo de mención por parte de Néstor, quien no en balde llama a su perro "Trotsky", y poniendo en duda el modelo social de la España tardofranquista, dirá: *"Tú deberías estar casado, con una*

[2031] Una consideración que Jaime Picas realzaba en su crítica de *Fotogramas* al afirmar: "En *La semana del asesino*, y con lo que queda de ella, está todo lo que nos angustia: el miedo, el asco, el hedor, la descomposición. Y, sobre todo, están la impotencia y la soledad del proletario, del hombre con los ojos vendados, del hombre convertido en objeto, escarnecido, despreciado, burlado, exprimido. […] Eloy de la Iglesia tiende a servirse del cine como Goya se sirvió antaño de la pintura." En PICAS, Jaime: "Crítica La semana del asesino", *Fotogramas*, núm. 1.235, año XXVII, 16 junio 1972, p. 70

[2032] Ibíd., p. 694

mujer que empieza a ponerse llenita, un par de críos, pendientes de pagar la letra de la lavadora, y con la ilusión de que algún día podrás comprar un 600". Reflejo de la conexión del cineasta vasco con su tiempo, algo que marcará su carrera, pero que no se atisbaba en sus cintas precedentes.[2033]

Empero la muestra más evidente del papel de la vivienda en *La semana del asesino* lo hallamos en una conversación entre Néstor, Marcos, dos policías y el mesonero que en la versión española quedó cercenada. La parte de la que prescindieron fue aquella en la que un inspector acompañado de dos agentes pide la documentación a los personajes de Parra y Poncela mientras estos están en la terraza del bar. El primero la entrega entre sudores al creerse buscado[2034] –la versión española mantuvo el momento– mientras que el segundo no la lleva encima. En la siguiente transcripción del diálogo entre Néstor y el inspector mantenemos los fragmentos recuperados de la versión inglesa (con traducción):

- Inspector: *Where is your ID?* [¿Dónde está su documentación?]
- Néstor: *Sorry I don't have it with me.* [Lo siento no la llevo conmigo]
- Inspector: *No identification?* [¿No lleva su documentación?]
- Néstor: *I left it at the house.* [La dejé en casa]
- Inspector: *What are you doing at this time at night?* [¿Qué hacen a esta hora de la noche?]
- Néstor: *Passing time and having a drink.* [Pasando el tiempo y bebiendo]
- Inspector: *Don't you know it's the law that you have to carry some kind of identity card?* [¿No sabe que la ley le obliga a llevar algún tipo de documentación?]
- Néstor: *Sorry, but…* [Lo siento, pero…]
- Mesonero: *Excuse me inspector, I know the Youngman, he lives in this new building upon there.* [Disculpe inspector, conozco a este joven, vive en ese edificio nuevo de ahí arriba]
- Inspector: *Oh! He lives over there… One of those high rise apartments. Well, in that case just don't forget. You should always carry your identity card with you. We have to be careful you never know what we might find out here.* [¡Ah! Vive ahí… en uno de esos altos edificios. Bueno, en ese caso simplemente no se lo olvide. Siempre debe llevar su DNI encima. Tenemos que ser cuidadosos, uno nunca sabe qué puede encontrarse aquí fuera.]

El diálogo referenciado da fe de cuán importante es la residencia para que los agentes hagan la vista gorda con Néstor, joven que refleja el ascenso social al poder permitirse un apartamento en uno de los rascacielos colindantes. Lo que la censura sí aceptó fue la conversación que ambos mantienen cuando se dirigen a la casa de Marcos.

[2033] GÓMEZ, Carlos: *Art. Cit.*, p. 81

[2034] En la versión cortada curiosamente se obvia ese pasaje y solo queda la llegada de la policía que pide la documentación a un azorado Parra que tira el vaso de leche, le resbala la foto de su novia de la cartera y le cae una gota de sudor mientras planos detalle de las águilas en las gorras, la porra y la pistola acrecientan su miedo ante la autoridad.

- Néstor: *Me gusta tu casa. Quedan pocas así.*
- Marcos: *A mí no…*
- Néstor: *¿Entonces por qué vives aquí? Me han dicho que casi todos los que vivían en estas casas se han ido a esas colonias que han construido allí atrás.*
- Marcos: *Algún día lo harán aquí también y me tendré que ir.*
- Néstor: *Es una pena, por cierto, me tienes que enseñar tu casa por dentro.*
- Marcos: *Hay muy poco que ver. Trastos viejos, paredes húmedas y sucias. Si no la dejo es porque… está llena de recuerdos.*

Marcos cada vez aguantará menos el hedor de su chabola llena de cadáveres y acabará aceptando subir al lujoso piso de Néstor. Lugar donde descubre con los prismáticos que su casucha se ve con perfecta nitidez desde ahí; el arrebato agresivo al saberse descubierto le empujará a amenazar a Néstor con un vaso roto. Incapaz, termina desmoronándose y llorando, prueba que la relación homosexual que habían establecido previamente es la vencedora. La versión de Eloy de la Iglesia termina con Marcos sentado y abatido ante su casa, aunque la imposición de censura fue llamar a la policía y confesar los crímenes.[2035]

El contenido político de la película conecta con la reflexión que, en la significativa fecha de 1975, el joven sociólogo Mario Gaviria hacía en torno a los desmanes especulativos que arrastraba el país en su artículo "El paternalismo urbano", donde asevera:

> Estamos en los años gordos de los promotores de vivienda social camuflada en falsas cooperativas cuyas asambleas generales no existen hasta el día en que los socios han pagado al promotor y van a habitar las viviendas. Para entonces, los beneficios del promotor ya están hechos bajo ficción cooperativa. El hecho es que las periferias de todas las ciudades españolas están en contradicción con el centro dominante y explotador. La lucha en los barrios está íntimamente vinculada a la lucha en las fábricas.[2036]

La singularidad urbanística de *La semana del asesino* define la película desde su arranque con los títulos de crédito sobre planos generales del extrarradio madrileño, donde conviven chabolas y rascacielos de nueva obra en un territorio sin asfaltar. La particularidad de este Madrid amazacotado, expansivo en su extremo norte coincide con el usado por Lara Polop en *Cebo para una adolescente* (1974 y Forqué en *Madrid, Costa Fleming* (1975):

[2035] El expediente administrativo número 65.940 de Censura advertía: "Macabra y con regodeo en el crimen. Debe rechazarse por no haberse ajustado al guión y las condiciones de permiso de rodaje que exigían un final de entrega a la policía. Además, la relación entre Néstor y el protagonista debe limitarse a muy pocos planos, pues tal como está implica una presentación de homosexualidad." En PELÁEZ PAZ, Andrés: "La semana del asesino 1971 [1972]" en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Op. Cit.*, 1997, p. 693

[2036] GAVIRIA, Mario: "El paternalismo urbano", *Andalán*, núm. 72, 1975, p. 9

> Uno de estos nuevos núcleos, la Ampliación del Barrio de la Concepción (1956-1965) edificado por la inmobiliaria Banús para acoger a familias de clase media-baja, sirve al cine de los años 80 para representar la marginalidad del cine *quinqui* y el suspense posmoderno en el cine de Pedro Almodóvar.[2037]

Asimismo, el propio Eloy de la Iglesia explotará como pocos cineastas los espacios arquitectónicos de los polígonos y barrios dormitorio poblados por el lumpen de la sociedad en *La otra alcoba* (1976), *El diputado* (1978) y llevándolo al máximo exponente en su etapa de cine quinqui. Otros realizadores como José Antonio de la Loma (1924-2004) en el caso catalán, también situarán sus ficciones con clara voluntad verista y urbana en los barrios de la Mina en *Perros callejeros* (1977), muestra del prolífico uso de los espacios al margen que el urbanismo franquista dotó a las ficciones antes y después del régimen.

[2037] GONZÁLEZ CUBERO, Josefina; ZARZA ARRIBAS, Alba: "Ámbitos privados de la residencia colectiva en el imaginario cinematográfico español" en CALATRAVA, Juan (coord.): *La casa. espacios domésticos, modos de habitar*, II Congreso Internacional Cultura y Ciudad, Granada, 23-25 enero, Madrid: Adaba Editores, 2019, pp. 1924

CONCLUSIONES

Al comienzo de esta investigación nos planteábamos una serie de hipótesis y objetivos con la misión de calibrar el valor y alcance histórico que el medio cinematográfico tuvo en su representación del problema de la vivienda urbana a lo largo del régimen franquista. A partir del trabajo con las fuentes primarias y secundarias, así como el análisis de los films y sus contextos, sumado a su conexión con el objeto de estudio y sus distintos fenómenos, nos disponemos a desgranar las conclusiones a las que hemos llegado como resultado de las interpretaciones realizadas durante los capítulos de la tesis.

Para dar comienzo, el primer planteamiento estriba en indicar los puntos en común con la realidad que el cine trataba de evaluar, puesto que se trataba de un panorama con diversas fórmulas habitacionales, pero según las perspectivas adoptadas por sus realizadores o el periodo en el que se realizó la película, el acercamiento sufría variaciones. De antemano, recalquemos que el cine español realizado bajo el régimen sí mostró una gran diversidad de imágenes sobre los distintos *modus vivendi* derivados de los conflictos en torno a la vivienda en función del momento en que fueron tratados. Una afirmación que viene a confirmar que, bajo el régimen y a pesar de la censura o las cortapisas propias o ajenas que los realizadores pudieran sufrir, un tema que estaba en boca de la sociedad de su tiempo pudo ser expuesto. El principal motivo responde al carácter paternalista de las autoridades franquistas a las que el tema preocupaba en gran manera, como advertimos en las repetidas manifestaciones que sobre él hicieron políticos, ministros y el mismo Franco. Por todo ello, a sabiendas de que los problemas de vivienda fueran un tema vigente a lo largo de las tres décadas y media del franquismo, si lo miramos desde un prisma general, no hubo una negación del mismo ni por parte del NO-DO ni del cine que quería representar un escenario real de su tiempo.

