Imaginarios del habitar

el problema de la vivienda en España a través del cine de ficción y NO-DO (1939 - 1975)

Antonio Gil Díaz-Maroto

Tesis Fin de Máster - DPA - MPAA 16

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

Antonio Gil Díaz-Maroto

Imaginarios del habitar
el problema de la vivienda en España a través del cine de ficción y NO-DO (1939-1975)

Imagen de cubierta: Fotograma de *El verdugo*

Los protagonistas de *El verdugo* visitan el piso que el Estado les ha concedido en un nuevo desarrollo en la periferia de Madrid.

Universidad Politécnica de Madrid

Escuela Técnica Superior de Arquitectura

Departamento de Proyectos Arquitectónicos

Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados

Tesis Fin de Máster

Antonio Gil Díaz-Maroto

Imaginarios del habitar: el problema de la vivienda en España a través del cine de ficción y NO-DO (1939-1975)

Imaginarios del habitar:
el problema de la vivienda en España a través del cine de ficción y no-do (1939 - 1975)

Estudiante

Antonio Gil Díaz-Maroto

Tutores

Guiomar Martín Domínguez
Departamento de Composición Arquitectónica

Sergio Martín Blas
Departamento de Proyectos Arquitectónicos

Departamento de Proyectos Arquitectónicos
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid
Universidad Politécnica de Madrid

Índice

Resumen

Introducción

Estado de la cuestión

1. Contextos interrelacionados

1.1. Vivienda y política: una cuestión de Estado

1.2. Vivienda y cine: construcción de imaginarios

2. Cine de 'no' ficción: la vivienda a través de no-do

2.1. La reconstrucción autárquica: 1943 - 1950

2.2. El aliento racionalista: 1951 - 1963

2.3. El ideal de progreso: 1964 - 1975

3. Cine de ficción: disertaciones sobre la vivienda

3.1. Entre el realismo y la sátira: 1939 - 1963

3.1.1. Tres tipos de vivienda, tres futuros

- El chabolismo y la transformación de las periferias
- Pensiones y realquilados, la utopía de la vivienda propia
- Las corralas madrileñas y la persistencia del ruralismo

3.1.2. La mirada autoral crítica

- José Antonio Nieves Conde, de *Surcos* a *El inquilino*
- Rafael Azcona, la sátira mordaz en *El pisito* y *El verdugo*

3.2. De la cultura *yeyé* a la Transición: 1964 - 1975

Conclusiones

Anexo A. Entrevista al Presidente de la Academia de cine

Fuentes bibliográficas

Procedencia de las ilustraciones

Resumen

La cuestión de la vivienda constituyó uno de los principales frentes ideológicos a lo largo de todo el franquismo. Los sucesivos gobiernos encargados de su gestión pusieron en marcha medidas con resultados dispares; sin embargo, ninguna de estas políticas logró dar respuesta definitiva a la grave crisis habitacional. Pese a ello, el franquismo, auspiciado por la corriente social falangista, convirtió la vivienda en un emblema del régimen. A través de NO-DO, su principal herramienta propagandística, el franquismo reformuló el problema convirtiéndolo en una oportunidad para blanquear la dictadura y construir un imaginario habitacional acorde a sus fines ideológicos.

La evolución del problema de la vivienda durante el franquismo también tuvo reflejo en el cine de ficción que, en contraste con la visión oficial de NO-DO, retrató una España de miseria y escasez donde la vivienda se convirtió en una de las principales fuentes de necesidad. Un amplio espectro de películas de la época estuvieron impregnadas por esta cuestión, desde las que se limitaban a retratar la vida urbana hasta aquellas que, pese a la censura, criticaron abiertamente las políticas desarrolladas.

Esta investigación se adentra en dos archivos complementarios, el de NO-DO y el del cine de ficción de la época, que, aunque discurrieron en paralelo, conformaron un único relato cultural que sirvió para transformar el imaginario social e ideológico de los españoles respecto a la vivienda. La mirada global a la cinematografía española en este periodo resulta un documento histórico de gran valor para comprender el impacto de las arquitecturas habitacionales, desde lo doméstico hasta lo urbano, en ese proceso de raíz política y cultural.

Palabras clave

Políticas de vivienda · Vivienda pública · Franquismo · Cine español · Propaganda · NO-DO

Abstract

The issue of housing was one of the main ideological battlegrounds throughout the Franco regime. The successive governments in charge of its management implemented measures with varying results; however, none of these policies succeeded in providing a definitive solution to the severe housing crisis. Nevertheless, the dictatorship, supported by the Falangist social current, turned housing into a regime emblem. Through NO-DO, its main propaganda tool, the regime reframed the problem, transforming it into an opportunity to whitewash the dictatorship and construct a housing imaginary aligned with its ideological aims.

The evolution of the housing problem during the dictatorship was also reflected in fiction films, which, in contrast to NO-DO's official vision, portrayed a Spain marked by poverty and scarcity, where housing became one of the main sources of need. A wide range of films from the period were permeated by this issue, from those that simply depicted urban life to others that, despite censorship, openly criticized the policies in place.

This research delves into two complementary archives, NO-DO and the fiction cinema of the time, which, although they developed in parallel, together formed a single cultural narrative that helped reshape the social and ideological imaginary of Spaniards with regard to housing. A comprehensive look at Spanish cinematography during this period constitutes a valuable historical document for understanding the impact of residential architectures, from the domestic to the urban scale, within this politically and culturally rooted process.

Keywords

Housing policies · Public housing · Franquismo · Spanish cinema · Propaganda · NO-DO

Introducción

¿De qué hablamos cuando hablamos de vivienda durante el franquismo? ¿Solamente de arquitectura y de construcción? ¿también de política y economía? ¿quizás, incluso de sociología? ¿de lujosos nuevos pisos o de un parque habitacional ruinoso? ¿de nuevos barrios idílicos o de problemas urbanos? Tal vez, sea imposible comprender "la cuestión de la vivienda" de forma integral sin tener en cuenta todos estos puntos de vista, junto a otros tantos, y los múltiples condicionantes existentes, a pesar de ello un ejercicio de análisis profundo requiere distanciarse de cada una de las partes para alcanzar una imagen global de la situación que sea lo más fidedigna posible.

El fenómeno de la vivienda durante el franquismo ha sido abordado desde la arquitectura principalmente a través de enfoques tipológicos, estilísticos o urbanos o mediante el análisis histórico de la evolución de las diferentes políticas implementadas. Sin embargo, estos estudios han tendido a desarrollarse desde una disciplina limitada, sin considerar de manera más integral el impacto social que dichas políticas y formas de habitar tuvieron

Figura 0.01. Fotograma de la película *El inquilino*

en la vida cotidiana de la población y en la construcción de un imaginario. En este contexto, el cine se propone como una herramienta válida para el estudio interdisciplinar del problema, al ofrecer un testimonio de su tiempo de gran relevancia, bien propagandístico o bien crítico, que integró las historias de personas cotidianas con las políticas oficiales y los grandes discursos. Este trabajo adopta, por tanto, una visión transversal, que abarca desde la planificación política en materia de urbanismo y vivienda, pasando por el proyecto de arquitectura y la construcción, hasta la apropiación y uso cotidiano del espacio, atendiendo al modo en que estos factores influyeron y condicionaron profundamente las dinámicas sociales.

Durante el periodo acotado para esta investigación, los treinta y seis años que gobernó Francisco Franco en España, las políticas de vivienda desarrolladas por las sucesivas administraciones tuvieron un papel fundamental en la construcción de la imagen social del Régimen. Prueba de ello son las palabras de José Luis Arrese que, en 1966, cuando ya no tenía cargos de gobierno, afirmó «entre todas las necesidades ninguna está más grabada en el ánimo de Franco como ésta de la justicia social; entre todas las formas que la justicia social nos presenta, ninguna más íntimamente ligada con el futuro del hombre como ésta del hogar».[1]

A través de los medios propagandísticos oficiales y privados, pero afines a la dictadura, la vivienda se instrumentalizó para legitimar política y socialmente al régimen dictatorial y transmitir la imagen de un estado benefactor y pacificador social.[2] No obstante, el blanqueamiento de la dictadura no fue su único objetivo; también se favoreció la creación de un mercado de la vivienda beneficioso para las élites económicas del franquismo que, pese a la constante falta de oferta, fomentó la preferencia de los españoles por la propiedad. Esta inclinación no solo se advirtió desde una perspectiva subjetiva, sino que también quedó reflejada en los datos del INE (Instituto Nacional de Estadística) que entre 1950 y 1970 cuantificó el aumento de la vivienda en propiedad en un 50%, pasando de apenas el 20% a un 70%.[3] Este nuevo modelo, que se ha perpetuado hasta nuestros días, unido a otros condicionantes como la movilidad interna del campo a la ciudad o la falta general de recursos propició las sucesivas crisis habitacionales que tuvieron lugar en estos años.

1. ARRESE, José Luis. *30 años de política*. Madrid: Afrodísio Aguado S.A., 1966.

2. FERNÁNDEZ RINCÓN, Antonio Raúl; HELLÍN, Pedro; TRINDADE, Eneus. "Una casa para todos: uso propagandísti-co de la vivienda en NO-DO durante la dictadura de Franco (1939-1975)". *Historia y comunicación social* (Madrid), volumen 25, número 2, 2020, páginas 539-550.

3. CANDELA OCHOTORENA, José. *Del pisito a la burbuja inmobiliaria: la herencia cultural falangista de la vivien-da en propiedad, 1939-1975*. Valencia: Universitat de València, 2019, página 16.

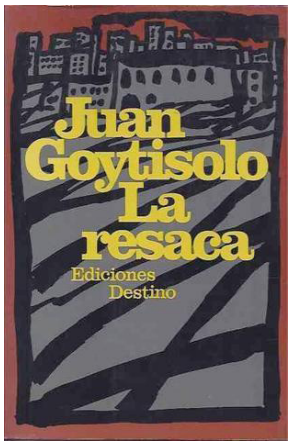


Figura 0.02. Portada de *La resaca* de Juan Goytisolo

En el desarrollo de estos itinerarios políticos, NO-DO[4] se convirtió en la herramienta fundamental para hacer llegar a la masa social las ideas del Régimen copiando los modelos discursivos del fascismo en Italia y del nazismo en Alemania. Siegfried Kracauer en *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán* explicaba la importancia de los noticiarios para transmitir las ideas de los regímenes dictatoriales:

> «El uso de imágenes en conexión con comentarios verbales se refuerza por el hecho de que muchas ideas de propaganda sólo suelen expresarse por las imágenes. Sin embargo, las imágenes no se reducen a ilustrar el comentario, sino que, por el contrario, tienden a asumir una vida independiente que, en lugar de ir paralela al comentario, sigue algunas veces su propio curso, artificio muy importante y muy abundantemente utilizado. [...] Los nazis sabían que las alusiones podían grabarse más profundamente que las afirmaciones; y la relación contrapuesta de la imagen con el comentario es probable que aumentara la gravitación de la imagen, como el claroscuro, tornándola un estímulo emocional más potente»[5]

Sin embargo, los discursos transmitidos por los medios oficiales distaban mucho de la realidad y esta situación provocó una respuesta por parte de la cultura española que pretendía reflejar, y en ocasiones denunciar, la vida cotidiana real de los ciudadanos. Novelas como *El Jarama* (Rafael Sánchez Ferlosio, 1956), *La resaca* (Juan Goytisolo, 1958) o *Tiempo de silencio* (Luis Martín Santos, 1962) abordaron la pobreza y el entorno de infravivienda y chabolismo en la periferia madrileña.[6] En la novela de Martín Santos podemos encontrar pasajes tan crudos que suponen una enmienda a la totalidad del sistema habitacional urbano en España, por ejemplo cuando al sumergirse el protagonista en la periferia declara «hay ciudades tan descabaladas, tan traídas y llevadas por gobernantes arbitrarios, tan caprichosamente edificadas en desiertos, tan ostentosas en el reparto de su menguada pobreza...».[7] Las expresiones críticas con las políticas habitacionales también se vieron reflejadas en otros medios culturales, generalmente sirviéndose del humor, como las tiras cómicas, por ejemplo, las de la revista *La Codorniz*,[8] o el humor de raíz popular donde se satirizaba la situación y las

4.NO-DO es el acrónimo de Noticiarios y Documentales. NO-DO fue el noticiario propagandístico español durante el régimen dictatorial de Franco. Se proyectó entre enero de 1943 y mayo de 1981 y tuvo la exclusividad para producir noticiarios, siendo su proyección obligatoria en todos los cines previamente a la proyección de las películas. Desde 1968 también comenzó a emitirse por televisión.

5. Kracauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler: a phychological history of the german film*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1947. Versión española: *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*; Barcelona: Paidós, 2015, página 262.

6. La relación entre la literatura española y la vida urbana de Madrid y Barcelona ha sido abordada por la arquitecta, novelista y guionista Alba Carballal en Carballal Gandoy, Alba. *Tiempo de silencio: Madrid y Barcelona en la novela española (1939-2014)*. Trabajo Fin de Grado; Madrid: ETSAM, UPM, 2016.

7. Martín-Santos, Luis. *Tiempo de silencio*. Barcelona: Seix Barral, 1984, página 17.

8. Viadero Carral, Gabriela. *La Codorniz: de la revista a la pantalla (y viceversa)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2019.

medidas tomadas, distanciándose del dramatismo seco y realista de la mayor parte de la literatura.

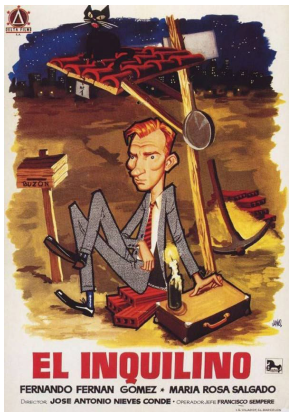


Figura 0.03. Cartel de *El inquilino*.

No obstante, fue el cine de ficción, fruto de su intrínseca potencia discursiva, el medio cultural en el que mayor importancia e impacto tuvo la crisis de la vivienda que, de forma prácticamente constante, se vivió en España durante el franquismo. Desde mediados de la década de 1940, cuando se volvió a rodar de forma más o menos habitual tras el final de la Guerra Civil, la cuestión de la vivienda comenzó a verse reflejada en los modelos y condiciones habitacionales de muchos de los diferentes personajes. Pero, fue, sin duda, en la segunda mitad de 1950 cuando el tema tomó relevancia de forma más consciente en las propuestas de una serie de autores que, aunque procedentes de lugares ideológicos muy distintos, se mostraron críticos con las políticas auspiciadas por el franquismo. En 1951, José Antonio Nieves Conde, cineasta de origen falangista,[9] estrenó *Surcos*, acaso la aproximación más cercana del cine español al neorrealismo italiano, que, por su mirada desesperanzada y crítica hacia el problema de la migración interna y de la vivienda, supuso el primer ejemplo significativo de confrontación al franquismo por parte del mundo del cine.

Durante el resto de la década el tema de la vivienda se convirtió en un tema recurrente en numerosas películas como *Segundo López, aventurero urbano* (Ana Mariscal, 1953), *Esa pareja feliz* (Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, 1953), *Historias de Madrid* (Ramón Comas, 1958), *El inquilino* (José Antonio Nieves Conde, 1958), *El pisito* (Marco Ferreri, 1958) o *Los tramposos* (Pedro Lazaga, 1959), entre otras. En la primera mitad de la década de 1960, si bien el problema de la vivienda también fue una cuestión recurrente, ya no era el tema esencial sobre el que se desarrollaba la historia. Mientras que en una obra clave del periodo y del cine español como *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963) el tema si tuvo aún una gran presencia, hubo otras películas en las que el problema de la vivienda se trató de forma anecdótica, como *Los dinamiteros* (Juan García Atienza, 1964). En la película de Berlanga, el feroz rechazo a la pena de muerte, aún vigente en España hasta el final de la dictadura, que atraviesa el metraje, y que toma fuerza en la parte final, se entreteje con las críticas explicitas a las políticas de vivienda, que construyen la primera mitad de la película.

9. DELTELL ESCOLAR, Luis. "El Madrid de *El inquilino* (José Antonio Nieves Conde, 1957): parodia de una «España de propietarios»". *Archivo español de arte*, volumen 96, número 383, 2023, páginas 297-308.