Empezando con el noticiario, las diferencias las hallamos cuando nos adentramos en el mensaje final que éste transmitía en comparación con algunas de las ficciones del periodo. Es por ello que podemos concluir que el NO-DO expuso el problema de la vivienda con bastante transparencia; eso sí, ocultando perennemente las causas del mismo y atribuyéndolas a la "barbarie roja" o directamente omitiéndolas para dar paso a la entrega de pisos a modo de *deus ex machina*. Como ocurriría con el cine de ficción, las etapas marcaron los enfoques que el noticiario daría al problema de la vivienda. Así pues, los años de la posguerra fueron pasto para que las viviendas surgidas bajo el mantra de la "reconstrucción nacional", que instituciones como la DGRD, el INV

o la OSH levantaban, aparecieran repetidamente en el momento de su bendición y entrega a los nuevos inquilinos por parte de las autoridades políticas y religiosas. Ya en los cuarenta, el noticiario trabajará para ensalzar la figura de Franco en sus muchos viajes por la geografía española, en la que se llamó su "labor social" ante el problema de la vivienda. Asimismo, ese periodo asienta la representación audiovisual de la liturgia compuesta para la entrega de los títulos (o llaves según el caso) de las viviendas a sus beneficiarios. Un gesto que no abandonará el noticiario hasta el final de su andadura y servirá para generar en el imaginario colectivo una eficaz tarea de provisión de hogar cristiano a los españoles. La resonancia del aparato propagandístico, de proyección obligada, en un número tan grande de espectadores era idónea para mostrarles, pedagógicamente, el ingente número de viviendas que el estado franquista edificaba. Como no podía ser de otra forma, en él siempre se omitieron las causas o incómodas realidades como los flujos migratorios, el chabolismo o todavía menos los realquilados, mediante un discurso que ablandaba la realidad y afianzaba el punto de vista del régimen. Como advertimos a lo largo de la tesis, el problema de la vivienda también fue uno de los principales quebraderos de cabeza de las autoridades religiosas; y siendo como era España un estado nacional-católico, encontró en el noticiario el altavoz apropiado para mostrar sus proyectos de viviendas al estilo de las VCE y las entidades benéfico-constructoras, así como las ínfimas campañas de beneficencia para proveer de hogares a los más necesitados.

Con la llegada de la década de los cincuenta, mientras proseguía la labor caritativa de los devotos, llegó a los discursos una obsesión por las cifras de casas construidas que confirmaran la "primavera de hogares" que el ministro Arrese encabezaba desde su flamante cartera del Ministerio de la Vivienda. Un efímero periodo que le sirvió para mostrarse como el hombre de confianza de Franco en la lucha contra la infravivienda y el impulsor de los Planes de Urgencia Social de las grandes ciudades españolas. Con la entrada del tecnócrata Sánchez-Arjona en la cartera durante el desarrollismo, el noticiario mantuvo su estructura visual para representar la tarea constructiva del régimen. Las altas colmenas de bloques de pisos de la iniciativa privada serán el signo del progreso económico y la retórica del noticiario glosará la tarea constructiva para paliar el problema de la vivienda; haciendo caso omiso de los grandes flujos migratorios que malvivían en las peores fórmulas habitacionales. En cambio, la opción preferida por el NO-DO "desarrollista" será la de relator de los cambios sociales, dando entrada al turismo y las segundas residencias, así como a las ferias del hogar que promueven la llegada de los electrodomésticos a los domicilios españoles. La pétrea estructura del noticiario hará que apenas notemos cambios estilísticos con el paso de las décadas, usándose idénticas planificaciones para los mismos actos. Ni la incorporación de nuevos rostros como los príncipes de Asturias en el tardofranquismo, variará la manera en qué las cámaras del aparato propagandístico dieron cobertura a la labor política, arquitectónica y urbanística ante

el problema de la vivienda. En definitiva, la conclusión en torno a la representación del problema de la vivienda en NO-DO radica en que este fue un excelente cronista de las distintas etapas de la construcción de hogares en España y de sus leyes para paliar una crisis que nunca llegó a tener fin. Eso sí, siempre se mantuvo del lado del gobierno y se desplegó ante los ojos de los espectadores sin ningún atisbo de crítica, aunque la realidad le desmintiera. A través de un discurso sesgado, su único objetivo fue el de lograr la aquiescencia del público tranquilizándole con el mensaje de que Franco y su gobierno batallaba incansablemente para que un techo estuviera al alcance de todos los españoles.

Ante la sistemática elisión de varios fenómenos del problema de la vivienda por parte del NO-DO, las ficciones fílmicas ocuparon ese espacio representando la diversidad y complicaciones del tema. La sala de cine, aquel lugar para el espectáculo de masas que amalgamaba a las clases populares, se erigió como el enclave perfecto para que los espectadores pudieran ver sus dificultades reflejadas de una manera más fidedigna a lo que contaba el NO-DO. Porque si bien algunos ocupantes del patio de butacas, pertenecientes a un estamento funcionarial, habían recibido la gracia del Estado en forma de piso, la tónica común de la sociedad era la de la escasez. Aquí es donde entra el cine comercial español, el cual, con divergencias en el planteamiento de sus acercamientos según el periodo o el mensaje de sus creadores, dará cobertura a las distintas caras del problema de la vivienda. El análisis de los distintos periodos y apuestas cinematográficas nos permite afirmar que el contexto fue un elemento decisivo en relación a cómo se planteaba el tema.

De este modo, los años cuarenta se caracterizaron por una asfixia social que el cine no estaba en posición de cuestionar dada la situación política. Incluso la arbitraria censura, en medio de la doble autarquía industrial e ideológica que sufría el cine, tuvo en estos años un papel menos participativo que en periodos posteriores. Por consiguiente, pese a que el panorama del parque habitacional urbano presentaba un aspecto trágico por mor de la destrucción bélica, la representación que el cine del periodo hizo sobre ello fue escasa y vertebrada por otros cauces. Afortunadamente, el acervo teatral que nutría el cine español desde el periodo republicano, sirvió para que humildes buhardillas, sotabancos, tugurios, infraviviendas y populosas corralas madrileñas fueran mostrados en la gran pantalla. Ya fuera enmarcándolo en su tiempo, o en un pasado no muy lejano –preferiblemente la República como sinónimo de tiempo oneroso–, las viviendas miserables encontraban acomodo en ficciones que permitían su inclusión, siempre y cuando no se hiciera crítica manifiesta de ello. Ejemplo son los personajes de las clases medias-bajas como los representados en *Don Floripondio* (E. Fdez. Ardavín, 1939), *Fortunato* (Fernando Delgado, 1942), o el díptico miserabilista de Rafael Gil con Antonio Casal de protagonista: *El hombre que se quiso matar* (1942) y *Huella de luz* (1942). De tal manera que, en los primeros años de la posguerra, los problemas del

fenómeno habitacional se redujeron a un escenario de descripción de la clase social, particularmente, cuando esta se ponía en contraposición con las viviendas adineradas: un ejercicio que caracterizó la obra de Edgar Neville en sus películas sainetescas, donde los tipismos de sus personajes de raigambre matritense se movían en sencillos y modestos domicilios donde podía explotar su retrato popular con tendencia al "plebeyismo".

Inclusive, y de manera más notoria, cuando el chabolismo era el marco de la cinta, caso de *Forja de almas* (E. Fdez. Ardavín, 1943), su acercamiento se hacía con paños calientes, a través de la caritativa labor de un párroco –modalidad mucho más explotada en los cincuenta–. Asimismo, *La chica del gato* (R. Quadreny, 1943), introdujo la pobre situación de los enclaves miserables en la periferia de las grandes ciudades españolas; un fenómeno urbanístico invisibilizado por el régimen en su noticiario, pero que contó con el beneplácito de censura al tratarse de una adaptación teatral costumbrista. A este carácter descriptivo, otro de calado metafórico correrá en paralelo como seña de identidad del periodo, en concreto, *Rojo y negro* (C. Arévalo, 1942) lo pondrá en marcha con voluntad política al abordar la gestación del conflicto bélico en los mismos hogares y escaleras de vecinos. Pero será a partir de la segunda mitad de los cuarenta cuando algunas propuestas algo más disruptivas equiparen el espacio hogareño a un lugar de tormento. La herida interna dejada por la guerra retumba entre muros, escaleras y sótanos en *Nada* (E. Neville, 1947), *El sótano* (J. de Mayora, 1949), *Una mujer cualquiera* (R. Gil, 1949), *La familia Vila* (I.F. Iquino, 1950) o *La honradez de la cerradura* (L. Escobar, 1950). Con todo ello, concluimos que los años de la autarquía no ofrecieron películas explícitas sobre el problema de la vivienda, sino que fue una etapa marcada por adaptaciones cinematográficas donde escaleras de vecinos, pensiones o chabolas actuaron de telón de fondo, constituyendo documentos de gran valúa sobre las casas del momento, al tiempo que sentaban las bases de periodos posteriores muchos más prolíficos en su denuncia en torno al problema de la vivienda urbana.

Precisamente, en 1951 aparecían las dos películas que ejercieron la primera y más acertada crítica del problema: *Surcos* y *Esa pareja feliz*. Con ellas sí podemos empezar a confirmar la vinculación con los hechos reales y las circunstancias de su tiempo –y a su vez los de la década anterior–. La cinta de Nieves Conde, a pesar de que hiciera su denuncia bajo control (tenía la categoría de "Interés Nacional" y el realizador segoviano estaba vinculado al falangismo), fue un aldabonazo al mostrar las lacras habitacionales de manera implacable. Ni la reconstrucción en estudio de la corrala donde malvive la familia protagonista, fue un atenuante en su retrato de la depauperizada Madrid y sus viviendas humildes (in)habitables. A la zaga le fue el debut de Bardem y Berlanga con *Esa pareja feliz*; mediante la comedia, ambos realizadores introdujeron el problema de las jóvenes parejas en busca de hogar para formar una familia, un factor candente en la sociedad de su

tiempo y que no abandonará las sub-temáticas de la vivienda hasta el tardofranquismo. La recurrente opción como realquilados que los humildes protagonistas toman es la primera muestra de cómo, mediante la sátira, había cierta grieta por donde introducir un leve disenso desde el celuloide hispano. La historiografía posterior se ha encargado de aupar a esta cinta como una pieza fundacional del cine realista del periodo. Lo cierto es que las causas del chabolismo de los cincuenta y hasta bien entrados los sesenta, solían compartir la misma causa de los personajes de *Surcos*: pésimas condiciones del campesinado, falta de horizonte y la forzosa necesidad de emigrar a los núcleos industriales en busca de trabajo. Sin embargo, los más desafortunados acababan recalando en las extensiones de infravivienda que cercaban las grandes ciudades. Ahí fue donde el cine español del periodo nos sirve como testigo de semejante problemática, superando con creces el acercamiento del NO-DO. No obstante, el abordaje de tal situación se llevará a cabo con relatos centrados en la acción moralizante de un cura que desplegaba su misión católica en el suburbio. El caso de *Cerca de la ciudad* (L. Lucia, 1952) es una muestra de cómo el debate en torno al neorrealismo que había en el cine de la época tuvo una particular aplicación en España; o lo que es lo mismo, su posición ideológica ante los problemas sociales no era tan honesta como podía parecer la acción del protagonista con sotana. Parejo al caso de *La pecadora* (1954), una poco conocida película de Iquino que presentaba una actualización del tema bíblico de María de Magdala, convertida en una malvada especuladora ávida por echar a unos chabolistas de sus terrenos. De nuevo, la aparición de tal lacra carece de toda crítica social situando la miseria de manera anecdótica sin dar espacio a sus causas más profundas. Algo idéntico a lo que ocurría en aquellas ficciones protagonizadas por niños que malvivían en tugurios y rodeados de pauperismo, pero llenas de ardides amables para conseguir *happy endings* que no ahondaran en las razones de aquel entorno, sino como simple ambiente que enfatiza los pesares de la pobre víctima protagonista.

Dentro de este magma, otras películas trazaron cintas más honestas con los pesares sociales en torno al hogar, hablamos de notables textos fílmicos como *Segundo López, aventurero urbano* (A. Mariscal, 1953), *Fulano y Mengano* (J.L. Romero-Marchent, 1956) y *Mi tío Jacinto* (L. Vajda, 1956). Con su particular neorrealismo –tamizado de sainete y costumbrismo–, las tres ofrecen espacios de miseria extrema, algo que no dejaba de ser una realidad en el Madrid de los cincuenta. Si bien usaron la vía ternurista con toques de casticismo y picaresca, los entornos de dureza urbana (sin redención por parte de ningún cura), son un retrato de la pobreza, el hambre y la desigualdad que afectaba a las capas más débiles de la sociedad, situando estas películas como las más certeras en su radicalidad crítica a la hora de representar las amargas condiciones de habitabilidad urbana del entorno social que les tocó representar.

El estudio del periodo de los cincuenta y los primeros sesenta confirma que las clases medias encontraron en las salas de cine el mejor reflejo de su día a día. Un cine que, en mayor o menor medida, les representaba en sus hogares y con el que podían identificarse como ocurrió con la gran cantidad de cintas contextualizadas en escaleras de vecinos. Las tradiciones teatrales fueron un surtidor de varias ficciones de nulo alcance crítico, pero interesantes en su propuesta costumbrista. Películas como *Día tras día* (A. del Amo, 1951), *Así es Madrid* (L. Marquina, 1953), *El batallón de las sombras* (M. Mur Oti, 1957), *El sol en el espejo* (A. Román, 1962) y *Cerca de las estrellas* (C. Fdez. Ardavín, 1962), representaron los apuros de las relaciones vecinales, los impagos de los alquileres y los pertinentes conflictos con los caseros partiendo de la gran tradición social que la dramaturgia proveía. Entre este tipo de argumentos, la más destacada, y antesala de las mejores muestras del cine español al tratar el problema de la vivienda, fue *Historias de Madrid* (R. Comas, 1957). Un argumento sobre el desahucio de muchas familias de una casa por derribo en el casco histórico de la capital, en la que su aguante contra las fuerzas del orden (los bomberos y no la policía, para escapar de la censura), resulta la muestra más explícita que el cine comercial dio de la resistencia vecinal bajo el franquismo. No obstante, el contexto político hizo que la propuesta final dejara a todos contentos con la intervención del ayuntamiento dotando a los vecinos de pisos nuevos.

Hasta ese momento, el abordaje que los realizadores hicieron del problema de la vivienda urbana se mantuvo en unos cauces de respeto mutuo con la censura que saltaría por los aires con *El inquilino* (J.A. Nieves-Conde, 1957). Los repentinos cambios políticos y legislativos en torno al mundo de la vivienda fruto del nacimiento del Ministerio, coincidieron con ese "*Surcos* con humor" de Nieves Conde, en tono de denuncia. Si bien se trata de una cinta maniquea, su amargo final, con la familia protagonista desahuciada y en la calle, produjo un conflicto político. La reciente creación del Ministerio no era compatible con aquel final; por ello, concluimos que, aunque existieran los desahucios durante el régimen, la muestra de uno de ellos era el hueso que no se podía tocar. Para Nieves Conde resultó harto complicado volver a estrenar tras su reunión con Arrese y añadir un final impuesto en el que la familia recibía un piso en un recién creado polígono de viviendas. La crítica social tenía límites y las películas que trataron el problema de la vivienda debían hacerlo pasando por un proceso de "nodificación", es decir, acercándose a la fórmula litúrgica del Estado como proveedor de hogares.

Si bien este fue el único caso de enfrentamiento directo entre un político relacionado con la vivienda y un director, los cambios y actualidad en torno al fenómeno no detuvieron a las ficciones fílmicas que seguían aludiendo a su tiempo. De esta manera, los protagonistas de *Un abrigo a cuadros* (A. Hurtado, 1957) desconocen el significado del término hipoteca, como seguramente

les ocurría a muchos ciudadanos de 1957, y la joven pareja de *La vida por delante* (F. Fernán Gómez, 1958) topaba con las trabas para conseguir un piso y terminaba recalando en uno pequeño y chapucero de la España pre-desarrollista. Asimismo, la actualización de corrientes estilísticas como el humor negro y el esperpento cristalizaron en las mejores películas sobre el objeto de estudio. Poco queda por decir en torno a la relevancia de *El pisito* (M. Ferreri, 1958) o *El verdugo* (L.G. Berlanga, 1963), los retratos más corrosivos sobre el problema de la vivienda urbana. Por su planificación, guion y propuesta crítica, la cinta de Ferreri plasmó las angustias de los realquilados sin subterfugios; una muestra cruda, exagerada, pero no por ello menos realista de lo que podía ocurrir en una casa hacinada con realquilados de cualquier ciudad española; por su parte, Berlanga –con el mismo guionista, Azcona– retuerce el posicionamiento del agraciado verdugo que contará con un piso de protección oficial, a cambio, eso sí, de realizar su trabajo y matar a un reo. La famosa y cacareada España de propietarios que empezaba a asentarse en los primeras sesenta, topó con el alegato de la película que lo presentaba como una trampa que recorría la sociedad del "milagro económico".

A consecuencia de lo mencionado hasta este punto, y, antes de entrar en las conclusiones del último apartado de la cronología estudiada, podemos contestar claramente que el periodo 1951-1963 fue el más prolífico, pero sobre todo el más comprometido –con salvedades– en su representación de las realidades sociales y los problemas derivados de la vivienda urbana. De hecho, se encargó de representar incómodas realidades, así como de dirigirse a su público de una manera llana, colocando a sus personajes en las casas que eran las de sus espectadores. Particularidad que el cine de los periodos posteriores también abordará, pero atemperando mucho más su carga crítica; como consecuencia de las políticas de los tecnócratas desarrollistas, y merced al aumento de las rentas per cápita que las familias españolas experimentarán, el acceso a la vivienda en propiedad no recibirá críticas tan gravosas como las de este largo decenio.

A partir de 1964, pero ya con anterioridad como demostró *La gran familia* (F. Palacios, 1962) en su apuesta por mostrar una familia numerosa sin ningún tipo de contrariedad a pesar de vivir hacinados, los relatos representativos del problema de la vivienda sufrirán una notable atomización en subtemas y perderán fuste en su carga crítica. Por ejemplo, solo dos serán las cintas enteramente dedicadas a la angustia de perder la casa: *Un millón en la basura* (J.M. Forqué) y *La niña del patio* (A. de Ossorio), ambas de 1967. La primera es un relato ternurista, conservador y cercano a los lugares comunes de la propaganda franquista, donde una pareja optará por la honradez y devolverá un millón de pesetas a pesar de que eso suponga quedarse en la calle; mientras que la segunda trata la amenaza de desahucio que afronta una comunidad de vecinos, situación

resuelta convirtiendo su corrala en un tablao flamenco y atrayendo turistas, y, con ello, recaudar dinero y hacer frente al pago de las viviendas.

Precisamente el turismo será una de las constantes que conectará con las problemáticas de la vivienda. La mejor muestra la dará *La piel quemada* (J.M. Forn, 1967), la sobresaliente crítica del cine español comercial de los sesenta sobre las estrecheces –entre ellas, las de encontrar hogar– de los migrantes llegados a Cataluña para trabajar de albañiles. Vemos de esta manera como la diversidad de las derivadas de la vivienda también sigue recibiendo en esta época tratamientos con desigual calidad. Asimismo, *En un lugar de la Manga* (M. Ozores, 1970) es un ejemplo de cómo el cine más taquillero usaba el *boom* turístico y la especulación desmedida de la construcción de viviendas como motor de sus tramas en una tibia denuncia. La coyuntura constructiva –tanto en las costas como en la ciudad– será uno de los signos más perceptibles en el cine del periodo que lo incorpora en buena parte de sus argumentos como telón de fondo. La política de construcción desmedida y amazacotada que la iniciativa privada llevaba a cabo por España se tradujo en todo tipo de secuencias que le ofrecían al espectador un paisaje reconocible al que vivía en sus calles.

En otro orden, una temática ya presente a finales de los cincuenta que terminará por asentarse y tomar entidad propia en el llamado "cine de parejitas": será el deseo de propiedad por parte de las jóvenes parejas en busca de una casa para casarse y formar una familia, el pilar de la moral franquista. Tratado principalmente por la comedia desarrollista en cintas como *Novios 68* (1967) y *No firmes más letras, cielo* (1972), ambas de Pedro Lazaga; en ellas exudan otros subtemas que hablan de su tiempo: como la *conditio sine qua non* de contar con un piso para poder afrontar la boda o la lejanía de los nuevos barrios dormitorio que se alzaban sin parar en los extrarradios. Además, el piso deja de ser necesario para vivir, sino que, a ojos del hombre, es menester conseguirlo para consumar sexualmente con su futura esposa. Motivación que contrasta con los deseos de ellas, centrados en otras vicisitudes ligadas a la decoración o la cocina y, sobre todo, a mantener la honradez.

Así pues, y gracias al desarrollo económico, en los felices sesenta, el cine español ya no trata del "problema de la vivienda", más bien se preocupa por "los contratiempos en torno a la vivienda". Ahora, las dificultades para conseguir una casa se desvanecen en cuestiones de menor calado ligadas a ellas; o incluso, a desear una segunda residencia, pero no con la urgencia y perentoriedad que lo habían hecho anteriormente. Es por ello que las historias de estos "nuevos españoles" –en manos del cine de la "tercera vía" o las alternativas regeneradoras– entroncarán con las preocupaciones de la clase media y su deseo consumista. *Mi querida señorita* (J. de Armiñán, 1972), *Los nuevos españoles* (R. Bodegas, 1972) o incluso la ácida *Duerme, duerme, mi amor* (F. Regueiro, 1975), resumen esa "mejora" que las clases medias han experimentado a lo largo de la dictadura,

aunque algunas de ellas representen ese agresivo urbanismo como una jaula para sus personajes. Cada vez son menos las fórmulas habitacionales de la buhardilla, la corrala, la pensión o el realquilo –que desaparece paulatinamente–; lo que nos lleva a la conclusión que los avances sociales y cierto relajo del régimen, apaciguaron las voluntades críticas de las películas del cine comercial.