Figura 0.04. Cartel de *Venta por pisos*.

La última década de dictadura (1965-1975) también contó con ejemplos críticos hacia las políticas habitacionales, aunque la mirada cambio radicalmente, igual que lo habían hecho las políticas estatales y la propaganda. En 1959, el gobierno elaboró el Plan de Estabilización con el fin de liberalizar la economía, reducir las elevadas tasas de inflación y fomentar su internacionalización, ante la falta de divisas para hacer frente a la compra de petróleo.[10] Este giro político, acompañado de la sustitución de los líderes y principios falangistas por los tecnócratas del Opus Dei y el fracaso de las políticas de José Luis Arrese al frente del Ministerio de la Vivienda, supuso el final de la autarquía y la liberalización de la promoción de vivienda. La nueva etapa política estuvo marcada por varios factores: el déficit económico previo, el crecimiento demográfico, la migración interna a las grandes ciudades y la necesidad de reposición del parque de viviendas existentes.[11] Con el Plan de Estabilización y el Plan de Vivienda Social los organismos oficiales dejaron de marcar las pautas que debían regir la edificación. Este cambio de paradigma en las políticas españolas lo identificó bien Carlos Sambricio:

> «Durante años fue Comisaría quién fijó las pautas de crecimiento, a partir de 1959 serán las grandes inmobiliarias quienes definan y marquen el futuro urbano. Los debates y polémicas mantenidos por Fisac, Romaní, Oíza sobre la tipología de la vivienda deja de tener sentido a la vista, por ejemplo, frente a los criterios que Urbis plantea en su Junta de accionistas en 1959, al manifestar su intención por construir, en los años siguientes, otras 20.000 viviendas»[12]

Todos estos cambios también tuvieron su reflejo crítico en el cine español, fundamentalmente en la primera mitad de la década de 1970, en películas como *Venta por pisos* (Mariano Ozores, 1972) o *Duerme, duerme, mi amor* (Francisco Regueiro, 1975). Estas películas surgieron como respuesta a una nueva crisis de la vivienda que, aunque de naturaleza diferente a la de las décadas previas, evidenció el definitivo fracaso de las políticas de vivienda franquistas.

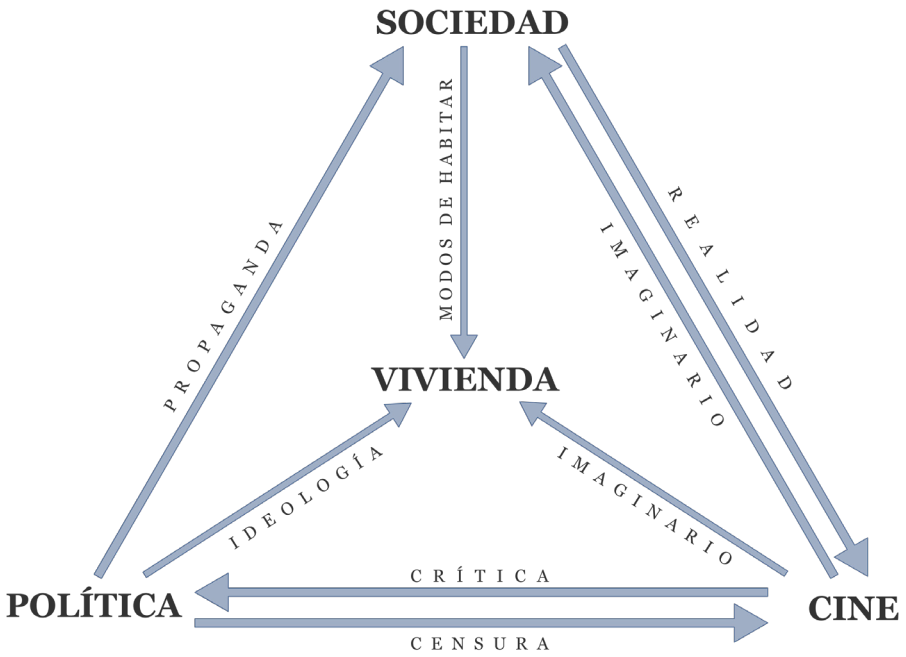
Este trabajo se apoyará en el cine de ficción, tanto crítico como propagandístico, y en el de no ficción, cuya máxima expresión en aquellos años

10. Sánchez Lissen, Rocío; Sánz Díaz, María Teresa. "El Plan de Estabilización español de 1959: Juan Sardá Dexeus y la economía social de mercado". *Investigaciones de historia económica* (Salamanca), volumen 11, número 1, febrero 2015, páginas 10-19.

11. Fernández Carbajal, Alfonso. "La política de vivienda en España durante el franquismo". *Ciudad y territorio estudios territoriales*, volumen 35, número 138, 2003, páginas 639-654.

12. Sambricio, Carlos. 'La vivienda en Madrid, de 1939 al Plan de Vivienda Social, en 1959'. En *La vivienda en Madrid en la década de los cincuenta: el Plan de Urgencia Social*. Madrid: Electa España, 1999, página 69.

fue NO-DO, para analizar el papel que desempeñaron las políticas de vivienda franquistas en la construcción de los relatos políticos, sociales y arquitectónicos del imaginario de la España franquista. Esta investigación parte de los conocimientos previos sobre la cuestión de la vivienda en la España del siglo XX en las disciplinas de la arquitectura y el urbanismo para, con el cine mediante, estudiar y comprender el impacto a pie de calle del proceso de modernización del parque habitacional español ejecutado desde el final de la Guerra Civil y la inmediata posguerra hasta la muerte de Franco y el final de la dictadura.



Sobre la estructura

Esta investigación se organizará en tres grandes bloques. El primero consistirá en un capítulo introductorio destinado a contextualizar, de forma general, las dos disciplinas fundamentales, que complementarán a la arquitectura de vivienda como eje principal, desde las que se abordará el estudio de la problemática habitacional: la política y el cine. Este marco teórico permitirá establecer las bases conceptuales e históricas necesarias para abordar el análisis posterior.

El segundo bloque estará dedicada a la producción cinematográfica propagandística de no ficción cristalizada en NO-DO, que fue uno de los instrumentos principales en la difusión doctrinaria del estado franquista. El

objetivo será analizar como el régimen construyó una imagen idealizada de la vivienda, asociada a valores como el orden, la familia y el progreso económico, en un intento de legitimar sus políticas habitacionales y su modelo de Estado y como evolucionó, pese al cambio de estándares políticos, la liberalización del mercado y la renovación de líderes, manteniendo ciertos ideales estéticos, morales e ideológicos.

El tercer bloque estará dedicada al estudio de los discursos críticos que emergieron a través de ficciones variadas y que transitaron géneros desde el melodrama hasta la comedia satírica. Se prestará, por tanto, especial atención a aquellas películas que, desde una perspectiva irónica, cuestionaron las consecuencias sociales y urbanas de las políticas de vivienda del régimen. Asimismo, se incorporarán como complemento ejemplos relevantes de la literatura crítica de la época, con el fin de ofrecer una visión más amplia del malestar social expresado desde el ámbito cultural hacia la situación habitacional del país.

Por último, el trabajo contará con un capítulo de conclusiones, en el que se sintetizarán los principales hallazgos del trabajo. En él se reflexionará sobre cómo las políticas de vivienda desarrolladas por los distintos gobiernos franquistas no solo definieron las condiciones habitacionales del periodo de estudio, sino que además contribuyeron a configurar un marco ideológico persistente en las décadas posteriores, influyendo decisivamente en el devenir de la vivienda en España, caracterizada por una alternancia cíclica entre crisis habitacionales y burbujas especulativas, cuyas raíces pueden rastrearse en las propios principios ideológicos del franquismo.

En la investigación se abordará el periodo franquista completo, pero alejándose ligeramente de las estructuras temporales usadas habitualmente por los historiadores. El canon divide la dictadura en dos periodos: el comprendido entre 1939 y 1959, marcado por la posguerra y la autarquía, y el posterior al Plan de Estabilización de 1959 y los cambios en la estructura del gobierno, de ese mismo año, que se prolongó hasta el final del régimen en 1975. Sin embargo, en este trabajo se tendrán en cuenta tres etapas:

- **1939 – 1950:** en la posguerra la imagen de la vivienda se transmitió fundamentalmente a través de NO-DO, sin embargo, apenas tuvo es-

pacio en el cine de ficción marcado por las producciones promovidas por el régimen franquista y alejado de la realidad social.

- **1951 – 1963:** este fue el periodo de las grandes medidas políticas franquistas de vivienda. Por tanto, también, fue la época en que la representación de la vivienda en el cine de ficción y en NO-DO fue más relevante. En la ficción se reflejó la confrontación entre la infravivienda urbana —representada en chabolas, pensiones, habitaciones realquiladas y viviendas antiguas en pésimas condiciones— y los nuevos barrios de vivienda social en construcción en la periferia de las grandes ciudades. El inicio de esta etapa lo marca el estreno de ***Surcos*** (1951), la primera película que se adentra abiertamente en los problemas sociales y de alojamiento de su tiempo, y el final el estreno de ***El verdugo*** (1963), que de forma magistral ofrece el último ejemplo de una forma de mirar la cuestión de la vivienda.

- **1964 – 1975:** esta etapa se inició con el gran cambio en la retórica propagandística que supuso la conmemoración de los 'veinticinco años de paz' en 1964. Estos actos, que se prolongaron durante todo el año, conllevaron un despliegue económico y organizativo sin precedentes. El inicio de esta etapa también estuvo marcado por el final de la influencia de las políticas falangistas, que tuvieron sus años dorados a finales de los cincuenta, y con un periodo, hasta el final de la década de 1960, en el que la ficción se alejó del problema habitacional y NO-DO comenzó a exhibir los primeros signos de desarrollismo. En cambio, los últimos años del franquismo, el primer lustro de los setenta, estuvieron marcados por el exhibicionismo del "boom inmobiliario", el turismo y una nueva crisis de migración interna masiva. El cine de los setenta abordó la cuestión desde varias perspectivas como la crítica a la especulación inmobiliaria o a la pésima calidad de los pisos en la periferia de las ciudades, pero también desde la perspectiva complaciente con el desarrollismo y aletargada por el turismo y los aires de apertura.

* * * * *

En cuanto a la metodología utilizada, el trabajo se ha desarrollado en tres fases. En primer lugar, la recopilación de fuentes primarias (películas de ficción, documentales, extractos del NO-DO...) y secundarias (bibliografía específica). A continuación, se ha realizado un análisis crítico de las representaciones cinematográficas y culturales de la vivienda mediante el estudio de la puesta en escena, de la manipulación formal y discursiva de la vivienda en NO-DO, de la configuración y uso de los espacios domésticos y urbanos representados en la ficción y de los enfoques temáticos y argumentales. En esta fase, se ha completado el análisis con el levantamiento gráfico de los espacios domésticos más singulares de las ficciones estudiadas. Por último, se ha procedido a sintetizar estos hallazgos en una comparación razonada entre los discursos oficiales, las expresiones culturales alternativas y la realidad social y arquitectónica.

Esta investigación parte de la hipótesis de que el franquismo utilizó sus políticas de vivienda como herramienta propagandística, maximizando sus resultados a través de NO-DO y de parte del cine afín, provocando, a su vez, una corriente cinematográfica crítica de respuesta que mediante su confrontación de las políticas habitacionales estructuró una enmienda a la totalidad del régimen. Por todo ello, el objetivo de esta investigación es comprender, a través de la etapa y el material seleccionados para el análisis, de forma integral y desde la perspectiva de los estudios culturales el papel que desempeñaron las políticas de vivienda franquistas en la construcción ideológica de los españoles en relación a la vivienda, así como la evolución de las condiciones habitacionales, el desarrollo urbano y el papel de la arquitectura como disciplina intermedia entre la política y la sociedad.

Estado de la cuestión

La presente investigación aborda el fenómeno de la vivienda en España durante el franquismo desde una perspectiva integral que articula dos campos de estudio complementarios. Por una parte, la política y la arquitectura que, actuando de forma conjunta, intervinieron directamente en la configuración y desarrollo del parque residencial español. Por otra parte, el cine que, aunque situado en una posición periférica respecto a la problemática habitacional, ofreció numerosas representaciones que permiten comprender su dimensión social y cultural. La bibliografía generada por cada uno de estos campos constituye la base teórica de partida de este estudio.

A pesar de la abundante literatura existente sobre la arquitectura residencial en el franquismo, la singularidad de este trabajo radica en el uso del cine como filtro para ofrecer una visión global del fenómeno. Existen precedentes que han abordado aspectos parciales, como "La imagen social de la vivienda en cine español de posguerra" de Alba Zarza Arribas —centrado la representación cinematográfica de los desarrollos urbanos de la primera parte del franquismo—, "El Madrid de *El inquilino*: parodia de una España de propietarios" de Luis Deltell —que examina la cuestión habitacional en la película de Nieves Conde— o "Una casa para todos: uso propagandístico de la vivienda en NO-DO durante la dictadura de Franco (1939-1975)" de Antonio Raúl Fernández, Pedro Hellín y Eneus Trindade —que estudia el tema en los noticiarios propagandísticos—.

La aportación principal de este trabajo consiste en integrar el análisis del cine de ficción y de no ficción abarcando de manera sistemática toda la evolución del problema de la vivienda urbana durante el franquismo y adoptando una mirada analítica eminentemente arquitectónica, desde lo doméstico hasta lo urbano. Este enfoque diferencia a este trabajo de la tesis doctoral de Miquel Eduard Ortega Roig, *El problema de la vivienda urbana en el cine durante el régimen franquista, 1939-1975*, que estudia la presen-

cia del problema habitacional durante el régimen franquista en la producción cinematográfica de aquellos años sin considerar la variable arquitectónica como mediadora fundamental entre política, vivienda, sociedad y su representación.

Asimismo, aunque existen estudios que vinculan arquitectura y cine, son pocos los que han abordado en profundidad la relación de este último con la vivienda y, más en concreto, con la vivienda del siglo XX en España. Cabe destacar el papel desempeñado en este campo por Susan Larson, autora, entre otras obras, de *Architecture and the Urban in Spanish Film* (2021) y *Comfort and Domestic space in Modern Spain* (2024) donde la autora examina la construcción cultural de la domesticidad y de la vida urbana en nuestro país. Sus investigaciones, centradas en el cruce entre urbanismo, arquitectura y discurso fílmico, ofrecen un marco conceptual valioso que, enmarcado a nivel metodológico en los estudios culturales, esta investigación retoma y amplía, incorporando de manera específica el análisis de la vivienda franquista como objeto arquitectónico y su representación cinematográfica. Por ello, en la presente investigación se propone un análisis conjunto y transversal de las políticas públicas de vivienda desarrolladas por el franquismo, su materialización arquitectónica y la representación audiovisual de todas ellas.

Desde el campo de la arquitectura y desde una mirada histórica, el trabajo realizado por Carlos Sambricio resulta fundamental para estudiar el problema de la vivienda urbana durante el siglo XX en España. Entre su obra, destaca el libro que editó en 2003 *Un siglo de vivienda social, 1903-2003* donde recopila una serie de textos de investigadores y reconocidos profesionales de la arquitectura que complementan los temas planteados por el propio Sambricio. En ese libro se realiza un detallado recorrido por las políticas de vivienda implementadas durante todo el siglo y las obras construidas fruto de ellas, en especial en Madrid.

De todas las arquitecturas surgidas como consecuencia directa de las políticas habitacionales públicas durante el franquismo, los poblados dirigidos han sido los que han generado mayor interés entre los arquitectos y los investigadores en la materia. Entre esas investigaciones resulta destacable

el libro *La quimera moderna: los poblados dirigidos de Madrid en la arquitectura moderna* (1989) de Luis Fernández-Galiano, Justo Isasi y Antonio Lopera del que dice Jorge Sainz en su reseña para *Arquitectura Viva* que "es como ver un especial del NO-DO dedicado a la arquitectura".[1]

Las políticas habitacionales del franquismo también han sido tratadas, por ejemplo, desde la economía; es el caso del libro de José Candela Ochotorena *Del pisito a la burbuja inmobiliaria: la herencia cultural falangista de la vivienda en propiedad, 1939-1959* donde el autor investiga sobre la creación durante el franquismo de la cultura de la propiedad de la vivienda y el uso de las políticas habitacionales como propaganda. En este libro también se trata brevemente el reflejo de las políticas habitacionales en la cultura, en general, y en el cine —aunque no se encuentra entre los temas principales que se abordan— como argumento para demostrar el impacto que tuvieron en la sociedad.