Solo la especulación del suelo, que vivía momentos delirantes, tendrá su traslación a la pantalla a través de tibias denuncias formuladas por torpes parodias o sátiras tales como *Venta por pisos* (M. Ozores, 1972) y *Madrid, Costa Fleming* (J.M. Forqué, 1975); cintas donde los desmanes de los "malvados" especuladores del tardofranquismo hacen de las suyas, siempre pendientes de obtener el mayor lucro posible. Por último, el territorio del chabolismo o los descampados de miseria obtendrán un tratamiento más estilizado por parte de cineastas del NCE, o grandes directores como Francesco Rosi en *El momento de la verdad* (Il momento della verità, 1965). Enclaves que, junto al texto más disruptivo del periodo, *La semana del asesino* (E. de la Iglesia, 1972), posarán su mirada sobre el extrarradio y los espacios de mayor pobreza suburbana, sentando las bases del cine quinqui de la transición y los ochenta. En conclusión, la mirada de este último periodo cinematográfico del franquismo hacia la vivienda se vuelve más amplia y, sobre todo, menos combativa. Un cajón de sastre en el que prima el *boom* de la construcción en centros urbanos y turísticos, los deseos de propiedad y algún que otro tibio acercamiento a la especulación inmobiliaria; desapareciendo casi por completo los espacios de marginalidad miserabilista que ocuparon los relatos de los cincuenta.

En consecuencia, y tras todo lo mencionado, podemos afirmar que el cine español de ficción realizado bajo el régimen –siempre contextualizando el posicionamiento de sus creadores, el periodo o los factores externos de la sociedad y la industria cinematográfica–, hizo una constante y realista representación del problema de la vivienda urbana en todos sus fenómenos. A diferencia del NO-DO (aunque algunas películas compartieran el ánimo propagandístico del noticiario), las ficciones comerciales fueron un reflejo del complejo universo del problema e incluso fraguaron algunos de los textos fílmicos más combativos, atendiendo así a las distintas realidades de muchos españoles que se podían ver más reflejados en aquellas películas que en lo que contaba el noticiario cuando se sentaban en el patio de butacas. Solo los cambios sociales atenuaron su espíritu crítico y, con la llegada de la democracia hasta nuestros días, el problema de la vivienda ha persistido y el cine ha seguido prestándole atención de manera desigual, aunque dilucidar el impacto del mismo será la tarea de otro estudio.

Fuentes documentales

Archivos consultados

Biblioteca Nacional de España

COAC (Col·legi d'Arquitectes de Catalunya)

Filmoteca de Catalunya

Filmoteca Española

Hemeroteca Municipal de Madrid

Archivos digitales

ICAA https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA

RACO (*Revistes Catalanes amb Accés Obert*) https://raco.cat/index.php/

Archivo del NO-DO https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/

ABC https://www.abc.es/archivo/periodicos/)

La Vanguardia https://www.lavanguardia.com/hemeroteca)

Filmoteca de Catalunya (https://repositori.filmoteca.cat/

Institut Valencià de Cultura https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/

Biblioteca Nacional de España https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/

Hemerografía

¡Arriba!

ABC

Acciones e investigaciones sociales (Universidad de Zaragoza)

Archivos de la Filmoteca

Arquitectura

Arte, individuo y sociedad

Boletín Oficial del Estado

Cámara

Catalan Historial Review

Cine Experimental

Ciudad y Territorio

Cristiandad

Cuadernos de Arquitectura

Cuadernos de Arquitectura y urbanismo

Diari Ara

Dirigido por…

El Alcázar

El constructor

El hogar propio

El País

El Sol

Espacio, Tiempo y Forma (UNED)

Film Ideal

Fotogramas

Gaceta de Madrid

Gran Madrid

Historia y comunicación social

Hogar y Arquitectura

Huarte de San Juan. Geografía e Historia

Informaciones

Justicia Social

Kobie: Serie Antropología Cultural

L'esquella de la Torratxa

La Ciudad Lineal

La codorniz

La construcción moderna

La Vanguardia Española

Memoria y civilización (Universidad de Navarra)

MOPU

Nickel Odeon

Nosferatu

Nuestro Cine

Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales

Orto Cine

Primer Plano

Pueblo

Reconstrucción

Revista Catalana de Geografia

Revista Crítica de Historia de las Relaciones Laborales y de la Política Social

Revista de economía política

Revista de Historia de la Arquitectura

Revista Nacional de Arquitectura

Rita

*Scripta Nova (*Universitat de Barcelona)

Sesión no numerada: Revista de letras y ficción audiovisual

Solidaridad Nacional

Filmografía

1936

Don Floripondio (Eusebio Fernández Ardavín)

Paloma de mis amores (Fernando Roldán)

Rinconcito madrileño (León Artola)

1937

Aurora de esperanza (Antonio Sau)

Barrios bajos (Pedro Puche)

Un anuncio y cinco cartas (Luis Marquina; Enrique Jardiel Poncela)

1938

Nuestro culpable (Fernando Mignoni)

1939

Los hijos de la noche (Benito Perojo)

1942

El hombre que se quiso matar (Rafael Gil)

Fortunato (Fernando Delgado)

Rojo y negro (Carlos Arévalo)

1943

Forja de almas (Eusebio Fernández Ardavín)

Huella de luz (Rafael Gil)

La casa de la lluvia (Antonio Román)

*La chica del ga*to (Ramón Quadreny)

1946

El crimen de la calle de Bordadores (Edgar Neville)

1947

Barrio (Ladislao Vajda)

Nada (Edgar Neville)

1948

La calle sin sol (Rafael Gil)

1949

El sótano (Jaime de Mayora)

Ha entrado un ladrón (Ricardo Gascón)

Una mujer cualquiera (Rafael Gil)

1950

Apartado de Correos 1001 (Julio Salvador)

Brigada criminal (Ignacio F. Iquino)

Historia de una escalera (Ignacio F. Iquino)

La familia Vila (Ignacio F. Iquino)

La honradez de la cerradura (Luis Escobar)

1951

Cielo negro (Manuel Mur Oti)

Día tras día (Antonio del Amo)

Esa pareja feliz (Luis García Berlanga; Juan Antonio Bardem)

Surcos (José Antonio Nieves Conde)

1952

Cerca de la ciudad (Luis Lucia)

1953

Así es Madrid (Luis Marquina)

Hay un camino a la derecha (Francisco Rovira Beleta)

Nadie lo sabrá (Ramón Torrado)

Segundo López, aventurero urbano (Ana Mariscal)

1954

Felices Pascuas (Juan Antonio Bardem)

La pecadora / María de Magdala (Ignacio F. Iquino)

Los gamberros (Juan Lladó)

Un día perdido (José María Forqué)

1955

El guardián del paraíso (Arturo Ruiz Castillo)

Sin la sonrisa de Dios (Julio Salvador)

1956

El malvado Carabel (Fernando Fernán-Gómez)

Fulano y Mengano (Joaquín Luis Romero Marchent)

Manolo, guardia urbano (Rafael J. Salvia)

Mi tío Jacinto (Ladislao Vajda)

Piedras vivas (Raúl Alfonso)

1957

El batallón de las sombras (Manuel Mur Oti)

El inquilino (José Antonio Nieves Conde)

Historias de Madrid (Ramón Comas)

La ironía del dinero (Edgar Neville)

Un abrigo a cuadros (Alfredo Hurtado)

Un ángel pasó por Brooklyn (Ladislao Vajda)

1958

¡Viva lo imposible! (Rafael Gil)

El pisito (Marco Ferreri; Isidoro M. Ferry)

La vida por delante (Fernando Fernán-Gómez)

1959

Camarote de lujo (Rafael Gil)

El casco blanco (Pedro Balañá; Tony Saytor)

La vida alrededor (Fernando Fernán-Gómez)

La vida privada de Fulano de Tal (Josep Maria Forn)

Los golfos (Carlos Saura)

Los tramposos (Pedro Lazaga)

1960

Don Lucio y el hermano Pío (José Antonio Nieves Conde)

El cochecito (Marco Ferreri)

Los opositores [cm] (Francisco Regueiro)

Lunes/Los realquilados [cm] (Antonio Artero)

Mi calle (Edgar Neville)

1961

Diferente (Luis María Delgad)

Los dos golfillos (Antonio del Amo)

Los pedigüeños (Tony Leblanc)

Ocharcoaga [cm] (Jorge Grau)

Plácido (Luis García Berlanga)

Siempre es domingo (Fernando Palacios)

1962

Cerca de las estrellas (César Fernández Ardavín)

El sol en el espejo (Antonio Román)

La gran familia (Fernando Palacios)

Las estrellas (Miguel Lluch)

1963

3º izquierda. Confidencias de un marido (Francisco Prósper)

Cuatros bodas y pico (Feliciano Catalán)

El verdugo (Luis García Berlanga)

Llegar a más (Jesús Fernández Santos)

Los felices sesenta (Jaime Camino)

Los Tarantos (Francisco Rovira Beleta)

Young Sánchez (Mario Camus)

1964

El espontáneo (Jorge Grau)

El mundo sigue (Fernando Fernán-Gómez)

Los dinamiteros (Juan G. Atienza)

Piso de soltero (Alfonso Balcázar)

Tiempo de amor (Julio Diamante)

1965

Brillante porvenir (Vicente Aranda; Román Gubern)

El momento de la verdad (Francesco Rosi)

La familia y uno más (Fernando Palacios)

Los oficios de Cándido (Javier Aguirre)

Suspendido en sinvergüenza (Mariano Ozores)

1966

!Es mi hombre! (Rafael Gil)

El arte de casarse (Jorge Feliu; Josep Maria Font-Espina)

Hoy como ayer (Mariano Ozores)

La busca (Angelino Fons)

La ciudad no es para mí (Pedro Lazaga)

Será tu tierra [cm] (Llorenç Soler)

1967

¿Qué hacemos con los hijos? (Pedro Lazaga)

Amor en el aire (Luis César Amadori)

Dante no es únicamente severo (Jacinto Esteva; Joaquim Jordà)

El último sábado (Pedro Balañá)

La niña del patio (Amando de Ossorio)

La piel quemada (Josep Maria Forn)

Las que tienen que servir (José Mª Forqué)

Lo que cuesta vivir (Ricardo Nüñez)