Algunas investigaciones sobre el cine español han examinado también el papel de este en la construcción del imaginario franquista. Por ejemplo en libros como *El cine al servicio de la nación (1939-1975)* de Gabriela Viadero Carral. En este libro se analiza cómo el cine influyó en la configuración de los parámetros que sostuvieron la identidad nacional durante la España franquista. La obra estudia el cine español desde una perspectiva que se aparta de la estricta cronología política y establece 1963 como año de inflexión, coincidiendo con el criterio adoptado por esta investigación, al considerar que, a partir de esta fecha, la producción dejó de estar controlada por las autoridades franquistas.

Por su parte, el uso propagandístico de la vivienda en el NO-DO apenas cuenta con una bibliografía específica. No obstante, ha sido abordado, por ejemplo, en el libro *Un franquismo de cine: la imagen política del régimen en el noticiario NO-DO, 1943-1959* de Araceli Rodríguez Mateos. En esta obra, la autora, catedrática de Historia de Estética y Teoría de las Artes, desmenuza la construcción del imaginario franquista por parte de NO-DO analizando de forma minuciosa los temas tratados, su sesgo ideológico y su puesta en escena audiovisual, prestando especial atención a su capacidad para modelar percepciones colectivas. Aunque la vivienda no cons-

1. Sainz Avia, Jorge. "Reseña de Luis Fernández-Galiano, Justo Isasi y Antonio Lopera, *La quimera moderna: los Poblados Dirigidos en la arquitectura de los 50*". *Arquitectura Viva*, número 10, enero-febrero 1990, página 45.

tituye un eje central en su estudio, las referencias que incorpora permiten comprender cómo este noticiario integró la cuestión habitacional dentro de su estrategia propagandística.

Por último, entre las obras que estudian, de manera más general, la relación entre el mundo de la cultura y el régimen franquista destacan las obras de Jordi Gracia *La resistencia silenciosa: fascismo y cultura en España* (2004) y *Estado y cultura: el despertar de una corriente crítica bajo el franquismo, 1940 – 1962* (2006). En ambas se explora la relación del mundo del cine con la política desde sus diferentes posturas, tanto las críticas como las propagandísticas. Este mismo autor publico en 2001 otro libro, en este caso junto a Miguel Ángel Ruiz Carnicer, *La España de Franco (1939 - 1975): cultura y vida cotidiana* donde se estudia cómo el franquismo se sirvió de la cultura para construir un imaginario cotidiano propio.

Podemos concluir que la bibliografía existente sobre los diversos temas que integran este trabajo ofrece, en general, aproximaciones parciales y fragmentarias del cruce de las políticas habitacionales con su representación en el cine de ficción y en el de no ficción, a través de los noticiarios, durante el franquismo. De ahí que resulte necesario construir un relato más amplio y articulado, que combine la historiografía tradicional sobre la política y la arquitectura con la perspectiva cinematográfica, integrando el análisis de la representación audiovisual como herramienta de interpretación histórica, cultural y social. Esta combinación tratará de ofrecer un marco de interpretación más rico, capaz de explicar no solo cuestiones arquitectónicas específicas que caracterizaron las transformaciones de la vivienda española durante el franquismo, sino sobre todo su valor simbólico, ideológico y cultural en el imaginario de la España franquista.

Este estudio forma parte de un proceso más amplio, enmarcado en el desarrollo de una tesis doctoral, que aspira a consolidar un marco teórico y metodológico riguroso sobre la relación entre arquitectura, política y cultura audiovisual en la España del siglo XX.

Contextos Interrelacionados

«Facilitar viviendas higiénicas y alegres a las clases humildes es una exigencia de justicia social que el Estado Nacional Sindicalista ha de satisfacer.

El Estado crea el Instituto Nacional de la Vivienda, con personalidad independiente, cuya misión será la de dictar normas de construcción, seleccionar tipos de viviendas y materiales, ordenar y orientar las iniciativas de los constructores y contribuir, otorgando determinados beneficios, a la edificación de casas de renta reducida, procurando que se atienda, en primer término, a las necesidades de los más humildes y que las casas reúnan las más exigentes condiciones higiénicas y de calidad de construcción»

***Boletín Oficial del Estado*, número 110, 19 de abril de 1939**

«Todos los españoles tienen derecho a disfrutar de una vivienda digna y adecuada. Los poderes públicos promoverán las condiciones necesarias y establecerán las normas pertinentes para hacer efectivo este derecho, regulando la utilización del suelo de acuerdo con el interés general para impedir la especulación.

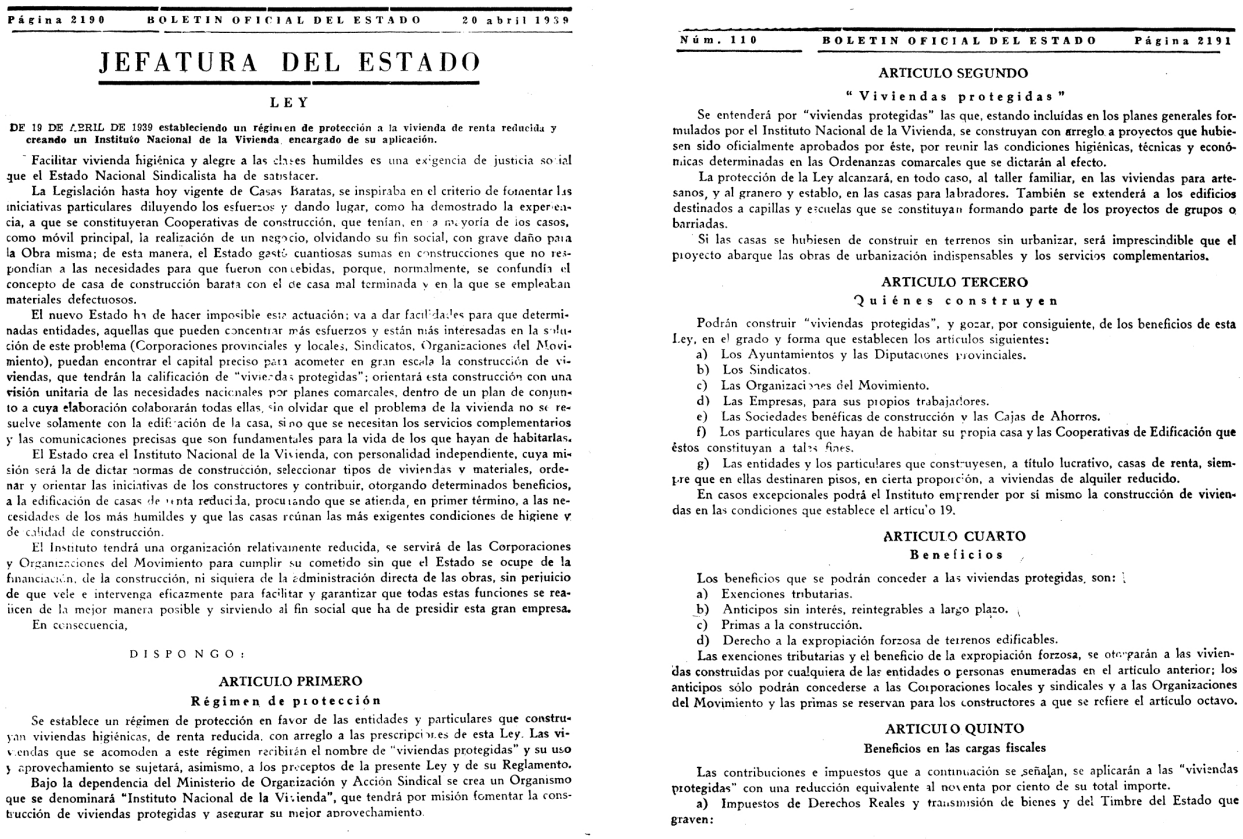
La comunidad participará en las plusvalías que genere la acción urbanística de los entes públicos»

Artículo 47, *Constitución Española*, 1978

1.1. Vivienda y Política
una cuestión de Estado

Dieciocho días después del final oficial de la Guerra Civil Española comenzó para el nuevo régimen dictatorial la labor de reconstruir un país asolado tras tres años de contienda militar. El 19 de abril de 1939, el BOE (Boletín Oficial del Estado) publicó la ley que establecía el nuevo régimen de protección de la vivienda de renta reducida, que fomentaba la construcción de viviendas higiénicas, y creaba el Instituto Nacional de la Vivienda (INV). La nueva legislación y la institución creada con el fin de desarrollarla debían solventar el acuciante problema habitacional. Las políticas de vivienda, como el resto de necesidades sociales, quedaron en manos de Falange; Federico Mayo fue nombrado director del INV y Pedro Muguruza de la Dirección General de Arquitectura, cargos que ambos compatibilizaron con los que tenían en Falange. La otra gran institución relacionada con las políticas de vivienda y controlada por falangistas fue la Obra Sindical de Ho-

Figura 1.01. Primeras páginas de Ley de 19 de abril de 1939 donde se estableció el régimen de protección a la vivienda de renta reducida y se creó el Instituto Nacional de la Vivienda.



Página 2190 BOLETIN OFICIAL DEL ESTADO 20 abril 1939

JEFATURA DEL ESTADO

LEY

DE 19 DE ABRIL DE 1939 estableciendo un régimen de protección a la vivienda de renta reducida y creando un Instituto Nacional de la Vivienda, encargado de su aplicación.

Facilitar vivienda higiénica y alegre a las clases humildes es una exigencia de justicia social que el Estado Nacional Sindicalista ha de satisfacer.

La Legislación hasta hoy vigente de Casas Baratas, se inspiraba en el criterio de fomentar las iniciativas particulares diluyendo los esfuerzos y dando lugar, como ha demostrado la experiencia, a que se constituyeran Cooperativas de construcción, que tenían, en la mayoría de los casos, como móvil principal, la realización de un negocio, olvidando su fin social, con grave daño para la Obra misma; de esta manera, el Estado gastó cuantiosas sumas en construcciones que no respondían a las necesidades para que fueron concebidas, porque, normalmente, se confundía el concepto de casa de construcción barata con el de casa mal terminada y en la que se empleaban materiales defectuosos.

El nuevo Estado ha de hacer imposible esta actuación; va a dar facilidades para que determinadas entidades, aquellas que pueden concentrar más esfuerzos y están más interesadas en la solución de este problema (Corporaciones provinciales y locales, Sindicatos, Organizaciones del Movimiento), puedan encontrar el capital preciso para acometer en gran escala la construcción de viviendas, que tendrán la calificación de "viviendas protegidas"; orientará esta construcción con una visión unitaria de las necesidades nacionales por planes comarcales, dentro de un plan de conjunto a cuya elaboración colaborarán todas ellas, sin olvidar que el problema de la vivienda no se resuelve solamente con la edificación de la casa, sino que se necesitan los servicios complementarios y las comunicaciones precisas que son fundamentales para la vida de los que hayan de habitarlas.

El Estado crea el Instituto Nacional de la Vivienda, con personalidad independiente, cuya misión será la de dictar normas de construcción, seleccionar tipos de viviendas y materiales, ordenar y orientar las iniciativas de los constructores y contribuir, otorgando determinados beneficios, a la edificación de casas de renta reducida, procurando que se atienda, en primer término, a las necesidades de los más humildes y que las casas reúnan las más exigentes condiciones de higiene y de calidad de construcción.

El Instituto tendrá una organización relativamente reducida, se servirá de las Corporaciones y Organizaciones del Movimiento para cumplir su cometido sin que el Estado se ocupe de la financiación, de la construcción, ni siquiera de la administración directa de las obras, sin perjuicio de que vele e intervenga eficazmente para facilitar y garantizar que todas estas funciones se realicen de la mejor manera posible y sirviendo al fin social que ha de presidir esta gran empresa.

En consecuencia,

DISPONGO:

ARTICULO PRIMERO

Régimen de protección

Se establece un régimen de protección en favor de las entidades y particulares que construyan viviendas higiénicas, de renta reducida, con arreglo a las prescripciones de esta Ley. Las viviendas que se acomoden a este régimen recibirán el nombre de "viviendas protegidas" y su uso y aprovechamiento se sujetará, asimismo, a los preceptos de la presente Ley y de su Reglamento.

Bajo la dependencia del Ministerio de Organización y Acción Sindical se crea un Organismo que se denominará "Instituto Nacional de la Vivienda", que tendrá por misión fomentar la construcción de viviendas protegidas y asegurar su mejor aprovechamiento.

Núm. 110 BOLETIN OFICIAL DEL ESTADO Página 2191

ARTICULO SEGUNDO

"Viviendas protegidas"

Se entenderá por "viviendas protegidas" las que, estando incluídas en los planes generales formulados por el Instituto Nacional de la Vivienda, se construyan con arreglo a proyectos que hubiesen sido oficialmente aprobados por éste, por reunir las condiciones higiénicas, técnicas y económicas determinadas en las Ordenanzas comarcales que se dictarán al efecto.

La protección de la Ley alcanzará, en todo caso, al taller familiar, en las viviendas para artesanos, y al granero y establo, en las casas para labradores. También se extenderá a los edificios destinados a capillas y escuelas que se constituyan formando parte de los proyectos de grupos o barriadas.

Si las casas se hubiesen de construir en terrenos sin urbanizar, será imprescindible que el proyecto abarque las obras de urbanización indispensables y los servicios complementarios.

ARTICULO TERCERO

Quiénes construyen

Podrán construir "viviendas protegidas", y gozar, por consiguiente, de los beneficios de esta Ley, en el grado y forma que establecen los artículos siguientes:

a) Los Ayuntamientos y las Diputaciones provinciales.
b) Los Sindicatos.
c) Las Organizaciones del Movimiento.
d) Las Empresas, para sus propios trabajadores.
e) Las Sociedades benéficas de construcción y las Cajas de Ahorros.
f) Los particulares que hayan de habitar su propia casa y las Cooperativas de Edificación que éstos constituyan a tales fines.
g) Las entidades y los particulares que construyesen, a título lucrativo, casas de renta, siempre que en ellas destinaren pisos, en cierta proporción, a viviendas de alquiler reducido.

En casos excepcionales podrá el Instituto emprender por sí mismo la construcción de viviendas en las condiciones que establece el artículo 19.

ARTICULO CUARTO

Beneficios

Los beneficios que se podrán conceder a las viviendas protegidas, son:

a) Exenciones tributarias.
b) Anticipos sin interés, reintegrables a largo plazo.
c) Primas a la construcción.
d) Derecho a la expropiación forzosa de terrenos edificables.

Las exenciones tributarias y el beneficio de la expropiación forzosa, se otorgarán a las viviendas construídas por cualquiera de las entidades o personas enumeradas en el artículo anterior; los anticipos sólo podrán concederse a las Corporaciones locales y sindicales y a las Organizaciones del Movimiento y las primas se reservan para los constructores a que se refiere el artículo octavo.

ARTICULO QUINTO

Beneficios en las cargas fiscales

Las contribuciones e impuestos que a continuación se señalan, se aplicarán a las "viviendas protegidas" con una reducción equivalente al noventa por ciento de su total importe.

a) Impuestos de Derechos Reales y transmisión de bienes y del Timbre del Estado que graven:

gar (OSH). Esta organización se convirtió en el brazo ejecutor del INV ya que tenía como objetivo promover y construir viviendas dentro del régimen de viviendas protegidas de 1939.[1]

La década de 1940 fue la de mayor esplendor de los ideales falangistas dentro de las estructuras de poder del Estado. Falange fue la organización que, durante la etapa inicial del franquismo, aglutinó las políticas de carácter social poniendo en el centro de su ideario la familia y la vivienda, íntimamente relacionadas en sus principios. Los políticos falangistas veían la vivienda como la herramienta fundamental para construir la paz social y mantener el control sobre la ciudadanía.[2] José Luis Arrese, secretario general del Movimiento en la etapa inicial de la dictadura, afirmaba en 1959, cuando ya era ministro de vivienda en declaraciones al diario *Arriba* que "la vivienda es el mejor modo de evitar el comunismo"[3] y que "no piensa igual el hombre que tiene un hogar caliente y familiar que el hombre que duerme en la terrible inmundicia de una chabola".[4] Sin embargo, para el resto de familias políticas del franquismo la vivienda se convirtió más en una herramienta propagandística que en una prioridad política. La mirada social de Falange no coincidía con la del resto de ramificaciones ideológicas del franquismo, lo que supuso, que, pese al empeño de los políticos falangistas, la vivienda, y la vivienda social en concreto, no obtuvieran el suficiente impulso ni político ni económico. Durante esa década, los órganos controlados por cargos falangistas tomaron varias medidas en materia de vivienda que, sin embargo, fracasaron por una combinación de factores: la inmensa cantidad de viviendas destruidas en la guerra, la migración interior del campo a la ciudad, el mal estado y la antigüedad de las viviendas existentes, la escasez de materiales, la inflación y la inestabilidad económica derivada del aislamiento internacional y, en general, la pobreza extendida en la población.[6]

En la segunda mitad de la década, una vez pasada la más inmediata posguerra, se decretaron otras medidas encaminadas a remediar el cada vez mayor problema de alojamiento en las grandes ciudades. En 1944 se aprobó el Plan Nacional de Vivienda que planificaba la construcción de 600.000 viviendas en la siguiente década (1944-1954), de las cuales solo se llegaron a construir el 25%. En 1946, el gobierno decretó la Ley de Arrendamientos Ur-

1. ROJO DE CASTRO, Luis. 'La vivienda en Madrid durante la posguerra: de 1939 a 1949'. En Carlos Sambricio (edición), *Un siglo de vivienda social, 1903-2003*. Madrid: Nerea, 2003, páginas 226-243.

2. CANDELA OCHOTORENA, *Del pisito...*, página 48.

3. MAESTROJUÁN CATALÁN, Francisco Javier. "Ni un hogar sin lumbre ni un español sin hogar: José Luis Arrese y el simbolismo ideológico". *Príncipe de Viana*, número 210, 1997, página 13.

4. ARRESE, *Treinta años...*

5. FERNÁNDEZ CARBAJAL, "La política...", página 640.

Figura 1.02. Caricatura del dibujante John F. Knott sobre la Resolución 39. Publicada el 5 de agosto de 1945 en el *Dallas Morning News*.

banos, que resultó contraproducente e incrementó el problema de la vivienda en alquiler. Entre las medidas que contemplaba la ley estaba el control de precios para las viviendas construidas tras el golpe de Estado, la prórroga forzosa de los contratos una vez finalizados, el derecho de los familiares directos a heredar el contrato de arrendamiento una vez fallecido el inquilino inicial —origen de los alquileres de renta antigua— y el derecho de tanteo e impugnación en caso de venta por parte de los inquilinos.[6] La última norma que cabe destacar de los años cuarenta fue el Decreto - Ley de 19 de noviembre de 1948 donde se regulaban las viviendas de clase media, bautizadas en ese texto como "bonificables".

En líneas generales, para España la década estuvo marcada por la represión a los perdedores de la Guerra Civil, la autarquía, el aislamiento internacional, los problemas de suministro y el racionamiento, que había entrado en vigor en mayo de 1939 y se mantuvo hasta abril de 1952. En octubre de 1940 tuvo lugar el famoso encuentro entre Franco y Hitler en Hendaya y España mantuvo su apoyo constante a los países del Eje. La derrota de la Alemania nazi y de la Italia fascista se tradujo en el aislamiento internacional de España decretado por la ONU el 12 de diciembre de 1946 a través de la Resolución 39 por la naturaleza fascista del régimen y por el apoyo en la contienda a los países derrotados.

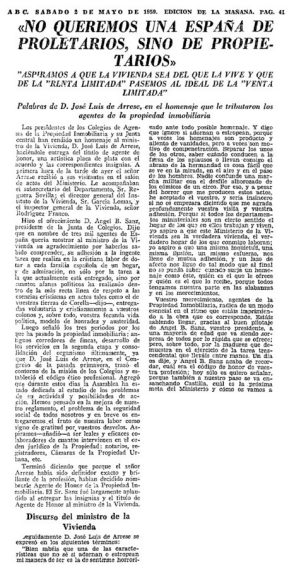
Los primeros años de la década de 1950 supusieron una continuidad con los años previos. En cambio, a partir de 1954 comenzaron a realizarse cambios políticos, económicos y legislativos que desembocaron en el Plan de Estabilización de 1959 y en el cambio de rumbo ideológico que tuvo lugar ese mismo año con el recambio de nombres y familias políticas en el gobierno. La década de 1950 estuvo marcada por la migración interior desde el mundo rural a las grandes ciudades, el chabolismo, el hacinamiento y la infravivienda. Entre 1954 y 1957 se promulgaron una serie de leyes que dieron un nuevo impulso a los ideales falangistas e intentaron controlar el, cada vez más visible, problema de la vivienda. En mayo de 1954 entró en vigor el Decreto - Ley de viviendas de "tipo social", en julio del mismo año la Ley que protegía las viviendas de "renta limitada", en julio de 1955, se renovó el Plan Nacional de Vivienda para el periodo 1956-1960 y el 12 de mayo de 1956 se publicó en el BOE la primera Ley del Suelo.

6. Fernández Carbajal, "*La política...*", página 642.

El año 1957 fue clave para las políticas de vivienda franquistas. El 25 de febrero de 1957, se publicó el Decreto - Ley para la reorganización de la Administración Central del Estado donde se creaba el Ministerio de la Vivienda. José Luis Arrese, hasta ese momento secretario general del Movimiento, fue nombrado ministro y este movimiento político significó la devaluación de la primacía de los ideales falangistas, que se tuvieron que conformar con mantener una parcela de poder en cuestiones sociales, como la vivienda, que les permitieron seguir desarrollando mecanismos populistas y propagandísticos. Arrese, ante el evidente fracaso de las políticas desarrolladas en las casi dos décadas previas, dio un giro drástico reduciendo el papel de la OSH, en evidencia por el exceso de retórica y la poca efectividad material de sus planteamientos, e impulsando las políticas de propiedad de la vivienda por encima de las de alquiler. Carlos Sambricio, al respecto de este giro, escribió:

> «El cambio de criterios era una reacción pragmática frente al cúmulo de fracasos habidos hasta el momento: asumiendo que el Plan Nacional no había resuelto el problema de la vivienda [...] Arrese buscó dar la vuelta a la situación. Frente a la política de vivienda económica entendida como cuestión de Estado, defendía que fuese asunto del privado; frente a una Comisaría que ordenaba suelo y fijaba donde llevar a término cada intervención, cada promotor iba a actuar libremente.»[7]

El mandato de Arrese comenzó con un duro golpe por parte del Ministerio de Hacienda que dejó sin asignación económica al INV. Esto, unido a la política de propietarios que comenzó a impulsar el ministerio a partir de ese momento, provocó una nueva red de alianzas entre la administración y la promoción privada. Los tres años que Arrese estuvo al frente del ministerio fueron especialmente intensos en cuanto a legislación y, aunque esta labor se vio truncada por el terremoto político de 1959, sentaron las bases del devenir de la vivienda en la última década y media de dictadura. Entre las medidas tomadas en estos años destacaron la creación de la categoría de "viviendas subvencionadas", inicialmente incluidas en el Plan de Urgencia Social de Madrid de 1957 y extendidas a todo el territorio en 1958, la suspensión temporal del derecho de libre residencia en Madrid y otras



A B C. SABADO 2 DE MAYO DE 1959. EDICION DE LA MAÑANA. PAG. 41

«NO QUEREMOS UNA ESPAÑA DE PROLETARIOS, SINO DE PROPIETARIOS»

"ASPIRAMOS A QUE LA VIVIENDA SEA DEL QUE LA VIVE Y QUE DE LA "RENTA LIMITADA" PASEMOS AL IDEAL DE LA "VENTA LIMITADA"

Palabras de D. José Luis de Arrese, en el homenaje que le tributaron los agentes de la propiedad inmobiliaria

Discurso del ministro de la Vivienda

Figura 1.03. Artículo publicado en el diario *ABC* el 2 de mayo de 1959.

7. SAMBRICIO, Carlos. 'La vivienda en Madrid, de 1939 al Plan de Vivienda Social, en 1959'. En Carlos Sambricio (edición), *La vivienda en Madrid en la década de los cincuenta: el Plan de Urgencia Social*. Madrid: Electra, 1999, página 60.

grandes ciudades en noviembre de 1957, en 1958 se desarrolló el Plan de Urgencia Social de Barcelona y la reforma de la Ley de Cooperativas y en 1959 se desarrollaron los Planes de Urgencia Social de otras grandes ciudades.

La década de 1950 supuso la reincorporación de España a las dinámicas políticas internacionales, sobre todo a medida que se alejaban en el tiempo el recuerdo de las dos guerras y los nuevos postulados eran los de la Guerra Fría. En 1953, tras el final del racionamiento el año anterior, Franco recibió dos importantes espaldarazos internacionales: la firma del Concordato con el Vaticano y la firma de los llamados Pactos de Madrid con Estados Unidos que dieron un impulso interno al régimen. Las reticencias estadounidenses a pactar con la España de Franco fueron superadas con la nueva administración del presidente Eisenhower que, en el contexto internacional de la Guerra Fría, primó el anticomunismo del régimen español frente a sus apoyos en el pasado a las potencias del Eje. Así mismo, este cambio de postura ya había comenzado a tomar forma con el final de la recomendación de la ONU de retirar los embajadores de España en 1950 y con el ingreso en esta organización el 14 de diciembre de 1955.

La incorporación de España a los organismos internacionales y la llegada de ayudas económicas externas cristalizó en el terremoto político que supuso el Plan de Estabilización de 1959. Los políticos falangistas fueron sustituidos en los principales cargos por políticos del entorno del Opus Dei y, con ello, se rubricó el fracaso definitivo de sus políticas. Los tecnócratas tenían la labor fundamental de asimilar las estructuras económicas españolas a las del capitalismo internacional, dejando atrás la autarquía del primer franquismo, en base a las nuevas alianzas con Estados Unidos. En palabras del economista Pedro Miguel Galiana el plan pretendía «reducir la inflación, liberalizar el comercio exterior y conseguir la convertibilidad de la peseta para facilitar los intercambios internacionales y liberalizar la actividad económica interna».[8]

El Plan de Estabilización transformó la idiosincrasia del régimen. La vivienda dejó de ser una cuestión de estado y la iniciativa pasó a estar en manos de la empresa privada. Aunque el problema siguió estando presente, el nuevo espíritu de progreso que invadió el país redujo su impacto social. La

8. Galinana Richart, Pedro Miguel. *El Plan Nacional de Estabilización económica y el modelo de desarrollo español*. Tesis Doctoral; Barcelona: Universitat Internacional de Catalunya, 2017, página 80.

década de 1960 fue para el franquismo la de la esperanza de progreso, las grandes promociones de vivienda en las periferias de las grandes ciudades, el turismo, la inmigración a Europa y la entrada de divisas; por otro lado, también fue la del inicio de los movimientos de protesta, fundamentalmente en la universidad y en la industria. Entre las escasas medidas sobre la vivienda tomadas en este periodo estuvo el Plan Nacional de Vivienda para el periodo entre 1961 y 1976, la modificación de la Ley de Arrendamientos Urbanos en 1964 y el Reglamento de Viviendas de Protección Oficial de 1968. La primera mitad de la década de 1970, los años finales del franquismo, estuvo marcada por una nueva situación crítica en materia de vivienda caracterizada, en esta ocasión, por la especulación inmobiliaria, la burbuja de precios y la aparición de una nueva periferia en las grandes ciudades caracterizada por el fenómeno de las ciudades dormitorio.

En esta investigación, se rastrearán algunos de estos fenómenos relacionados con la vivienda a través de su plasmación en la gran pantalla, tanto por parte de NO-DO y otras propuestas propagandísticas como por parte del cine de ficción crítico con el régimen franquista. Se prestará especial atención a la evolución del discurso propagandístico entorno al Ministerio de la Vivienda, el INV y la OSH, las tres instituciones principales en esta materia, y a la puesta en escena de las obras fruto de su intervención política. Así mismo, se estudiará como el régimen puso en marcha una parte importante de su discurso propagandístico a través de la vivienda, pero, sobre todo, sirviéndose de su representación en la gran pantalla. La evolución de las posturas políticas, ideológicas y económicas del franquismo resulta fundamental para comprender el uso que hicieron del fenómeno habitacional desde el estado y de cómo, en respuesta, surgieron discursos culturales en los que esta materia se convirtió en elemento de oposición.

«En los años cuarenta, la radio, la enseñanza, los cantantes callejeros y rurales, la prensa, la literatura de consumo se aprestaron a despolitizar la conciencia social. Lo consiguieron casi totalmente e introdujeron el reinado de la elipsis, tácitamente convenido, para expresar lo que no podía expresarse. También el temple popular era elíptico y, en la dificultad de llamar al pan pan y al vino vino, a veces hay que buscar la clave en un acento, en un tono, en un silencio entre dos palabras»

***Crónica Sentimental de España*, Manuel Vázquez Montalbán, 1971**

1.2. Vivienda y Cine

construcción de imaginarios

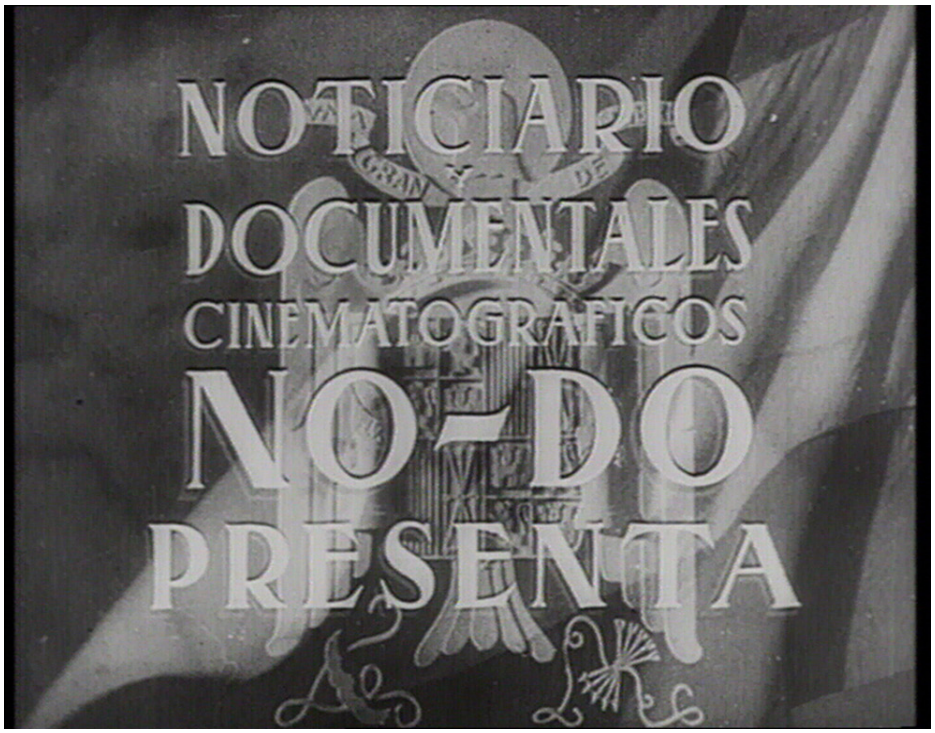
La historia cultural de la humanidad ha sido, entre otras cosas, la de sus relaciones con el poder político. Momentos claves como el surgimiento de la imprenta moderna a mediados del siglo XV modificaron drásticamente la forma de hacer propaganda política.[1] En este sentido, no podemos encontrar otro invento de semejante relevancia hasta finales del siglo XIX con la aparición del cinematógrafo, en 1895, y de la radio, en 1897. Estos dos medios son fundamentales para comprender el impacto de los regímenes dictatoriales en la primera mitad del siglo XX, aunque no solo, también, lo son para comprender los sistemas democráticos. El inicio del arte cinematográfico está ligado a la propaganda con películas como *El acorazado Potemkin* (Serguéi Eisenstein, 1925) en URSS o *El triunfo de la voluntad* (Leni Riefenstahl, 1935) en la Alemania nazi.