Novios 68 (Pedro Lazaga)

Un millón en la basura (José María Forqué)

1968

!Cómo está el servicio! (Mariano Ozores)

El Baldiri de la costa (Josep Maria Font-Espina)

El padre coplillas (Ramón Comas)

El turismo es un gran invento (Pedro Lazaga)

Las secretarias (Pedro Lazaga)

Verde doncella (Rafael Gil)

1969

Cuatro noches de boda (Mariano Ozores)

Estudio amueblado 2P (José María Forqué)

Largo viaje hacia la ira [cm] (Llorenç Soler)

Soltera y madre en la vida (Javier Aguirre)

Verano 70 (Pedro Lazaga)

1970

El astronauta (Javier Aguirre)

El hombre que se quiso matar (Rafael Gil)

El jardín de las delicias (Carlos Saura)

En un lugar de la manga (Mariano Ozores)

No desearás al vecino del quinto (Ramón Fernández)

1971

El apartamento de la tentación (Julio Buchs)

Hay que educar a papá (Pedro Lazaga)

Los días de Cabirio (Fernando Merino)

1972

Experiencia prematrimonial (Pedro Masó)

La semana del asesino (Eloy de la Iglesia)

Mi querida señorita (Jaime de Armiñán)

No firmes más letras, cielo (Pedro Lazaga)

Venta por pisos (Mariano Ozores

1973

El abuelo tiene un plan (Pedro Lazaga)

1974

Cebo para una adolescente (Francisco Lara Polop)

El calzonazos (Mariano Ozores)

Jenaro el de los 14 (Mariano Ozores)

Los nuevos españoles (Roberto Bodegas)

Pisito de solteras (Fernando Merino)

1975

Duerme, duerme, mi amor (Francisco Regueiro)

Madrid, Costa Fleming (José María Forqué)

Bibliografía

ABELLA, Rafael: *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*, Madrid: Temas de Hoy, 1996

ABELLA, Rafael; CARDONA, Gabriel: *Los años del Nodo*, Barcelona: Destino, 2008

ADET (Associació d'Estudis Torellonencs): *L'aiguat de 1940. 75 anys*, Torelló: Ajuntament de Torelló, 2015

AGUILAR, Carlos: *Cine cómico Español 1950-1961. Riendo en la oscuridad*, Basauri: Desfiladero, 2017

AGUILAR, Carlos: *Joaquín Romero Marchent, la firmeza del profesional*, Almería: Diputación de Almería/IV Festival Nacional de Cortometrajes "Almería Tierra de Cine", 1999

AGUILAR, Santiago: *Edgar Neville: tres sainetes criminales*, Madrid: Filmoteca Española, 2002

AISA, Ferran; VIDAL, Mei: *Raval, un espai al marge*, Barcelona: Base, 2006

AISA, Manel: *La huelga de alquileres y el Comité de Defensa Económica. Barcelona, abril-diciembre de 1931. Sindicato de la Construcción de CNT,* Barcelona: El Lokal, 2014

ALARCÓN SIERRA, Luis Antonio; DOMINGO FRAX, José Juan (coords.): *Zaragoza, una historia de cine (1 y 11 Jornadas sobre Historia del Cine en Zaragoza)*, Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 2005

ALEJANDRE GARCÍA, Juan Antonio (coord.): *Estudios jurídicos sobre el franquismo. La familia ideal y otras cuestiones*, Madrid: Dykinson, 2009

ALFEO ÁLVAREZ, Juan Carlos; GONZÁLEZ DE GARAY, Beatriz: "La ciudad periférica. Paisajes urbanos e marginalidad en el cine español de la Transición", *Revista de Comunicación y Nuevas Tecnologías*, Actas Icono 14, núm. 8, II Congreso Internacional Sociedad Digital, octubre 2011

ALIER, Roger: *La Zarzuela, Barcelona*: Ma non troppo/Robinbook, 2002

ÁLVAREZ MORALES, Miguel: *Vicente Mortes*, Madrid: Ediciones Palabra, 1995

ALZOLA CEREZO, Pablo: "Vanguardia cinematográfica y disensión política en Rojo y negro (Carlos Arévalo, 1942)", *FILMHISTORIA Online*, Vol. 27, núm. 1, 2017

ANGULO, Jesús; LLINÁS, Francisco (eds.): *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, San Sebastián: Patronato Municipal de Cultura, 1993

ARIAS, Luis: *Socialismo y vivienda obrera en España (1926-1939)*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2003

AROCENA, Carmen; CASTRO DE PAZ, José Luis; GÓMEZ BECEIRO, Fernando (coord.): "Una calculada resistencia: Cine y literatura popular después de la Guerra Civil (1939-1962)", *serie Cuadernos Artesanos de Comunicación*, núm. 88, La Laguna (Tenerife): Sociedad Latina de Comunicación, 2015

ARONICA, Daniela: *La Guerra Civil Española en la propaganda fascista. Noticiarios y documentales italianos (1936-1943)*, Santander: Shangrila, 2017

ARRESE, José Luis: *Una etapa constituyente*, Barcelona: Planeta, 1982

ARROBA, Álvaro; GANZO, Fernando (eds.): *Francisco Regueiro. La importancia del demonio*, Sevilla: Athenaica, 2018

ASIÓN SUÑER, Ana: *Cuando el cine español buscó una tercera vía (1970-1980). Testimonios de una generación olvidada*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018

BARBÁCHANO, Carlos: *Francisco Regueiro*, Madrid: Filmoteca Española, 1989

BARREIRO, Paloma: *Casas baratas: La vivienda social en Madrid 1900-1930*, Madrid: COAM, 1992

BENET, Vicente J.: *El cine español, una historia cultural*, Barcelona: Paidós, 2012

BENJAMIN, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México DF: Ítaca, 2003

BERGSON, Henri: *La risa, ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid: Alianza, 2008

BERTHIER, Nancy: *Le franquisme et son image*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1998

BERTRAN, Ramón. "De aquellos barros, estos lodos. La política de vivienda en la España franquista y postfranquista", *Acciones e Investigaciones Sociales*, núm. 16, diciembre 2002

BERTRAND, Michel Jean: *Casa, barrio, ciudad: Arquitectura del hábitat urbano*, Barcelona: Gustavo Gili, 1984

BILBAO LARRONDO, Luis: *El poblado dirigido de Otxarkoaga: Del Plan de Urgencia Social de Bizkaia al Primer Plan de Desarrollo Económico. La vivienda en Bilbao (1959-1964)*, Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao, 2008

BLOS, Dorotea: *Los polígonos de vivienda social: Perspectivas hacia su recuperación en España, Francia y Brasil*. Vol. II. Director: Amador Ferrer i Aixalà. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, E.T.S. d'Arquitectura de Barcelona, 1999

BOHIGAS, Oriol: *Arquitectura española de la Segunda República,* Barcelona: Tusquets, 1970

BOHIGAS, Oriol: *Barcelona entre el pla Cerdà i el barraquisme,* Barcelona: Edicions 62, 1963

BONET CORREA, Antonio (coord.): *Arte del franquismo*, Madrid: Cátedra, 1981

BORDETAS, Iván: *Autoorganización y movilización vecinal durante el tardo franquismo y el proceso de cambio político*: tesis doctoral (tesis no publicada). Universitat Autònoma de Barcelona, 2012

BRASÓ, Enrique: *Conversaciones con Fernando Fernán Gómez*, Madrid: Espasa Calpe, 2002

BUERO VALLEJO, Antonio: *Historia de una escalera - Las meninas*, Colección Austral, Madrid: Espasa-Calpe, 1989

BURBANO, Francisco Andrés: *La autoconstrucción de Madrid durante el franquismo: el Pozo del Tío Raimundo*. [Trabajo Final de Máster] Director: Dr. Rubén Pallol Trigueros. Madrid: Universidad Complutense, Departamento de Historia Contemporánea, octubre 2015

BURCH, Noël: *El tragaluz del infinito*, Madrid: Cátedra, 2006

BURGUERA, Mª Luisa*: Edgar Neville. Entre el humor y la nostalgia*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1999

CABEZÓN, Luis Alberto (coord.): *Rafael Azcona, con perdón*, Logroño: Gobierno de la Rioja/Instituto de Estudios Riojanos, 1997

CALATRAVA, Juan (coord.): La casa: espacios domésticos, modos de habitar, 1920-1928, Madrid: Abada Editores, 2019

CAMPORESI, Valeria. *Para grandes y chicos, un cine para los españoles (1940-1990)*, Madrid: Ediciones Turfan, 1993

CANDEL, Francesc. *Inmigrantes y trabajadores*, Barcelona: Plaza & Janes, 1976

CANDEL, Francesc: *Els altres catalans*, Barcelona: Columna Proa, 1999

CANDELA OCHOTORENA, José: *La política falangista y la creación de una cultura de propiedad de la vivienda en el primer franquismo, 1939-1959*. Director: Julián Sanz Hoya. Valencia: Universitat de València, Departamento de Historia Moderna y Contemporánea, 2017

CAÑEQUE, Carlos; GRAU, Maite: *¡Bienvenido Míster Berlanga!*, Barcelona: Destino, 1993

CAPARRÓS LERA, Josep Maria; CRUSELLS, Magí; SÁNCHEZ BARBA, Francesc (eds.): *Memoria histórica y cine documental*, Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 2014

CAPEL, Horacio: *Capitalismo y morfología urbana en España*, Barcelona: Los Libros de la Frontera, 1983

CAPEL, Horacio: *La morfología de las ciudades*, Barcelona: Serbal, 2013

CARR, Raymond; FUSI, Juan Pablo: *España de la dictadura a la democracia*, Barcelona: Planeta, 1979

CARTELERA TURIA: *Cine español de subgéneros*, Valencia: Fernando Torres Editor, 1974

CASTRO DE PAZ, José Luis (Coord.): *Antonio Casal, comicidad y melancolía*, 2º Festival internacional de cine independiente de Ourense, Ourense: Concello de Ourense, 1997

CASTRO DE PAZ, José Luis (Dir.): *Cine y Guerra Civil. Nuevos hallazgos. Aproximaciones analíticas e historiográficas*, A Coruña: Publicacións Universidade da Coruña, 2009

CASTRO DE PAZ, José Luis: "Cine y política en el primer franquismo: *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942)", *Minius: Revista do Departamento de Historia, Arte e Xeografía*, núm. 14, 2006

CASTRO DE PAZ, José Luis: *Fernando Fernán Gómez*, Madrid: Cátedra, 2010

CASTRO DE PAZ, José Luis: *Formas en transición. Algunos filmes españoles del periodo 1973-1986*, Santander: Shangrila, 2019