En la línea de sus referentes europeos, el franquismo fue consciente desde el primer momento de la relevancia del cine para transmitir mensajes de forma masiva en la sociedad y se sirvió de su política cinematográfica para institucionalizarse.[2] Sin embargo, la ya de por sí precaria, industria cinematográfica española y los efectos de la Guerra Civil dejaron el cine español en una situación muy complicada en la posguerra. En palabras de Juan Pablo Fusi, catedrático de Historia Contemporánea "el régimen de Franco cortó de raíz —mediante depuraciones, censura y prohibiciones— la espléndida plenitud que la cultura española había alcanzado entre 1900 y 1936; y trajo un proyecto cultural propio, hecho sobre el nacionalismo de Falange y el catolicismo de la Iglesia".[3] Con el cine de ficción en reconstrucción y con una producción muy mermada, el franquismo sí impulsó activamente los noticiarios documentales oficiales a imagen y semejanza de los desarrollados por Alemania e Italia que eran, en aquellos momentos iniciales, sus principales aliados internacionales.

1. Armillas Vicente, José Antonio. 'La imprenta, umbral de la modernidad'. En Luis Prensa Villegas y Pedro Calahorra Martínez (edición), *XV Jornadas de canto gregoriano. El libro litúrgico: del scriptorium a la imprenta*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2010, página 19.

2. Díez, Emeterio. "El montaje del franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas". *Cuadernos de Historia Contemporánea* (Madrid), número 23, 2001, página 142.

3. Fusi, Juan Pablo. 'La cultura'. En *Franquismo: el juicio de la historia*, Booket, 2000, página 295.



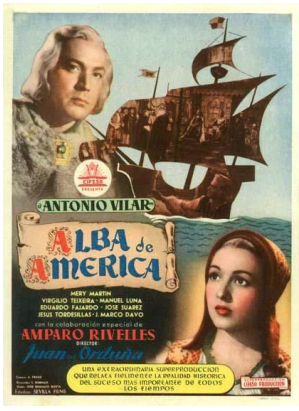


Figura 1.04. Fotograma de la tradicional entradilla de NO-DO

Figura 1.05. Carteles de películas de ficción con fines propagandísticos. De izquierda a derecha: Raza, Sin novedad en el Alcázar y Alba de América.

Figura 1.06. Fotograma de la película *La torre de los siete jorobados*, una de las primeras incursiones del cine español en el género fantástico y de terror.

En 1942, bajo el mandato de los dirigentes falangistas surgió Noticiarios y Documentales Cinematográficos (NO-DO) con el fin de gestionar el modelo de propaganda y prensa a través de la Vicesecretaría de Educación Popular dependiente de la Secretaría General del Movimiento. La mirada inicial de NO-DO, como consecuencia de su naturaleza falangista, estuvo muy marcada por los temas de índole social y, de entre ellos, destacó, ya desde sus inicios, la preocupación por situar a la vivienda como elemento central de su discurso. En 1945, NO-DO pasó a estar bajo el control del Ministerio de Educación, dirigido por las facciones católicas. Finalmente, en 1951, se creó el Ministerio de Información y Turismo donde quedaron enmarcadas las competencias de prensa y propaganda hasta el final de la dictadura. Hasta el año 1962, el ministro al cargo fue Gabriel Arias Salgado que mantuvo los principios integristas católicos de control sobre la producción. Su sustituto en el cargo fue Manuel Fraga que, pese a mantener una censura férrea, permitió cierto aperturismo con la idea de mejorar la imagen internacional de España y del Régimen.

Tiempo de propaganda bélica: los años cuarenta

El cine de ficción tras la Guerra Civil estuvo marcado claramente por las producciones que exaltaban los grandes acontecimientos del bando golpista como *Frente de Madrid* (Edgar Neville, 1939), *Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Genina, 1940), *¡A mí la Legión!* (Juan de Orduña, 1942) o *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942), escrita por el propio Franco. En la segunda mitad de la década de 1940 el panorama general estuvo marcado por la aparición de las grandes producciones históricas y folclóricas de la productora CIFESA como las películas de Juan de Orduña *La Lola se va a los puertos* (1947), *Locura de amor* (1948), *Agustina de Aragón* (1950), *Alba de América* (1951) o *La leona de Castilla* (1951).

Entre las películas de esta década cabe destacar, por diferentes motivos, dos realizadas por Edgar Neville. En primer lugar, sobresale *La torre de los siete jorobados* (1944) por su insólito acercamiento, dentro del cine español, al género fantástico y al terror. Pero la película con mayor interés para esta investigación fue *El último caballo* (1950) ya que supuso la primera aproximación sólida y trascendente a un cierto realismo en España y, por tanto,

el primer reflejo coherente de la situación urbana y habitacional en la ficción tras la Guerra Civil.

Aires de cambio: los años cincuenta

El comienzo de la década de 1950 supuso la aparición de los primeros discursos discordantes con la oficialidad del Régimen. En 1951, José Antonio Nieves Conde, falangista crítico con los principios del franquismo, estrenó *Surcos*. La película es considerada por gran parte de la historiografía del cine español como la primera, y prácticamente única, película cercana a los principios del neorrealismo italiano, en auge desde el final de la Segunda Guerra Mundial.

Los aires de impulso del cine español también tuvieron su reflejo en la aparición del Festival de Cine de San Sebastián en 1953. El Ministerio de Información y Turismo, a cargo del Festival, pretendía crear un evento cultural similar a los festivales de Cannes y Venecia por lo que, para obtener esa categoría —festival de clase A—, se tuvo que abrir al cine norteamericano a partir de su edición de 1957. Algunos de los directores españoles que

Figura 1.07. Fotograma de *Surcos*. La familia protagonista a su llegada al barrio de Lavapiés donde se instalarán en una corrala.

participaron en las primeras ediciones del festival fueron Pedro Lazaga o el propio Nieves Conde, sin embargo, el gran impulso lo trajeron las producciones internacionales, primero las europeas y después las norteamericanas. Durante la década de las cincuenta algunos títulos internacionales destacables en competición fueron *Vértigo* (Alfred Hitckcock) y *Rufufú* (Mario Monicelli) en la edición de 1958 o *Con la muerte en los talones* (A. Hitckcock) en la de 1959. Por otra parte, el ala católica comenzó a organizar a partir de 1956 la Semana de Cine Religioso en Valladolid, que sería el precedente de la Seminci.

Mientras el franquismo intentaba lavar su imagen internacional transmitiendo cierta modernidad a través de San Sebastián, en el cine español estaba surgiendo una generación que lo iba a cambiar todo y que, no obstante, también iba a ser usada para competir en los festivales internacionales e intentar demostrar el supuesto aperturismo de la España de Franco. Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga fueron los dos principales representantes de esa nueva generación y sin duda los que tuvieron planteamientos más críticos con el franquismo. En 1953, dirigieron conjuntamente *Esa pareja feliz*, la primera película de ambos, en la que ya se hablaba del problema habitacional a través de una pareja de recién casados abocados a seguir alojados en una pensión por la imposibilidad de encontrar una vivienda propia. Ese mismo año, Berlanga estrenó también *¡Bienvenido, Mister Marshall!* que era un ataque frontal al discurso oficial, que en aquellos años comenzaba a salir del aislamiento internacional. En los años siguientes, Berlanga estrenó *Calabuch* (1956) y *Los jueves milagro* (1957). Por su parte, Bardem dirigió en esa década sus dos mejores películas: *Muerte de un ciclista* (1955) y *Calle Mayor* (1956). Fernando Fernán Gómez, que ya era un actor de gran éxito y protagonista de *Esa pareja feliz*, es otro nombre destacado de la generación de autores que comenzaron a rodar en la década de los cincuenta; dirigió su primera película en 1954, *Manicomio*, y en el resto de la década realizó un díptico en el que estaba presente el problema de la vivienda: *La vida por delante* (1958) y *La vida alrededor* (1959). Por último, al final de la década el cineasta italiano Marco Ferreri realizó en España *El pisito* (1958) y *El cochecito* (1960) que fueron los dos primeros guiones escritos por Rafael Azcona, el primer guionista con voz autoral propia en el cine español.

Figura 1.08. Cartel de la primera película dirigida por Fernando Fernán Gómez, *Manicomio*.

Figura 1.09. Cartel de la segunda película en la que colaboraron Ferreri y Azcona, *El cochecito*.

Estos cineastas fueron parte fundamental de los encuentros celebrados en 1955 denominados Conversaciones de Salamanca. El encuentro, organizado por Basilio Martín Patino bajo el amparo del SEU (Sindicato Español Universitario), se convirtió en la vía de entrada de los intelectuales comunistas, liderados por Bardem, en el cine español.[4] Pese a esto, al encuentro asistieron cineastas de diverso origen ideológico como García Escudero (Director General de Cinematografía entre 1951 y 1952 y entre 1962 y 1967), Sáenz de Heredia, los cineastas de la nueva generación de los cincuenta o aquellos jóvenes que comenzaron a dirigir en la década de los sesenta, como el propio Patino o Carlos Saura. El encuentro fue el primer momento que el cine español se tomó para reflexionar sobre la tradición, el cine que se estaba haciendo en aquel momento y el que se quería hacer en el futuro. En las conclusiones del simposio, Bardem dictaminó que el cine español era "políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico".[5]

Figura 1.10. Foto de familia de las Conversaciones de Salamanca.

Edgar Neville, que había iniciado la década con una mirada realista en *El último caballo*, estrenó en 1960 *Mi calle*, un nuevo relato sobre la vida urbana de Madrid con Fernán Gómez de protagonista. Sin embargo, de esa década, se deben destacar otros autores y obras relevantes, algunas de ellas, a tratar en profundidad en este trabajo. El cineasta húngaro asentado en España Ladislao Vadja, que entre otras cosas había sido guionista de G.W. Pabst, dirigió en esos años entre otras películas una de tremendo éxito popular, *Marcelino pan y vino* (1955), además de la que se considera su mejor película, *Mi tío Jacinto* (1956), ambas con el 'niño prodigio' Pablito Calvo. El fenómeno de los niños actores fue uno de los más taquilleros en aquellos años con las películas protagonizadas por Joselito o por Marisol, un poco después. Manuel Mur Oti, que desarrolló toda su carrera durante la dictadura, realizó sus mejores trabajos en esta década con películas como *Cielo negro* (1951), *Condenados* (1953), *Orgullo* (1955) y *Fedra* (1956). Joaquín Romero Marchent inició, también, su trabajo alternando las comedias como *Fulano y Mengano* (1957) con las películas de aventuras de El Coyote, que serían el precedente directo de sus 'westerns mediterráneos'. También debutó como realizadora la actriz Ana Mariscal con *Segundo López, aventurero urbano* (1953), un drama urbano que miraba de cerca al neorrealismo italiano.

4. ARANGÜEZ RUBIO, Carlos. "Intelectuales y cine en el segundo franquismo: de las Conversaciones de Salamanca al nuevo cine español". *Historia del presente* (Madrid), número 5, 2005, páginas 121-135.

5. BARDEM, Juan Antonio. 'Informe sobre la situación actual de nuestra cinematografía'. Discurso pronunciado en 1955 en el seno de las reuniones conocidas como Conversaciones de Salamanca y recogido en la web juanantoniobardem.es, gestionada por su familia. https://www.juanantoniobardem.es/discurso-en-las-conversaciones-de-salamanca/

No obstante, los principales directores de la década anterior continuaron realizando películas muy populares en estos años. Luis Lucia dirigió varias películas con cantantes folclóricos como *Lola la Piconera* (1952) o *Esa voz es una mina* (1955). Orduña realizó su película más taquillera, y la más taquillera del cine español hasta 1970, *El último cuplé* (1957) con Sara Montiel, que al año siguiente estrenó *La violetera* con otro gran éxito en taquilla. Entre las películas que dirigió Sáenz de Heredia resultan destacables dos, el drama policial *Los ojos dejan huella* (1952) y la comedia ligera *Historias de la radio* (1955). Pedro Lazaga que fue, sin duda, el director más prolífico del desarrollismo comenzó en los cincuenta su carrera, dirigiendo hasta diecinueve películas en esa década, de las cuales solo resulta destacable la comedia *Los tramposos* (1959) que dio comienzo a la etapa comercial de su carrera. Otras películas que tuvieron repercusión en la época fueron *Las chicas de la Cruz Roja* (Rafael J. Salvia, 1958), *¿Dónde vas, Alfonso XII?* (Luis César Amadori, 1959) o la adaptación del popular folletín radiofónico *Ama Rosa* (León Klimovsky, 1960).

La generación perdida: los años sesenta

La década de 1960 marcó un cambio definitivo en el cine español, aunque se mantuvo una censura férrea, pese a los intentos aperturistas, y continuó la represión. Respecto a cuestiones políticas, la legislación que afectó directamente al cine fue la Ley de Prensa de 1966, llamada popularmente Ley Fraga, que pretendía relajar los controles de la censura principalmente en los medios de comunicación. En el cine esto tuvo algunos efectos durante un reducido periodo de tiempo que abarca entre la aprobación de la ley y la sustitución, en 1969, del ministro Fraga por Alfredo Sánchez Bella, del ala ultracatólica del franquismo.

En 1961, se le concedió permiso a Luis Buñuel, exiliado desde la Guerra Civil, para rodar *Viridiana* en España y aunque este gesto inicialmente se pudo leer como un intento de integración del régimen, finalmente la producción tuvo serios problemas con la censura. En los años iniciales de la década, Berlanga estrenó dos de sus obras fundamentales: *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963), en la que abordó directamente el problema de la vivienda y el fracaso de las políticas promovidas por el franquismo para solucio-

narlo. En estos años, el gran evento que cambió el futuro del cine español fue la creación, en 1961, de la Escuela Oficial de Cine (EOC), heredera del antiguo Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas.

De los autores de la década previa que continuaron trabajando destacó la figura de Fernando Fernán Gómez que realizó otras dos obras maestras de nuestro cine: *El mundo sigue* (1963) y *El extraño viaje* (1964). Bardem dirigió películas de calidad más irregular como *A las cinco de la tarde* (1961), *Nunca pasa nada* (1963) o *Los inocentes* (1963), aunque su gran labor intelectual la realizó como referente de las nuevas generaciones en la EOC. En el seno de esta institución surgió la generación que se ha conocido como el 'Nuevo cine español'. Carlos Saura es el primer autor que puede englobarse en esta corriente, aunque había comenzado a trabajar al inicio de la década con *Los golfos* (1960), donde se aproximaba al chabolismo en la periferia madrileña. En la segunda mitad de los sesenta dirigió entre otras *La caza* (1966) y *La madriguera* (1969), rodada en la Casa Carvajal y con una mirada cínica hacia la vivienda burguesa. Entre los nuevos directores que realizaron sus primeras películas a mediados de la década y que habían estudiado en la EOC están también Francisco Regueiro con *El buen amor* (1963), Mario Camus con *Los farsantes* (1963), Miguel Picazo con *La*

Figura 1.11. Fotograma de *Los golfos*. En el recorrido que hacen los protagonistas por el barrio se puede ver el contexto chabolista y mísero de la periferia.

tía Tula (1964), Basilio Martín Patino con *Nueve cartas a Berta* (1966) o Angelino Fons con *La busca* (1966). Otros autores que comenzaron a dirigir en los sesenta, aunque no directamente relacionados con esta institución, fueron Narciso Ibáñez Serrador, que ya era una figura muy relevante en Televisión Española, o Cecilia Bartolomé, que en 1969 estrenaron *La residencia* y *Margarita y el lobo*, respectivamente.

A pesar de que el epicentro cinematográfico estaba en Madrid, en esa época apareció una corriente importante en el cine catalán denominada 'Escuela de Barcelona' que, inspirada por los movimientos rupturistas surgidos en el resto de Europa (*nouvelle vague, free cinema*), buscaban una nueva forma de hacer películas. Entre los directores de esta corriente destacó José Luis Borau que en 1965 dirigió su primera película de producción completamente española, *Crimen de doble filo*.

Pese a que la nueva generación tuvo algunos éxitos de taquilla con su cine alternativo, muchos de ellos se vieron relegados a dirigir películas comerciales con estrellas de la canción del momento, como Camus con Raphael o Fons con Massiel, o a dirigir para Televisión Española. Los grandes directores taquilleros continuaron siendo prácticamente los mismos; Sáenz de Heredia y Lazaga hicieron, prácticamente, todo el cine popular de la época como eran las comedias de Paco Martínez Soria, Manolo Escobar o Alfredo Landa, que daría origen al subgénero conocido como 'landismo', donde la vivienda tuvo espacio para reflejar a través del turismo, el ascenso social o la modernización del país la imagen de progreso y bienestar pretendida por las autoridades. En el cine popular también sobresale las figuras de José María Forqué con títulos como *Atraco a las tres* (1962) o *Un millón a la basura* (1967) y de Mariano Ozores, que sería el gran director del cine del desarrollismo ya desde esta misma década, del que, sin embargo, resulta destacable por su excepcionalidad el drama *La hora incógnita* (1963).

Camino a al Transición: los años setenta

Al igual que la de 1960, la década de 1970 comenzó con un segundo intento de Luis Buñuel de hacer una película en España. En este caso, el rodaje de *Tristana* (1970), basada en la novela homónima de Galdós, causo mucho

menos revuelo que *Viridiana*. El desenlace positivo de esta segunda oportunidad fue, entre otras cosas, un indicio de que los cambios que empezaban a tener lugar en el país también estaban llegando al cine. La nueva generación de los sesenta, pese a las dificultades, tuvo algunas oportunidades de rodar, pero, sobre todo, abrió el camino de un nuevo cine a las generaciones posteriores. Siguiendo esa senda comenzaron a trabajar algunos directores vanguardistas que tendrían su etapa de esplendor durante la Transición y en los primeros años de democracia. Uno de los autores con mayor predicamento fue Iván Zulueta que debutó en 1970 con la película *Un, dos, tres, al escondite inglés* (1970).

Carlos Saura prolongó durante estos años el estado de gracia creativo que había tenido la década anterior y, en estos años, estrenó películas como *Ana y los lobos* (1973) o *La prima Angélica* (1974). Otros autores realizaron algunas de las obras principales de su filmografía, por ejemplo, Pedro Olea dirigió *No es bueno que el hombre esté solo* (1973) y *Pim, pam, pum, fuego* (1975) y Francisco Regueiro *Carta de amor de un asesino* (1972) y *Duerme, duerme, mi amor* (1975). También, surgieron voces que realizaron algunos de sus primeros trabajos en esta época como Jaime de Armiñán con *Mi querida señorita* (1972) o Josefina Molina con *Vera, un cuento cruel* (1974), pero sin duda, la voz más destacada fue la de Víctor Erice con *El espíritu de la colmena* (1973).

Figura 1.12. Fotograma de *Duerme, duerme, mi amor*. En la escena se puede ver el piso sin amueblar que había comprado la pareja y, a través de la ventana, la imagen prototípica de los nuevos barrios de los setenta.

El final del franquismo trajo un buen puñado de obras maestras al albor de la cada vez más próxima muerte del dictador. *Furtivos* (1975) de José Luis Borau, escrita junto a Manuel Gutiérrez Aragón, sufrió el yugo de la censura, aunque, gracias a la intervención del Festival de San Sebastián, que quería la película tal como era, Borau consiguió salvar su visión. Posiblemente, la última película masacrada por la censura fue *Canciones para después de una guerra*, de Martín Patino, que había sido rodada en 1971, pero no se pudo estrenar hasta 1976, después de la muerte de Franco. En ese año 1976, con la censura aún presente, pero con la moral franquista en proceso de relajación, y por tanto prácticamente inocua, se estrenaron una serie de películas rodadas el año el anterior como *Cría cuervos* de Saura, *¿Quién puede matar a un niño?* De Ibáñez Serrador, *Pascual Duarte* de Ricardo Franco, *El desencanto* de Jaime Chávarri o *La petición* de Pilar Miró que de alguna forma hicieron de bisagra histórica entre el cine del franquismo y el que llegaba en la nueva etapa democrática.

v i v i e n d a y p o l í t i c a

1939 — Ley de vivienda protegida — Creación del INV — Imposición del racionamiento

1940

Ley de preferencia del turno de vivienda social a las familias numerosas

Ley de cooperativas

Plan Nacional de la Vivienda 1944 - 1954

1945

Ley de Arrendamientos Urbanos

Decreto de 19 de abril que regula las "viviendas bonificables"

1950

Fin del racionamiento

Decreto - Ley de viviendas de "tipo social" — Ley de viviendas de renta limitada

1955 — Plan Nacional de Vivienda 1956 - 1960 — Ley de Arrendamientos Urbanos

Primera Ley del Suelo — Ley de Poblados de Absorción

Creación del Ministerio de la Vivienda con José Luis Arrese al frente — Plan de Urgencia Social de Madrid

Reforma de Ley de Cooperativas — Plan de Urgencia Social de Barcelona

Plan de Estabilización — Plan de Urgencia Social de otras ciudades

1960 — Arrese cesado; ocupa el cargo J. M. Martínez Sánchez-Arjona — Plan Nacional de Vivienda 1961 - 1976

Ley de Arrendamientos Urbanos

1965

Reglamento de Viviendas de Protección Oficial

Sánchez-Arjona cesado: ocupa el cargo Vicente Mortes

1970

Vicente Mortes cesado; ocupa el cargo hasta final de año José Utrera Molina

Luis Rodríguez de Miguel nuevo ministro

1975

1939

1940

Raza (Sáenz de Heredia) — Se crea NO-DO

NO-DO pasa a estar bajo el control del Ministerio de Educación — 1945

El último caballo (Neville) — 1950

NO-DO pasa al Ministerio de Información y Turismo — *Surcos* (Nieves Conde)

Cerca de la ciudad (Lucia)

Segundo López, aventurero urbano (Mariscal) — *Así es Madrid* (Marquina)

Se crea el Festival de Cine de San Sebastian — *Esa pareja feliz* (Bardem / Berlanga)

Historias de la radio (Sáenz de Heredia) — Conversaciones de Salamanca — 1955

Mi tio Jacinto (Vadja) — *Calle Mayor* (Bardem) — Se crea la Semana de Cine Religioso de Valladolid

Fulano y Mengano (Romero Marchent) — El Festival de San Sebastián se convierte en Internacional

Historias de Madrid (Comas) — *El inquilino* (Nieves Conde) — *El pisito* (Ferreri) — *La vida por delante* (Fernán Gómez)

Los tramposos (Lazaga) — *La vida alrededor* (Fernán Gómez)

Los golfos (Saura) — *Mi calle* (Neville) — *El cochecito* (Ferreri) — 1960

Plácido (Berlanga) — Se crea la Escuela Oficial de Cine

Fraga nombrado ministro de información y turismo

El mundo sigue (Fernán Gómez) — *El verdugo* (Berlanga)

1965

Ley de Prensa (Ley Fraga)

Un millón a la basura (Forqué)

Sánchez Bella ministro de información y turismo

1970

Venta por pisos (Ozores)

Mi querida señorita (Armiñán)

Duerme, duerme, mi amor (Regueiro) — 1975

Cine de ‘no’ ficción:

la vivienda a través de NO-DO

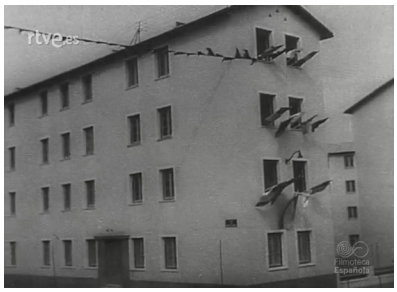
2.1. La reconstrucción autárquica

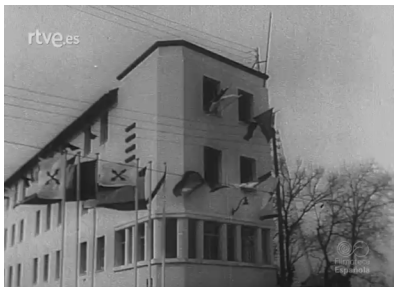
posguerra, inauguraciones y baños de masas [1943 - 1950]

El 8 de marzo de 1943, NO-DO en su edición número 10, cuando tan solo llevaba proyectándose dos meses en los cines, incluyó el primer reportaje sobre la construcción de viviendas de promoción pública en España. Si bien, los extractos relativos a este tema en los siguientes años estarían recogidos bajo el paraguas de la sección "Reconstrucción", en esta primera aparición NO-DO optó por abrir con una cartela que sobre un mapa de España situaba el perfil del dictador y el título: "La obra de Franco". A continuación, mientras se proyectaban las que se convertirían en las imágenes tipo de estos reportajes —barridos de los nuevos edificios, paseos de Franco saludando a la multitud, bendiciones de las autoridades eclesiásticas, etc— la locución proclamaba:

> «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 albergue sano y limpio a todos los españoles se ha inaugurado en el barrio de Usera

Figura 2.01. Fotograma de una de las cartelas con las que iniciaba NO-DO los reportajes sobre la reconstrucción en los años iniciales de emisión del noticiario.





> de Madrid la colonia de casas baratas que lleva el nombre del glorioso general Moscardó. Consta la nueva colonia municipal de 247 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 a 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»

Este primer reportaje sobre la vivienda sentó, sin duda, las líneas generales con las que NO-DO trataría en los siguientes años la cuestión de la vivienda. Aunque durante las dos décadas posteriores el discurso del noticiario se fue acompasando con el de las autoridades, la línea editorial siempre fue la de situar la figura de Franco como la del líder de la reconstrucción, pero con especial atención hacia el papel social defendido por Falange. Durante la década de 1940, el protagonismo de la vivienda fue variando. En los dos primeros años de emisión de NO-DO, cuando la mayoría del contenido estaba relacionado con la exaltación bélica de las potencias del Eje en la Segunda Guerra Mundial, la cuestión de la vivienda fue, prácticamente, el único tema de provisión social tratado. A partir del año 1945, con el final de la Segunda Guerra Mundial y el aislamiento internacional decretado en 1946, el noticiario se volcó en otras cuestiones culturales internas, la mayoría relacionadas con la tradición y el folclore. La mirada evasiva de la realidad del noticiario relegó de su guion, en los años centrales de la década, la cuestión de la vivienda debido a la escasez de recursos y, con ello, los pocos resultados de los que alardear; sin embargo, hacia los años finales fue retomada con fuerza, nuevamente, como punta de lanza de los discursos sociales. Los nuevos barrios se convirtieron en la forma más visual que encontró NO-DO para transmitir el buen hacer del franquismo.

Figuras 2.02. a 2.19. Fotogramas del primer reportaje sobre vivienda proyectado por NO-DO.

El reportaje es una sucesión de barridos sobre los nuevos bloques de vivienda entre los que se intercalan imágenes de Franco rodeado de la multitud y visitando las obras que aún estaban en desarrollo.

La primera cuestión que resulta pertinente responder ante este escenario es qué viviendas mostraron en NO-DO, porque si bien estas se convirtieron en un arma de adoctrinamiento ideológico, la mirada oficial se redujo a un pequeño número de promociones que encajaban en su discurso. Durante el periodo analizado en esta primera parte de la investigación, el compren-

dido entre 1939 y 1950, los conjuntos mostrados variaron desde los iniciales reportajes en los que dominaban las construcciones de carácter regionalista, que la voz en *off* del episodio 20 A definía como "mansiones sanas y limpias", hasta los primeros acercamientos al racionalismo que anticipaban la mejor parte de la producción de la década posterior.

NO-DO, en sus primeros años, centró el discurso sobre la vivienda en construcciones de carácter esencialmente ruralista. Los poblados mostrados eran conjuntos de viviendas unifamiliares adosadas para obreros que respondían a las pretensiones sociales definidas ya desde las primeras legislaciones sobre la materia. En la ley de 19 de abril de 1939, el artículo 8 y sus derivados definían que los mayores beneficios otorgados por el INV para la construcción estaban destinados a "las viviendas construidas por cooperativas de obreros, artesanos o labradores [...] y cuando las viviendas, por el conjunto de sus condiciones, puedan ser presentadas como modelo de las de su clase dentro de la comarca".[1] En esta línea, el noticiario publicó diversos reportajes siguiendo las directrices propagandísticas oficiales como los que mostraban los poblados de pescadores de Almería en el episodio 21 A o los de obreros en Oviedo en el 28 B. Aunque en estos primeros años dominaron los reportajes sobre conjuntos de viviendas unifamiliares, el noticiario también exhibió las edificaciones de bloque abierto de tres o cuatro plantas que comenzaban a surgir pese a la escasez de medios materiales y téc-

1. "Ley de 19 de abril de 1939 estableciendo un régimen de protección a la vivienda de renta reducida y creando un Instituto Nacional de la Vivienda, encargado de su aplicación". *Boletín Oficial del Estado*, número 110, 20 de abril de 1939, páginas 2190 - 2198

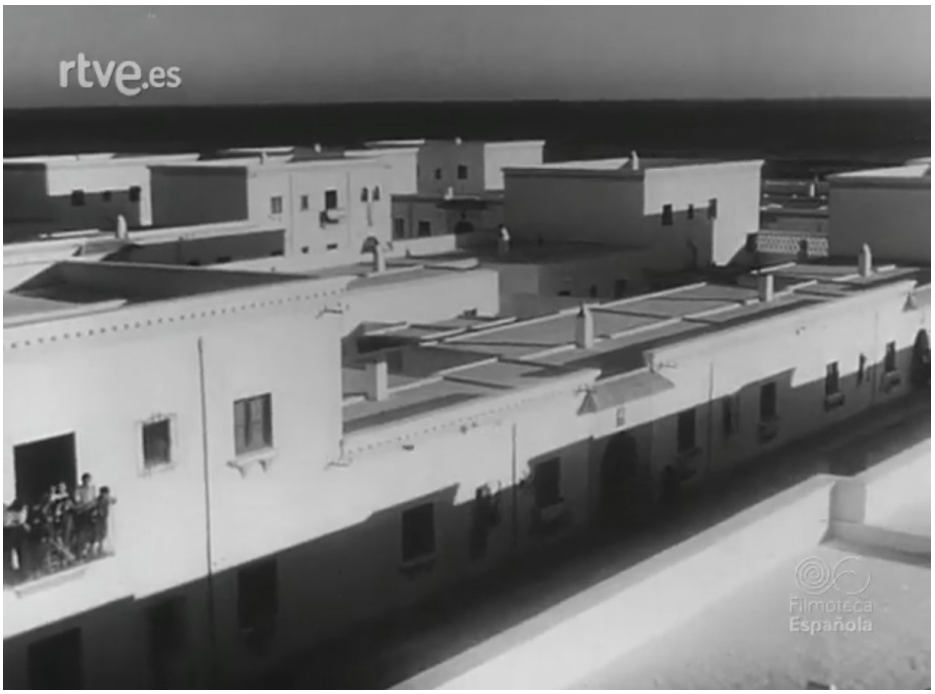


Figura 2.20. Fotograma del episodio 21 A (24/5/1943). Viviendas unifalimiares para pescadores en Almería.

nicos; no obstante, estos edificios respondían, al igual que los poblados de casas adosadas, a formas de construir y principios estéticos tradicionales.

A raíz de la escasa producción de viviendas en este periodo, fruto de la precariedad de la posguerra, NO-DO tuvo que aprovechar los viajes de Franco y de otros altos cargos del Gobierno para mostrar las obras que se iban terminando por las capitales de provincia. El noticiario intentó maximizar la representación de las obras mostradas y extender la idea de que aquellas escasas muestras, no eran la excepción, sino la tónica general del país. La situación se complicó a partir de 1945, año en el que tan solo hubo tres noticias al respecto,[2] porque a la falta de recursos en la que se encontraba el país se unió el aislamiento internacional.