CASTRO DE PAZ, José Luis: *Rafael Gil y CIFESA (1940-1947)*, Madrid: Filmoteca Española-Ministerio de Cultura, 2007

CASTRO DE PAZ, José Luis: *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta*, Santander: Shangrila, 2012

CASTRO DE PAZ, José Luis: *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Barcelona: Paidós, 2002

CASTRO DE PAZ, José Luis: *Vida en sombras. El cine español en el laberinto (1939-1953)*, Madrid: Museo de Arte Reina Sofía, 2016

CASTRO DE PAZ, José Luis; CERDÁN, Josetxo (coord.): *Suevia Films-Cesáreo González. Treinta años de cine español*, A Coruña: Xunta de Galicia, 2005

CASTRO DE PAZ, José Luis; CERDÁN, Josetxo: *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*, Madrid: Cátedra, 2011

CASTRO DE PAZ, José Luis; FOLGAR DE LA CALLE, José Mª; GÓMEZ BECEIRO, Fernando; PAZ OTERO, Héctor (coords.): *Tragedias de la vida vulgar. Adaptaciones e irradiaciones de Wenceslao Fernández Flórez en el cine español*, Santander: Shangrila, 2014

CASTRO DE PAZ, José Luis; NIETO, Jorge (coord.): *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia*, Valencia: IVAC-La Filmoteca/Egeda, 2011

CASTRO DE PAZ, José Luis; NOGUEIRA, Xosé (coords.): *Me enveneno de cine: amor y destrucción en la obra de Francisco Regueiro*, Santander: Shangrila, 2014

CASTRO DE PAZ, José Luis; PENA PÉREZ, Jaime J. (coords.): *Wenceslao Fernández Flórez y el cine español*, Ourense: Ayuntamiento de Ourense/Concello de Ourense, 1998

CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio (Dir.): *La atalaya en la tormenta: el cine de Luis García Berlanga*, Ourense: Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 2005

CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio; ZUNZUNEGUI, Santos (eds.): *La nueva memoria: Historia(s) del cine español (1939-2000)*, A Coruña: Vía Láctea Editorial, 2005

CASTRO DE PAZ; José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Tragedia e ironía: el cine de Nieves Conde*, Ourense: VIII Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 2003

CASTRO DE PAZ; PÉREZ PERUCHA (coord.): *El cine de Manuel Mur Oti*, Ourense: Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 1999

CASTRO DÍEZ, Mª Asunción; DÍAZ SÁNCHEZ, Julián (coords.): *XXV años de paz franquista. Sociedad y cultura en España hacia 1964*, Madrid: Sílex Ediciones, 2017

CASTRO, Antonio: *El cine español en el banquillo*, Valencia: Fernando Torres editor, 1974

CASTRO, Asunción; DÍAZ, Julián (coord.): *XXV años de paz franquista. Sociedad y cultura en España hacia 1964*, Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Libros, 2017

CASUSO QUESADA, Rafael Antonio: "Ciudad y espacios de representación del poder a través del NO-DO en la provincia de Jaén", Antropología Experimental, Monográfico "NO-DO, 75 años después: Imágenes proyectadas, *Texto 8*, núm. 18, 2018

CATALÀ, Guillem: *El realismo cinematográfico español (1951-1961)*. Directora: Palmira González López. Barcelona: Universitat de Barcelona, Departament d'Història de l'Art, 1997

CAZORLA, Antonio: *Miedo y progreso. Los españoles de a pie bajo el franquismo, 1939-1975*, Madrid: Alianza, 2010

CEBOLLADA, Pascual: *José María Forqué, un director de cine*, Barcelona: Royal Books, 1993

CHECA ARTASU, Martín: *El Patronato de las Viviendas del Congreso. Habitatge i catòlics a la Barcelona del franquisme*, Barcelona: Centre d'Estudis Ignasi Iglésias, 2008

CHUECA GOITIA, Fernando: *Breve historia del urbanismo*, Madrid: Alianza Editorial, 1968

COIRA, Pepe: Antonio Román. *Un cineasta de la posguerra*, Madrid: Editorial Complutense, 2004

COMAS, Àngel: *Josep Maria Forn. L'aventura del cinema*, Valls: Cossetània Edicions, 2012

COTORRUELO, Agustín: *La política económica de la vivienda en España*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Instituto Sancho de Moncada, 1960

CREIXELL, Rosa M.; SALA, Teresa-M.: *Espais interiors: Casa i Art, Des del segle XVIII al XXI*, Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, 2007

CRESPO, Pedro: *Jaime de Armiñán. Los amores marginales*, Madrid: Festival de Cine Iberoamericano, 1987

CRUMBAUGH, Justin: Destination Dictatorship: *The Spectacle of Spain's Tourist Boom and the Reinvention of Difference*, New York: SUNY Press, 2009

DE ANDRÉS, Laura: *Barraques. La lluita dels invisibles*, Badalona: Ara Llibres, 2011, p. 24

DE LA FUENTE, Manuel: *Madrid. Visiones cinematográficas de los años 1950 a los años 2000*, Neully: Éditions Atlande, 2014

DE MIGUEL, Amando: *Sociología del franquismo*, Euros: Barcelona, 1975

DE TERÁN, Fernando: *Planteamiento urbano en la España contemporánea (1900/1980)*, Madrid: Alianza Editorial, 1982

DEL AMO, Alfonso (ed.): *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*, Madrid: Cátedra / Filmoteca Española, 1996

DEL REY-REGUILLO, Antonia: *La huella del turismo en un siglo de cine español (1916-2015)*, Madrid: Síntesis, 2021

DELGADO, Juan Fabián: *Alfredo Landa: el artista cotidiano*, Huelva: Festival de Cine Iberoamericano, 1991

DELTELL, Luis: *Madrid en el cine de la época de los cincuenta*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2006

DIEGO, Álvaro de: *José Luis Arrese o la Falange de Franco*, Madrid: Actas, 2001

DIÉGUEZ PATAO, Sofía. "Un nuevo orden urbano: El gran Madrid (1939-1951)", *Ciudad y territorio. Revista de Ciencia Urbana*, núm. 83-1, invierno 1990

DOMÉNECH, Ricardo: *El teatro de Buero Vallejo*, Madrid: Gredos, 1979

ELLWOOD, Sheelagh: *Historia de Falange Española*, Barcelona: Crítica, 2001

FANDIÑO, Roberto G.: *La Rioja al alcance de todos los españoles: NO-DO y la construcción de un discurso sobre la provincia*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2009

FANÉS, Fèlix*: CIFESA, la antorcha de los éxitos*, Valencia Alfons el Magnànim, 1982 y El Cas Cifesa: Vint anys de cine espanyol (1932-1951), Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989

FAULKNER, Sally: *Un cine contradictorio. Ocho filmes españoles de la década de 1960*, Madrid: Iberoamericana, 2022

FDEZ. GALIANO, Luis; ISASI, Justo F.; LOPERA, Antonio: *La quimera moderna: Los poblados dirigidos de Madrid en la arquitectura de los 50*, Madrid: Hermann Blume, 1989

FERNÁN-GÓMEZ, Fernando: *El tiempo amarillo. Memorias (1943-1987)*, Madrid: Debate, 1990

FERRER, Amador: *Els polígons de Barcelona*, Barcelona: Edicions UPC, 1996

FLORES, Carlos: *Arquitectura popular española*, Vol. III, Madrid: Aguilar, 1973

FONSECA, Victoria: *Ana Mariscal. Una cineasta pionera*, Madrid: Egeda, 2002

FONT, Domènec: *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*, Barcelona: Avance, 1976

FONTANA, Josep (ed.): *España bajo el franquismo*, Barcelona: Crítica, 2000, p. 208

FRANCO TORRE, Christian: *Edgar Neville. Duende y misterio de un cineasta español*, Santander: Shangrila, 2015

FUERTES, Pere (coord.): *ECOTONOS. Ocupaciones y Apropiaciones de los espacios intermedios*, Grupo Domestica, Barcelona: MBArch – UPC, 2017

GALÁN, Diego: *Jaime de Armiñán, Huesca: Festival de Cine de Huesca*, 1990

GALLEGO, Ferran: *El evangelio fascista*. Barcelona: Crítica, 2014

GÁMEZ, Carles: *Los años Ye-Yé*. Cuando España hizo pop, Madrid: T&B, 2011

GARCÍA ESCUDERO, José María: *Cine Español*, Madrid: Rialp, 1962

GARCÍA ESCUDERO, José María: *La primera apertura*, Barcelona: Planeta, 1978

GARCÍA FERRER, J.M.; ROM, Martí: *Joaquín Jordá*, Barcelona: Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 2001

GARCÍA GONZÁLEZ, Gloria: "Y Castilla se hizo España… Nacionalización y Representación cinematográfica de Castilla en el NO-DO, 1943-1956", *Stud. hist. H.ª cont.*, Ediciones Universidad de Salamanca, núm. 33, 2015

GARCÍA-BERLANGA, Fernando: *¡Con Mariano Ozores hemos topado!*, Benicarló: X Festival Internacional de Cinema de Comèdia de Peñíscola, 1998

GÓMEZ RUFO, Antonio: *Berlanga. Contra el poder y la gloria*, Barcelona: Ediciones B, 1997

GÓMEZ-MORÁN, Mario: *Sociedad sin vivienda,* Madrid: Fundación Foessa/Euramérica, 1972

GONZÁLEZ CUBERO, Josefina: "Cuando la arquitectura habla por sí misma en El inquilino (1958) de José Antonio Nieves Conde", Varia. *Revista de la Asociación de historiadores de la Arquitectura y el urbanismo*, núm. 3, febrero 2022

GONZÁLEZ CUBERO, Josefina; ZARZA ARRIBAS, Alba: "Ámbitos privados de la residencia colectiva en el imaginario cinematográfico español" en CALATRAVA, Juan (coord.): *La casa. espacios domésticos, modos de habitar, II Congreso Internacional Cultura y Ciudad*, Granada, 23-25 enero, Madrid: Adaba Editores, 2019

GOROSTIZA, Jorge: *Directores artísticos del cine español*, Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1997

GUAL BERGAS, J.M.; RODRÍGUEZ-GRANELL, A.; ORTEGA, M.E.: "Por no perder la vivienda. Narrativas de desposesión en el cine durante el franquismo (1957-1969)", Arte, Individuo y Sociedad, núm. 33 (1), 2021

GUARNER, José Luis: *30 años de cine en España*, Barcelona: Kairós, 1971

GUBERN, Román: *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona: Península, 1981

GUBERN, Román; FONT, Domènec: *Un cine para el cadalso*, Barcelona: Euros, 1975

HARGUINDEY, Ángel S. (ed.): *Memorias de sobremesa. Conversaciones de Ángel S. Harguindey con Rafael Azcona y Manuel Vicent*, Madrid: El País-Aguilar, 1998

HEREDERO, Carlos F.: *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Madrid: Ediciones Filmoteca, 1993

HEREDERO, Carlos F.; MONTERDE, José Enrique (eds.): España. *Ilusiones y desencantos de los años sesenta*, Valencia: Festival Internacional de Cine de Gijón-Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 2003

HERNÁNDEZ LES, Juan; HIDALGO, Manuel: *El último austro-húngaro: Conversaciones con Berlanga*, Barcelona: Anagrama, 1981

HERNÁNDEZ ROBLEDO, Miguel Ángel: *Estado e información. El NO-DO al servicio del Estado Unitario (1943-1945)*, Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia, 2003

HERNÁNDEZ RUIZ, Javier; PÉREZ RUBIO, Pablo: "Un universo proteico y multiforme: La comedia costumbrista del desarrollismo" en GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio (coord.): El paso de mudo al sonoro en el Cine Español (IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine), Madrid: Editorial Complutense/A.E.H.C., 1993

HERNÁNDEZ RUIZ, Javier; PÉREZ RUBIO, Pablo: *Escritos sobre cine español: Tradición y géneros populares*, Zaragoza: Institución "Fernando el Católico" (CSIC)/Ayuntamiento de Zaragoza, 2011

HERNÁNDEZ RUIZ, Javier; PÉREZ RUBIO, Pablo: *Voces en la niebla. El cine durante la Transición española (1973-1982)*, Barcelona: Paidós, 2004

HERNÁNDEZ, Marta; REVUELTA, Manuel: *30 años de cine al alcance de todos los españo*les, Bilbao: Editorial Zero, 1976

HUERTA CALVO, Javier (dir.): *Historia del teatro español. Del siglo XVIII a la época actual*, vol. 2, Madrid: Gredos, 2003

HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel: "El discurso institucional en el cine popular del tardofranquismo y la transición: Política y familia", comunicación leída en el VI Congreso Internacional Historia de la Transición en España: Las instituciones. Universidad de Almería, celebrado entre el 16 y el 18 de junio de 2015

HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel; PÉREZ MORÁN, Ernesto (eds.): *El cine de barrio Tardofranquista. Reflejo de una sociedad*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2012

IBARRA AGUIRREGABIRIA, Alejandra (coord.): *No es país para jóvenes*, Vitoria: Instituto Valentín Foronda, 2012

LAFORET, Carmen: *Nada*, Barcelona: Destino, 1994

LARRAZ, Emmanuel: *Le cinéma espangol des origines à nos jours*, Paris Les éditions du Cerf, 1986

LIZUNDIA URANGA, Íñigo: *La construcción de la arquitectura residencial en Guipúzcoa durante la época del desarrollismo*. Director: Joseba Escribano Villán. Donostia: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Departamento de Arquitectura, julio de 2012

LLACUNA HERNANDO, Adrià: *Historia cultural del comunismo británico: Revolución, democracia y nación en la lucha antifascista. (1928-1941)*. Director: José Luis Martín Ramos. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Departament d'Història Moderna i Contemporània, septiembre de 2016, p. 3

LLINÁS, Francisco (coord.): *Directores de fotografía del cine español*, Madrid: Filmoteca Española, 1989

LLINÁS, Francisco: *José Antonio Nieves Conde, el oficio del cineasta*, Valladolid: 40 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1995

LLINÁS, Francisco: *Ladislao Vajda. El húngaro errante*, Valladolid: 42 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1997

LÓPEZ DÍAZ, Jesús: "La vivienda social en Madrid, 1939-1959", *Espacio, Tiempo y Form*a, Serie VII, H. del Arte, t. 15, 2002

LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto: "Se busca el cortometraje Ocharcoaga", *Bilbo zineman-Bilbao en el cine*, núm. 123, febrero 2005

LÓPEZ SIMÓN, Íñigo: *Los olvidados. Marginalidad urbana y delincuencia juvenil en los extrarradios de las ciudades industriales: Otxarkoaga y San Blas [1959-1986]*. Directores: Luis Castells Arteche y José Antonio Pérez.

Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Departamento de Historia Contemporánea, marzo de 2018

LÓPEZ, Isidro; RODRÍGUEZ, Emmanuel: *Fin de Ciclo. Financiarización, territorio y sociedad de propietarios en la onda larga del capitalismo hispano (1959-2010)*, Madrid: Traficantes de sueños, 2010

LUCAS ALONSO, Patricia: "Imágenes de ficción para cuentos realmente viejos. Madrid y el problema de la vivienda: El verdugo, El pisito y La vida por delante", *Sesión no numerada: Revista de letras y ficción audiovisual*, núm. 1, 2011

MAESTROJUAN, Francisco Javier: "Ni un hogar sin lumbre ni un español sin pan. José Luis de Arrese y el simbolismo ideológico en la política del Ministerio de la Vivienda", *Príncipe de Viana*, núm. 210, año 58, 1997

MARÍAS, Miguel: *Manuel Mur Oti. Las raíces del drama*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Filmoteca Española, 1992

MARSILLACH, Adolfo: *Tan lejos, tan cerca*, Mi vida, Barcelona: Tusquets, 1998

MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo (coord.): *La España de Viridiana*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013

MARTÍNEZ, Harley (dir): *El milagro Gipuzkoa*, Barcelona: Tabakalera, 2016

MÁS TORRECILLAS, Vicente Javier: *Arquitectura social y estado entre 1939 y 1957. La Dirección General de Regiones Devastadas*: Directora: Alicia Alted Vigil. Madrid: UNED, Departamento de Historia Contemporánea, Facultad de Humanidades, 2008, p. 121

MESONERO ROMANOS, Ramón: *El antiguo Madrid, paseos histórico-anecdóticos por las calles y casas de esta villa*, Madrid: Establecimiento Tipográfico Don F. de P. Mellado, 1861

MOLET, Joan: *Història de l'Arquitectura: de la Il·lustració a l'eclecticisme,* Barcelona: Universitat de Barcelona, 2007

MOLINAS, Lluís: *Costa Brava, plató de cinema*, Girona, Ulyssus, 2009

MONTERDE, José Enrique: *El neorrealismo en España. Tendencias realistas en el cine español*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 1992

MONTERDE, José Enrique: *La imagen negada: Representaciones de la clase trabajadora en el cine*, Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1997

MONTERDE, José Enrique: *Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja*, Barcelona: Paidós, 1993

MONTFERRER i CELADES, Josep Maria. *Història del barri de la mina. 1969-2000*, Volum 2, Barcelona: Octaedro, 2014

MONTIEL, Alejandro: *El desfile y la quietud (Análisis fílmico versus Historia del Cine)*, Valencia: Generalitat Valenciana, 2002

MORENO, Eduard (ed.): *La Generalitat de Catalunya. III, Política urbanística: el pla Macià, l'ordenació del territori, municipalització de les finques urbanes, el G.A.T.C.P.A.C.*, Barcelona: Undarius, 1977

MOYA GONZÁLEZ, Luis: *Barrios de Promoción Oficial. Madrid 1939-1976*, Madrid: COAM, 1983

MUNIESA, Bernat: *Dictadura y monarquía en España. De 1939 hasta la actualidad*, Barcelona: Ariel Historia, 1996

MUÑOZ SUAY, Ricardo (coord.): *Escritos sobre el cine español 1973-1987*, Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana, 1989

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: *Madrid*, Madrid: Espasa-Calpe, 1979

NIETO FERRANDO, Jorge: *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)*, Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2009

NIETO FERRANDO, Jorge; COMPANY, Juan Miguel (eds.): *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las "Conversaciones de Salamanca"*, Valencia: IVAC La Filmoteca, 2006

NIETO FERRANDO, Jorge; MONTERDE, José Enrique: *La prensa cinematográfica en España (1910-2010)*, Santander: Shangrila, 2019

NOCEDAL, Cándido: *Obras publicadas e inéditas de Don Gaspar Melchor de Jovellanos*, Madrid: Rivadeneyra Editor, Tomo II, 1859

Observatorio Metropolitano de Madrid (eds.): *Paisajes devastados. Después del ciclo inmobiliario: impactos regionales y urbanos de la crisis*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2013

ORTEGO GIL, Pedro. *Las casas baratas: la obra del Instituto de Reformas Sociales*, Madrid: Iustel, 2006

PALACIO, Manuel: *El cine y la transición política en España [1975-1982]*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2011

PALLASMAA, Juhani: *Habitar*, Barcelona: Gustavo Gili, 2016

PALOMINO, Ángel: *¡Con José María Forqué hemos topado!*, Benicarló: Festival Internacional de Cinema de Comedia de Peñíscola, 1994

PAYNE, Stanley G.: *Falange. Historia del fascismo español*, Madrid: Sarpe, 1985

PERALES, Franciscco: *Luis García Berlanga*, Madrid: Cátedra, 1997

PÉREZ GUTIÉRREZ, María Concepción: *Evolución del tipo estructural "Torre" en España: Madrid, Barcelona, Benidorm*. Director: Ricardo Aroca Hernández-Ros. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Departamento de Estructuras de Edificación, 2009

PÉREZ MORÁN, Ernesto; HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel: "La comedia subgenérica de la Transición española: Paradojas en la tormenta", *Historia y Comunicación social*, núm. 23(2), 2018

PÉREZ NIÑO, Tomás; MENA, José Luis: *Todo el cine de Alfredo Landa*, Madrid: Cacitel, 2016; ¡Con Alfredo Landa hemos topado!, Benicarló: Festival Internacional de Cinema de Comedia de Peñíscola, 2000

PÉREZ NÚÑEZ, Jesús: *José María Forqué. La lucha del hombre por la supervivenci*a, Bilbao: Festival Internacional de Cine de Bilbao, 1995

PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Antología crítica del cine español (1906-1995)*, Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1997

PÉREZ PERUCHA, Julio: *El cinema de Edgar Neville*, Valladolid: 27 Semana de Internacional de Cine de Valladolid, 1982

PÉREZ PERUCHA, Julio: *El cinema de Luis Marquina*, Valladolid: 28 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1983

PÉREZ PERUCHA, Julio; GÓMEZ TARÍN, Fco. Javier; RUBIO ALCOVER, Agustín (eds.): *Olas rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad*, Madrid: A.E.C.H. y Ediciones del imán, 2009

PÉREZ RUBIO, Pablo; HERNÁNDEZ RUIZ, Javier: *Escritos sobre el cine español. Tradición y Géneros*, Zaragoza: Colección de Letras, 2011