Hacia el final de la década, los reportajes sobre la vivienda dejaron de ser únicamente sobre las inauguraciones de los conjuntos y el noticiario comenzó a especular con cuestiones periféricas a la propia construcción de viviendas. En este sentido, podemos encontrar diversas noticias relacionadas con este tema en el número 166 A, de marzo de 1946, con la exposición de tipo de vivienda desmontable o en el 175 B, del 29 de abril del mismo año, con la manifestación de obreros de la construcción a favor de Franco. Con estos extractos, podemos deducir que el Régimen tenía en aquellos años una necesidad urgente de mostrar eventos que afianzaran su discurso social ante la ciudadanía como respuesta a la delicada situación del país. La construc-

2. Las noticias referidas se encuentran en los capítulos 135 B, de 30 de julio, 149 B, de 12 de noviembre, y 151 B, de 26 de noviembre. La primera muestra la inauguración del barrio del Pilar de Madrid con la presencia de Franco; las otras dos son inauguraciones del ministro de la gobernación y de trabajo.

Figura 2.21. Fotograma del episodio 60 A (21/2/1944). Viviendas unifalimiares para obreros construidas en Málaga por la OSH.

ción de viviendas fue durante los años cuarenta el único reducto de cierto progreso del que podía presumir el franquismo a través de NO-DO.

El papel de la vivienda en la estructura de NO-DO

Otra cuestión relevante es la naturaleza de los propios reportajes de vivienda dentro del noticiario. Durante este periodo se vio modificada su posición dentro de la cinta, duración, periodicidad e independencia del resto de reportajes. Asimismo, resulta relevante estudiar quién o quiénes fueron los protagonistas de los mismos y como evolucionó su presencia, ya que durante buena parte de los cuarenta y los cincuenta fueron uno de los pocos tipos de reportajes de NO-DO que abordaban la política interna y en los que se mostraban a las autoridades fuera de entornos protocolarios, religiosos o castrenses.

En los primeros reportajes, los del año 1943, las noticias sobre la entrega de los títulos de propiedad de viviendas baratas para obreros abrieron los noticiarios, una situación excepcional que no se volvería a repetir y que hablaba de la relevancia que en esa época de posguerra se le concedía al acceso básico a la vivienda, principalmente desde el falangismo dominante en las instituciones que consideraba el hogar y la familia como un parte esencial del nuevo estado. En los siguientes años las noticias sobre vivienda, irían variando su posición, pero casi siempre tuvieron un lugar destacado en la escaleta del noticiario. El papel principal que generalmente desempeñaron dentro de la estructura de NO-DO fue el de enlace entre las noticias internacionales y las nacionales. Hasta 1945, fueron en numerosas ocasiones la antítesis con el desastroso panorama internacional, pero aún con la guerra finalizada, en NO-DO intentaron que las noticias sobre la vivienda funcionaran, por contraste, como impulso en "el ánimo del espíritu nacional". El otro espacio habitual que ocuparon fue el cierre del noticiario, lugar importante, ya que es el que marcaba el tono del recuerdo del espectador y, por tanto, se pretendía fijar en la memoria de los ciudadanos la magnanimidad del régimen constructor.

Los reportajes de NO-DO solían ser breves, entre uno y dos minutos, debido al fin al que estaban destinados y la duración total del programa,

unos quince minutos. Sin embargo, dentro de estas características generales, los reportajes sobre la vivienda solían ser de los más extensos y elaborados, entre otras cosas porque casi siempre contaban con la presencia de Franco o de algún ministro. En la primera etapa, la figura de Franco estuvo muy acotada a los grandes eventos como la celebración del 18 de julio cuando se realizaban estratégicamente las inauguraciones de conjuntos más significativos. Sin embargo, cuando la inauguración de viviendas se convirtió en la única forma de mostrar la labor reconstructora y de progreso del Estado y se constató que esos reportajes eran vehículos útiles para construir la imagen social del dictador su figura fue casi omnipresente en esta clase de acontecimientos. Hacia el final del periodo todos los grandes cargos del gobierno tuvieron espacio en los reportajes y fueron habituales los videos con la presencia de varias autoridades, ya que la vivienda se había convertido en el mejor vehículo de promoción de la imagen propia.

Como se ha comentado, la mayoría de reportajes sobre la vivienda tuvieron independencia formal y funcional del resto de contenidos. Sin embargo, cuando a mediados de los años cuarenta la escasez apretaba y era complicado para el régimen mostrar grandes avances pasaron a formar parte de las noticias sobre los viajes del dictador, o rara vez de algún ministro, donde montadas junto al resto de actividades conseguían completar un panegírico del dictador.

Figura 2.22. Fotograma del episodio 342 B (25/7/1949). Cartela que introduce los actos de inauguración de viviendas con motivo del 18 de julio.

Figuras 2.23. a 2.25. Fotogramas del episodio 342 B (25/7/1949). Inauguración de grupos de viviendas en Cuatro Caminos y en el pueblo de Vallecas con la presencia de Franco.

Durante la primera década de emisión del noticiario solían proyectarse reportajes de este tipo, aproximadamente, cada dos meses. Es decir, que teniendo en cuenta los ciclos de proyección de la época, la vida comercial de las cintas que iban pasando por los cines de diferentes categorías —de estreno, de reestreno, de barrio...— y la importancia del cine como actividad social hicieron que la cuestión de la vivienda tuviese una presencia casi constante en la sociedad española. Cuando se incrementó el ritmo de construcción hacia el final del periodo también aumentaron los reportajes laudatorios de la labor constructora del Estado y la frecuencia de los noticiarios dedicados al tema comenzó a ser aproximadamente mensual.

La puesta en escena

Desde su inicio, NO-DO tomó como principal referente estético a los noticiarios nazis[3] para mostrar los nuevos barrios. En esas escenas predominaban las imágenes aéreas generales de los conjuntos y los baños de masas en visitas perfectamente orquestadas. Partiendo de este modelo, NO-DO se adaptó inicialmente a los medios técnicos disponibles en la inmediata posguerra y con el paso de los años fue acercándose progresivamente a su ideal.

Los reportajes solían comenzar tras una cartela que en los años iniciales fue la de "Reconstrucción", pero que a medida que pasaba el tiempo fue sustituida por otras que hacían alusión directa a la vivienda y que hablaban de cierto progreso y esperanza.[4] Tras ella, solían situar otra pseudo cartela que consistía en planos de pancartas colgadas en las calles del barrio con consignas aclamando a Franco o en imágenes de los carteles que identificaban el conjunto como una promoción del INV, la OSH o cualquier otro patronato. A continuación, los reportajes realizaban un recorrido por el barrio que consistía en una serie de planos lejanos del conjunto que con el paso del tiempo se convirtieron en imágenes aéreas. Después, se mostraban las calles del nuevo barrio o grupo de viviendas protegidas mediante una serie de barridos, en general, fotografiados usando contrapicados y manipulados para manifestar el esplendor de las nuevas edificaciones y, por tanto, de su promotor, Franco. Por último, los reportajes solían contar con una serie de planos de detalle de accesos o puntos especiales del conjunto. Toda esta

3. Inicialmente, NO-DO tuvo una estrecha vinculación con los noticiarios alemanes, llegando a proyectar durante el año 1943 reportajes íntegros llegados desde Alemania. Pese a que el noticiario español trató de desvincularse de los alemanes, en un análisis por separado quedan patentes las relaciones técnicas y estéticas. Por ejemplo, las imágenes aéreas que proliferaron en NO-DO de los barrios seguían los patrones que habían usado los nazis para mostrar en sus noticiarios a las tropas durante la guerra.

4. Edificación nacional, entrega de títulos de propiedad, nuevas viviendas...

parte del reportaje mostraba los conjuntos absolutamente vacíos, con cierto aire fantasmal, y, frecuentemente, aislados del resto de la ciudad mientras el locutor hablaba de las inmejorables condiciones del lugar y de las nuevas edificaciones, con las que no escatimaban en adjetivos grandilocuentes, que, por otra parte, se repetían con asiduidad.

Después de este inicio, el reportaje se centraba en exhibir al visitante correspondiente, Franco u otra autoridad, en un recorrido por las calles del conjunto y posteriormente entregando los títulos de propiedad a los beneficiarios, un acto simbólico que fue clave durante todo el franquismo. En contraste con los barrios vacíos del inicio del reportaje, esta parte consistía en un baño de masas independientemente de quien fuese el visitante. Si interesaba más mostrar el barrio, y la autoridad era menos relevante, los montadores de NO-DO daban preponderancia a los planos generales o los planos picados de la multitud en el recorrido por el conjunto. Si el barrio era menos interesante para el Régimen (por su tamaño o estilo) se mostraba fundamentalmente a los agradecidos beneficiarios mientras recogían la propiedad de su nueva vivienda. Por último, solían incluir imágenes de alguna bendición religiosa al conjunto.

Figura 2.26. Fotograma del episodio 197 B (14/10/1946). Visita de Franco e inauguración de viviendas en Palencia.

La industrialización de la construcción

NO-DO también recogió algunas cuestiones del ámbito de la construcción que comenzaban a llegar a España o que desde la administración miraban positivamente y pretendían importar como respuesta a los múltiples problemas existentes en este campo. De entre todas estas novedades, la más revolucionaria fue el concepto de prefabricación y seriación. Este concepto, a su vez, estaba siendo explorado también en el campo de la arquitectura con propuestas como las *Viviendas en cadena* de Miguel Fisac,[5] respecto a las que el propio arquitecto comentó "es uno de los muchos estudios propuestos de prefabricación y seriación en la construcción de viviendas que responden a mi convicción de la urgente necesidad de salir de esa artesanía trasnochada por la que marcha la edificación de viviendas en nuestro país".[6] Sin embargo, las ideas del noticiario exploraban estas estrategias con la mirada puesta en la autoconstrucción en lugar de en la renovación e integración de estrategias innovadoras propuesta por los arquitectos.

Entre los reportajes publicados en esta línea encontramos el que incluye el episodio 48 B, en una fecha tan temprana como noviembre de 1943, donde se habla de unas viviendas semiesféricas y seriadas en Canadá construidas con hormigón en masa de las que no se da más detalles técnicos en el reportaje, pero si se muestra su proceso constructivo. Año y medio después, aparecieron dos videos más en publicaciones casi consecutivas, en los números 166 A y 169 B, sobre lo que en NO-DO llamaron 'viviendas desmontables'. La primera, en marzo de 1946, se hacía eco de una exposición de tipos de vivienda que tuvo lugar en Madrid. La noticia sobre esta exposición resulta clave para el campo de la arquitectura porque fue la primera vez que el noticiario habló de la vivienda mostrando solamente planos y maquetas. Sin embargo, en NO-DO estaban tan acostumbrados a mostrar únicamente el resultado final de la obra que no se resistieron a completar una sucesión de dibujos arquitectónicos de carácter técnico, con imágenes de la maqueta a escala 1:1 expuesta. El segundo reportaje, de abril de 1946, presentaban unas viviendas construidas en taller en Canadá y, a través de una maqueta practicable, contaban el proceso de montaje y desmontaje, por otra parte, nada sencillo. NO-DO no buscaba con estos reportajes importar nuevas formas de construir o fomentar la buena arquitectura sino generar un

5. Fue el proyecto ganador de un concurso convocado por el COAM en 1949, y resuelto en 1951, en el que Fisac proponía una solución de viviendas construidas con piezas prefabricadas como respuesta a la urgente necesidad de construcción de viviendas.

6. Alberdi, Rosa; Arqués Soler, Francisco; Fisac, Miguel. *Miguel Fisac*. Madrid: Pronaos, 1996, página 48.

Figuras 2.27. a 2.29. Fotogramas del episodio 166 A (11/3/1946). Paneles expuestos en la exposición de viviendas desmontables realizada en esos días en Madrid.

imaginario social que situara a España junto a las grandes potencias. Muchos de estos reportajes, de hecho, únicamente recogían situaciones anecdóticas que eran vendidas como si se tratase del modo de hacer habitual.

Progresivamente, los iniciales reportajes de recorridos por obras finalizadas fueron introduciendo imágenes de obras en estados intermedios de la construcción, especialmente aquellas de bloques abiertos con la estructura recién terminada, y de trabajadores realizando su labor. También, desde mediados de la década de 1950, comenzaron a hablar de la autoconstrucción y de los 'domingueros', que era algo que interesaba al régimen para implicar activamente a la población y abaratar los costes de construcción de las viviendas.

Con todo, el franquismo intentaba transmitir tres ideas. En primer lugar, que estaban implicados en la solución del problema de la vivienda y que se estaba construyendo de forma masiva; aunque esto no fuera del todo cierto, la selección de las visitas de las autoridades que se mostraban en NO-DO conseguía modificar la visión de la realidad de la mayoría de ciudadanos que no tenían acceso a otro tipo de información. En segundo lugar, estas imágenes hablaban de que los planes promovidos por el gobierno no solo solucionaban la cuestión de la vivienda, sino que también reducían el paro y, con ello, la conflictividad social. Por último, los portavoces del régimen pretendían transmitir la imagen de un país activo, en progreso y que fomentaba una industria incipiente pero exitosa, cuando lo que, en realidad, estaban haciendo era aprovecharse de honrosas excepciones arquitectónicas para vender una falsa idea de los méritos del Estado.

2.2. El aliento racionalista

nuevos barrios, arquitectura y cotidianeidad [1951 - 1963]

Los años centrales del franquismo fueron los de máximo esplendor de las políticas de promoción de vivienda pública por parte del Estado y, por tanto, los de mayor uso propagandístico. Si bien en los primeros años de la década de 1950 la línea de NO-DO fue esencialmente continuista con el discurso de la posguerra, la introducción de los principios racionalistas por parte de los arquitectos que comenzaron a trabajar en aquello años hizo mutar la mirada del noticiario. Al final de la década de los cincuenta y el comienzo de la de los sesenta, años marcados por el impulso de estas políticas fruto de la creación del Ministerio de la Vivienda, NO-DO aprovechó los principios racionalistas para fomentar la imagen de progreso y modernidad del país.

Los años cincuenta y el comienzo de los sesenta fueron los años en los que el INV y la OSH dominaron la promoción pública de vivienda. No obstante, aunque el principal modelo fue el de la gestión directa de todo el proceso, desde la fase de proyecto hasta la adjudicación de las viviendas, por parte de los organismos dependientes del ministerio, también comenzaron a tomar protagonismo figuras como las cooperativas, los sindicatos dependientes del Movimiento o los patronatos de trabajadores, que aunque en la propaganda se pretendían vender como entidades independientes todas estaban de una u otra forma relacionadas e impulsadas por el propio gobierno. Aunque la plenitud de estás políticas llegó al final de la década de los cincuenta, NO-DO, ya en los años previos, comenzó a contar con material suficiente para incrementar exponencialmente la presencia de las promociones públicas en los noticiarios. Las construcciones regionalistas dejaron, progresivamente, de tener espacio en ellos y toda la producción propagandística fue derivándose hacia los nuevos barrios racionalistas de vivienda protegida que se acumulaban en las periferias de las grandes ciudades.

En aquellos años, el cambio más significativo que sufrió el discurso de las autoridades, y por consiguiente el de NO-DO, fue el reconocimiento al

comienzo de la década de un verdadero problema de alojamiento. En el noticiario 517 A, emitido el 1 de diciembre de 1952, en el que se hablaba de la prolongación de la Castellana con un tono ligero y celebratorio, aun así, se admitía: "en esta zona [norte de Castellana] se alzarán los soberbios edificios del ensanche de Madrid que contribuirán a resolver el problema de la vivienda". Con estas palabras NO-DO introdujo por primera vez en el discurso franquista el concepto 'problema de la vivienda', que radicaba en las propuestas higienistas de principio de siglo pero que sin embargo hasta ese momento no había formado parte de la retórica oficial franquista. Durante los años venideros, este concepto se erigió como el principal mal social del país sobre el que construir la imagen del Estado benefactor. En todo caso, NO-DO nunca trató con demasiada seriedad el problema; siempre fue usado, básicamente, como coletilla para ensalzar la figura de Franco o de la autoridad de turno a la que tocara visitar el conjunto mostrado y reforzar el imaginario del Estado comprometido con las cuestiones sociales.

NO-DO no solo fue una herramienta para difundir los resultados de las políticas habitacionales, también fue un medio de propaganda personal e

Figura 2.30. Fotograma del episodio 517 A (1/12/1952). Muestra de las edificaciones que se estaban realizando en la prolongación del Paseo de la Castellana. Estos planos eran mostrados mientras la locución reconocía el 'problema de la vivienda'.

institucional. Por ejemplo, en el episodio 864 B, que recogía los eventos celebrados el 18 de julio de 1959, se dedicaba buena parte del mismo a ensalzar la labor de los promotores de viviendas, desde la OSH hasta los privados. El noticiario también dedicó parte del metraje dedicado a la efeméride del "día de la victoria" a ensalzar el buen hacer del Ministerio de la Vivienda, donde se celebraron los actos oficiales ese año, y el del ministro Arrese. En aquel acto, Franco pronunció un discurso en el que afirmó que "hay que conjugar los planes de resurgimiento de la nación con los problemas de la vivienda".