PÉREZ, José Antonio. *Los años del acero: la transformación del mundo laboral en el área industrial del gran Bilbao (1958-1977)*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2001, p. 95

PÉREZ, José Antonio: "El problema de la vivienda en Vizcaya bajo en franquismo", Vasconia, núm. 31, 2001

PIÑOL LLORET, Marta: *Cine y movimientos migratorios: La representación del exilio y la emigración económica española hacia Europa (1939-2016)*. Director: José Enrique Monterde. Barcelona: Universitat de Barcelona, Departament d'Història de l'Art, 2017

PORTER I MOIX, Miquel: Història del cinema a Catalunya (1895-1990), Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1992

PRESTON, Paul: *Franco. El gran manipulador*, Barcelona: Base, 2008

PRESTON, Paul: *Franco.: Caudillo de España,* Barcelona: Debate, 2015

PRESTON, Paul: *La política de la venganza. El fascismo y el militarismo en la España del siglo XX*, Barcelona: Península, 1997

PRIETO MORENO, Francisco. "Discurso de apertura V Asamblea Nacional de Arquitectos", Revista Nacional de Arquitectura, núm. 90, año IX, junio 1949

QUINTANA, Àngel: Josep Maria Forn. Industria i identitat, Barcelona: Filmoteca de Catalunya, 2007

RAÚL FERNÁNDEZ, A.; HELLÍN, P.; TRINDADE, E.: "Una casa para todos. Uso propagandístico de la vivienda en NO-DO durante la dictadura de Franco (1939-1975)", *Historia y comunicación social*, 25(2), 2020

REDONDO NEIRA, Fernando: "La ruta de las voces invisibles. Voz narradora en el cine de ficción español del primer franquismo", *L'Atalante*, núm. 20, julio-diciembre 2015

RENTERO, Juan Carlos: *Diccionario de cineastas*, Madrid: Ediciones JC, 2006

RIAMBAU, Esteve (coord.): *Antes del Apocalipsis. El cine de Marco Ferreri*, Madrid: Cátedra, 1990

RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro: *La Escuela de Barcelona, el cine de la Gauche Divine*, Barcelona: Anagrama, 1999

RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro: T*emps era temps. El cinema de l'Escola de Barcelona i el seu entorn*, Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1993

RÍOS CARRATALÁ, Juan A.: *Dramaturgos en el cine español*, Alicante: Universidad de Alicante, 2003

RÍOS CARRATALÁ, Juan A.: *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante: Universidad de Alicante, 1997

ROCA, Francesc: *El Pla Macià*, Barcelona: La Magrana, 1977

RODERO, José Ángel: *Aquel Nuevo Cine Español de los 60*, Valladolid: 26 Semana Internacional del Cine de Valladolid, 1981

RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, José Luis: *Historia de Falange Española de las JONS*, Madrid: Alianza, 2000

RODRÍGUEZ LÓPEZ, Emanuel: *Por qué fracasó la democracia en España. La transición y el régimen del '78*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2015

RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Saturnino: *No-Do. Catecismo social de una época*, Madrid: Editorial Complutense, 1999

RODRÍGUEZ MATEOS, Araceli: "Franco visto por NO-DO: la forja de un caudillo carismático", en CAMARERO, Gloria (ed.): *I Congreso Internacional de Historia y Cine* (1, 2007, Getafe), Getafe: Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología, 2008, pp. 500-515

RODRÍGUEZ MATEOS, Araceli: *Un franquismo de cine. La imagen política del Régimen en el noticiario NO-DO (1943-1959)*, Madrid: Ediciones Rialp, 2008

ROSSELLÓ, Maribel (coord.): *Les vivendes del Congrés Eucarístic de Barcelona. 1952-1962*, Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2011

RUBIO POZUELO, Noemí: "Arquitectura y poder: el discurso visual del NO-DO y la arquitectura del franquismo (1943-1975)", *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, núm. 5, 2016

RUIZ CARNICER, Miguel Ángel (Coord.): *Falange, las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2013

SAGÜÉS, Miguel (Dir.): *Tiempos del Cine español*, San Sebastián: Patronato Municipal de Teatros y Festivales, 1990

SALGADO TORRES, Enrique: *Memoria de actividades 1964. XXV Aniversario*, Madrid: Instituto Nacional de la Vivienda, 1964

SALVADOR VENTURA, Francisco (ed.): *Cine y ciudades. Imágenes e imaginarios en ambientes urbanos*, Santa Cruz de Tenerife: Intramar Ediciones, 2009

SAMBRICIO, Carlos (ed.): *La vivienda protegida. Historia de una necesidad*, Madrid: Ministerio de Vivienda, 2009

SAMBRICIO, Carlos (ed.): *Un siglo de vivienda social (1903/2003)*, Tomos I y II, Madrid: Ministerio de Fomento, 2003

SAMBRICIO, Carlos: *La habitación y la ciudad modernas. Rupturas y continuidades. 1925 1965*, Barcelona: Fundació Mies van der Rohe/DOCOMOMO Ibérico, 1998

SAMBRICIO, Carlos: *La vivienda en Madrid en la década de los cincuenta: El Plan de Urgencia Social*, Madrid: Electa, 1999

SAMBRICIO, Carlos: *Madrid, vivienda y urbanismo: 1900-1960*, Madrid: Akal, 2004

SÁNCHEZ- BIOSCA, Vicente: "NO-DO y las celadas del documento audiovisual", [en línea] *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 4, 2009

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, José: "Conservadores en política y reformistas en lo social. La Acción Social Católica y la legitimación política del régimen de Franco (1940-1960)", *Ayer*, núm. 39, 2000

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (ed.): *Filmando el cambio social. Las películas de la transición*, Barcelona: Laertes, 2014

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Ester M.: "El auge del turismo europeo en la España de los años sesenta", *Arbor*, CLXX, núm. 669, septiembre 2001

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (coord.): *Materiales para una iconografía de Francisco Franco, Archivos de la Filmoteca*, núms. 42-43, vol. 1, Valencia: Ediciones de la Filmoteca, oct 2002 - feb 2003

SANTA CRUZ ASTORQUI, Jaime: *Estudio tipológico, constructivo y estructural de las casas de corredor en Madrid*. Directora: Mercedes del Río Merino. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, Departamento de Construcciones Arquitectónicas y su Control, 2012

SORIA, Florentino: *José María Forqué*, Murcia: Filmoteca Regional de Murcia / Editora Regional de Murcia, 1990

STRAUVEN, Wanda (ed.): *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006

TAMAMES, Ramón: *Los movimientos migratorios de la población española durante el periodo 1951-1960*, Madrid: Instituto Nacional de Estadística, 1962

TATJER, Mercè; LARREA, Cristina (eds.): *Barraques. La Barcelona informal del segle xx*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2010

TEJEDA, Carlos (coord.): *El pulso del narrador. Los contrapuntos de Jaime de Armiñán*, Madrid: Notorius, 2009

THOMÁS, Joan María: *La falange de Franco*, Barcelona: Plaza y Janés, 2001

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: Literatura española contemporánea, Guadarrama, Madrid, 1968

TORRES, Augusto M.: *Cine español, años sesenta*, Barcelona: Anagrama, 1973

TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid: Cátedra / Filmoteca Española, 2005

VALENZUELA MORENO, Juan Ignacio: *Revisión de la obra de un cineasta olvidado: Rafael Gil (1913-1986)*. Director: Pedro Poyato Sánchez. Córdoba: Universidad de Córdoba, Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música, 2017

VALLEJO POUSADA, Rafael: "¿Bendición del cielo o plaga? El turismo de la España franquista, 1939-1975", *Cuadernos de historia contemporánea*, núm. 37, 2015

VENTAJAS, Fernando: "Málaga en el NO-DO (1943-1980)", *Isla de Arriarán*, XXVII, junio 2006

VILAGRASA, Joan (ed.): *Vivienda y promoción inmobiliaria en España*, Lleida: Edicions Universitat de Lleida, 1997

VILANOVA, Josep M.; CASALS, Vicenç (eds.): *Habitatge i societat a la Catalunya del segle XXI*, Catalunya: UPC/Institut Hàbitat Turisme Territori, 2013

VV.AA.: *Arquitectura en Regiones Devastadas*, Madrid: MOPU, 1987

VV.AA.: *Cine Español (1896-1988)*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1989

VV.AA.: *Conocer a Eloy de la Iglesia*, Donostia: Filmoteca Vasca y Festival Int. De cine de Donostia, 1996

VV.AA.: *De les cases barates als grans polígons. El Patronat Municipal de l'Habitatge de Barcelona entre 1929 i 1979*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2003

VV.AA.: *Edgar Neville en el cine*, Madrid: Filmoteca Nacional de España, 1977

VV.AA.: *El cine español, desde Salamanca (1955-1995). Catálogo de proyecciones*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1995

VV.AA.: *El universo de Luis García Berlanga*, Madrid: Notorious, 2021

VV.AA.: *Historia del cine español*, Madrid Cátedra, 2009

VV.AA.: *Jaime de Armiñán y su mundo*, Valencia: Fundación Municipal de Cine/Mostra de Valencia, 2001

VV.AA.: *La arquitectura norteamericana, motor y espejo de la arquitectura española en el arranque de la modernidad (1945-1965)*, Pamplona: T6 Ediciones, 2006

VV.AA.: *Las revistas de arquitectura (1900-1975) crónicas, manifiestos, propaganda*, Actas del Congreso Internacional, Pamplona: T6 Ediciones, 2012

VV.AA.: *Los años 50: la arquitectura española y su compromiso con la historia*, Pamplona: T6 Ediciones, 2000

VV.AA.: Retrospectiva Luis Lucia, Valencia: Filmoteca Valenciana/Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1986

VV.AA.: *Vivienda colectiva en España siglo XX (1929-1992)*, Valencia: Ediciones TC, 2013

YRAOLA, Aitor (comp.): *Historia contemporánea de España y Cine*, Madrid: Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, 1997

ZABALBEASCOA, Anatxu: *Todo sobre la c*asa, Barcelona: Gustavo Gili, 2011

ZARZA ARRIBAS, Alba: "El documental de Estado y la vivienda en España (1943-1981)" *en Colección Cuadernos de I.N.I.C.E.*, del congreso XXXI Encuentro de Jóvenes Investigadores, Salamanca, 2015

ZARZA ARRIBAS, Alba: "La imagen social de la vivienda en el cine español de posguerra (1940-1960)", *TRIM*, núm. 14, 2018

ZUNZUNEGUI, Santos: *Historias de España: de qué hablamos cuando hablamos de cine español*, Santander: Shangrila, 2018

ZUNZUNEGUI, Santos: *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*, Barcelona: Paidós, 2005