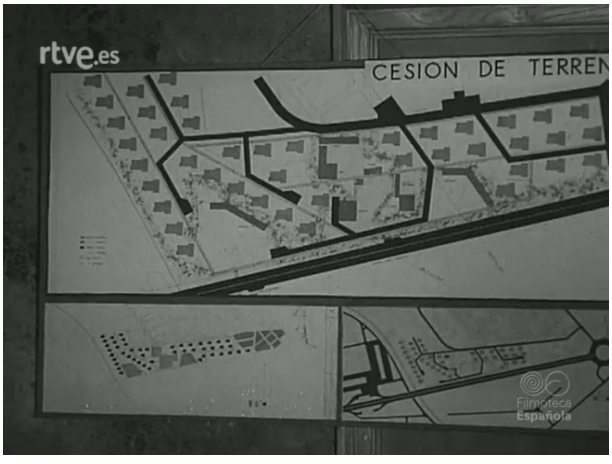
Con el cambio de situación general hacia el final de la década, el régimen perdió ciertos complejos a la hora de exponer sus logros en materia de vivienda. Los resultados no solo eran mucho más destacables que en los años previos, también, desde la propaganda podían construir con ellos un imaginario moderno sustentado en la estética racionalista de las nuevas arquitecturas. Por ejemplo, en febrero de 1958, el noticiario abrió con un reportaje sobre el recién aprobado Plan de urgencia social de Madrid, en el que destacaba la figura del ministro de vivienda Arrese a quien el reportaje mostraba con total naturaleza explicando al resto de autoridades y a la prensa el buen desempeño de sus medidas mientras el locutor relataba los éxitos conseguidos y venideros:

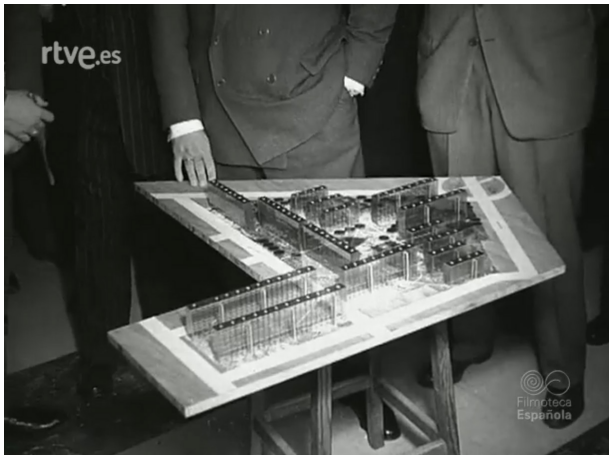
> «Apunto de cumplirse el segundo mes del Plan Social de Madrid, tan importante para la habitabilidad y el urbanismo de la capital, el ministro de la vivienda, don José Luis Arrese, celebra una conferencia de prensa en la que expone el satisfactorio desarrollo de aquella decisiva operación. Sobre maquetas, diseños, fotografías y proyectos explica a los informadores la situación del Plan. [...] Saldrán al mercado de la iniciativa privada seis millones de metros cuadrados sobre los que se podrán edificar más de cuarenta mil viviendas. Actualmente, se trabaja en Madrid en la construcción de treinta y seis mil de carácter social. Han sido limpiadas las zonas que antes ocupaban las chabolas. El señor Arrese expresó la plena seguridad de llevar el plan a feliz término y dijo que para remediar la falta de solares se está estudiando una aplicación masiva de la ley del suelo.»

PLAN
DE LA VIVIENDA

PLAN GENERAL DE ORDENACIÓN DE MADRID

ZONA DE ALMENDRALES


CESION DE TERREN

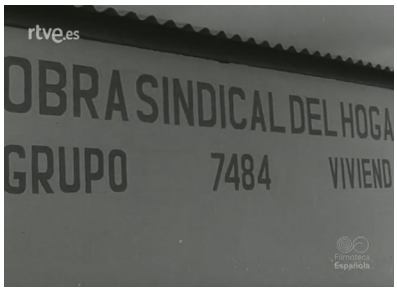


La cantidad de reportajes que en aquello años proliferaron en el noticiario demuestran que la cuestión de la vivienda fue para el franquismo una vía de doble sentido. Por una parte, la situación crítica, producto de la escasez y el mal estado del parque inmobiliario, generó una situación comprometida que el Régimen trató de paliar con medidas de una eficacia, en general, discutible. Sin embargo, el Estado, a través de la manipulación de las imágenes por parte de NO-DO, consiguió sacar un rédito propagandístico excepcional a la construcción de viviendas, independientemente de su eficacia real.

La etapa de Arrese en el ministerio, entre 1957 y 1960, fue la más prolífica y, también, en la que tuvieron lugar los mayores avances técnicos y estéticos. A medida que los resultados de las nuevas consignas se fueron plasmando en resultados palpables, NO-DO fue dejando atrás la mirada ruralista. La mutación definitiva en el discurso del noticiario se produjo con el cambio de década, marcado por la transformación ideológica promovida por el Plan de Estabilización, cuando se colocó a la arquitectura racionalista definitivamente como símbolo del cambio y del aperturismo que desde ese momento pregonó el Régimen. No obstante, aunque estas arquitecturas surgieron bajo el amparo del ministro Arrese, fue en los primeros sesenta cuando NO-DO explotó propagandísticamente los conjuntos racionalistas con mayor éxito. En los años que comprenden entre la salida de Arrese del ministerio y el final del periodo estudiado en este epígrafe son numerosos los reportajes en los que se habla de estos nuevos barrios, no solo a través de inauguraciones como en los años previos, sino también con explicaciones técnicas, visitas en fase de obra y amplios reportajes de reuniones del nuevo ministro, Sánchez-Arjona, explicando las intervenciones mediante un amplio despliegue de planos técnicos y maquetas.

En 1961, ya con Arrese fuera del ministerio y los ideales falangistas relegados, Franco protagonizó un reportaje junto a Sánchez Arjona recorriendo los poblados dirigidos de San Cristóbal de los Ángeles y Orcasitas. En esta noticia la estética general era ya diferente a la vista hasta aquel momento, no solo porque, aunque escasas, vemos algunas imágenes de Franco en interiores y vestido, además, de paisano y no de militar, sino porque le vemos rodeado de edificios en diferentes fases de construcción con total naturali-

Figuras 2.31. a 2.38. Fotogramas del episodio 790 B (24/2/1958). Se muestra al ministro de la vivienda, José Luis Arrese, explicando los avances en materia de vivienda a la prensa. Se trata de un reportaje laudatorio de la imagen del ministro.


OBRA SINDICAL DEL HOGA
GRUPO 7484 VIVIEND

ITINERARIO
CIUDSA
6 GRAN SAN BLAS
5 ELIPA
4 URBIS
MANZANARES
2 ORCASITAS
3 SAN CRISTOBAL

dad, un acercamiento a la vida cotidiana nada habitual hasta ese momento. En septiembre de ese año, en el número 975 A, NO-DO rompió otro límite visual impuesto hasta entonces; el reportaje mostraba al ministro de vivienda recorriendo el derribo de un poblado chabolista en Sevilla y la locución presumía de los logros conseguidos por el régimen haciendo desaparecer dichas barriadas. Acto seguido, exponían un barrio de realojo de forma poco habitual para NO-DO, puesto que se rodaron las calles con actividad, principalmente niños jugando y mujeres hablando en grupo mientras realizan las tareas del hogar. Este cambio, que no fue ni mucho menos generalizado, responde al emergente interés del noticiario de reflejar la prosperidad y bienestar de los nuevos barrios y construir el ideal del realojo que facilitara los procesos de destrucción de los barrios chabolistas.

En definitiva, la imagen de la producción de vivienda en el noticiario evolucionó en paralelo a los valores que el régimen pretendía transmitir de sí mismo y del país. Durante los años cuarenta, los nuevos conjuntos representaron en el noticiario el ideal rural que desde el franquismo se pretendía fomentar. Sin embargo, durante los años cincuenta cambió el paradigma desde el continuismo de la década anterior en los primeros años hasta acabar situando los nuevos barrios racionalistas del final de la década al frente de la vanguardia que el franquismo pretendía transmitir a una sociedad inmersa, aunque tímidamente, en un proceso de cambio que eclosionaría definitivamente en los años sesenta.

Figuras 2.39. a 2.47. Fotogramas del episodio 943 B (30/1/1961). Visita de Franco al poblado de San Blas.

Figuras 2.48. a 2.53. Fotogramas del episodio 943 C (30/1/1961). Visita de Franco a los nuevos barrios a orillas del Manzanares y al poblado de San Cristobal de los Ángeles.

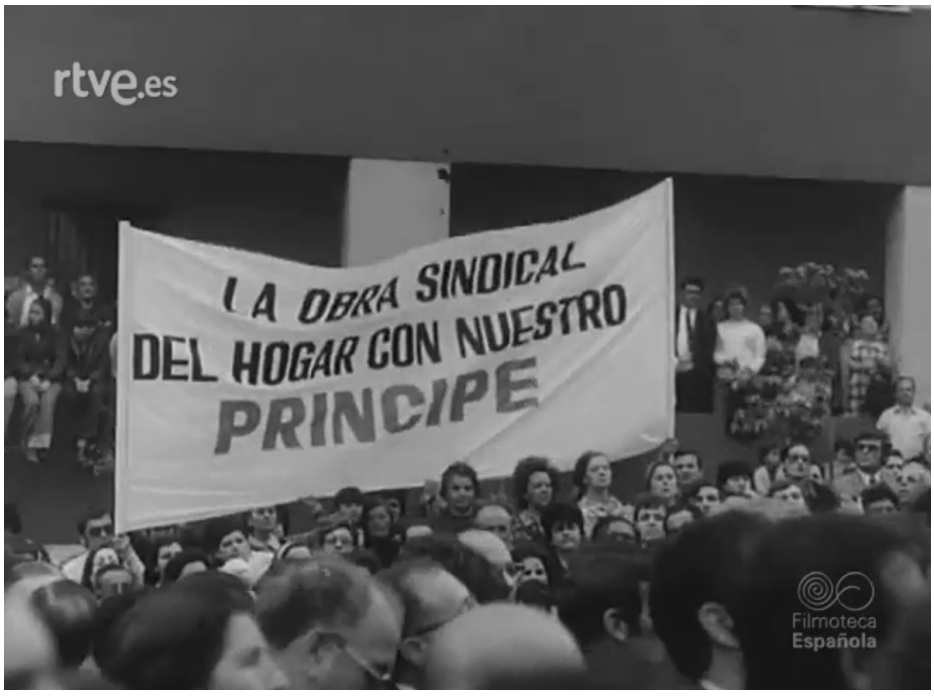
Figuras 2.54. a 2.56. Fotogramas del episodio 975 A (11/9/1961). NO-DO cuenta la destrucción de un barrio chabolista por parte de las autoridades y muestra, de forma propagandística, el nuevo barrio de realogo, aún en los parámetros del ruralismo de la época de la reconstrucción para hacerlo más amable a los ojos de los realojados

2.3. El ideal de progreso

recambio institucional, lujo y turismo [1964 - 1975]

Los tormentosos años sesenta perturbaron también al inmovilista NO-DO. Los viejos líderes del franquismo comenzaron a perder presencia pública y una nueva generación de españoles que no habían vivido la Guerra Civil, y apenas la primera posguerra, se incorporaba progresivamente a la vida adulta. 1959 había sido el año del cambio político, sin embargo, 1964 fue el año de la transformación narrativa con la gran celebración ideológica y el "giro retórico oficial"[1] que supusieron los eventos entorno a los "25 años de paz". En palabras de la politóloga Paloma Fernández Aguilar "supuso el despliegue de la mayor campaña propagandística del régimen franquista en toda su historia. En muy pocos asuntos se puso tanta energía o se invirtió tal cantidad de capital humano y financiero."[2]

Desde ese momento de cambio, el noticiario fue incorporando novedades técnicas —como las imágenes en color—, políticas —como la inclusión de los Príncipes de Asturias, Juan Carlos de Borbón y Sofía de Grecia, en los actos oficiales—, o sociales —como las concesiones morales en favor



1. Contreras Zubillaga, Igor. *El concierto de la paz: tres encargos estatales para celebrar el 25 aniversario del franquismo*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011, página 5.

2. Aguilar Fernández, Paloma. *Políticas de la memoria y memorias de la política. El caso español en perspectiva comparada*. Madrid: Alianza Editorial, 2008, página 189.

Figuras 2.57. Fotogramas del episodio 1575 A (12/3/1973). El príncipe Juan Carlos inaugura 2000 viviendas en Santa Cruz de Tenerife. NO-DO dio en estos años un lugar privilegiado en este tipo de actos al heredero.

del fomento del turismo—. En definitiva, el franquismo, y por extensión NO-DO, puso en práctica la máxima con la que, en la novela *El gatopardo* (1958), el joven Tancredi, interpretado por Alain Delon en la película de Luchino Visconti (1963), explicaba a su conservador tío el interés para apoyar a los revolucionarios: "hace falta que algo cambie para que todo siga igual".

Otras caras, mismos temas

En lo que respecta a la vivienda, las grandes inauguraciones con motivo de la celebración de los "25 años de paz" fueron, por los tiempos propios de la construcción, las de los conjuntos ideados al albor de las medidas del ministro de la vivienda anterior, José Luis Arrese. No obstante, la década de 1960 estuvo protagonizado por el ministro José María Martínez Sánchez-Arjona con el que se construirían la mayor parte de las viviendas edificadas durante el franquismo y se asentaría el cambio ideológico entorno a la propiedad de la vivienda y la especulación inmobiliaria. En los años iniciales de este periodo, aproximadamente hasta mediados del año 1967, el ministro Sánchez-Arjona se convirtió en un personaje fundamental en NO-DO debido a sus constantes apariciones en todos los reportajes sobre vivienda. El ministro protagonizó crónicas en solitario, como las de los números 1060 B, extractos de propaganda nacional-católica, como en el 1112 B donde se habla de una misa organizada por el Ministerio de la Vivienda con moti-

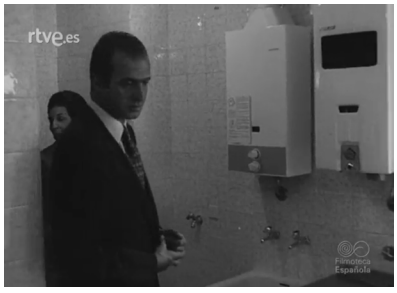
Figuras 2.58. Fotograma del episodio 1221 B (30/5/1966). El ministro de la vivienda en primera línea, el tercero por la derecha, en una inauguración de viviendas desmontables.

vo del aniversario del final de la guerra sin especificar la razón para que sea dicho ministerio el organizador del evento, o inauguraciones junto a Franco y otros ministros.

Este último punto resulta especialmente interesante por el contraste con ejemplos similares de la etapa anterior. Como ya se comentó en el apartado correspondiente, Franco solía ser la figura central, y prácticamente única, de todas las inauguraciones de conjuntos de vivienda en pro de engrandecer su figura durante las primeras décadas del noticiario. Sin embargo, durante los años centrales del mandato de Sánchez-Arjona al frente del ministerio esta nueva figura tuvo especial relevancia, incluso en aquellos reportajes que compartía con el dictador o con otros ministros importantes como Carrero Blanco.

En estos años, no solo la figura del ministro de vivienda compartió protagonismo con la de Franco. La avanzada edad del dictador propició que otras figuras comenzaran a asumir un papel central en la vida política española y, por tanto, en el contexto de la vivienda promovieron los rostros de quienes se perfilaban como continuadores del régimen tras su muerte. En este sentido, fueron otras tres figuras más las que, junto a Franco, al ministro o en solitario comenzaron a ser mostradas en las diversas visitas a conjuntos de vivienda: Luis Carrero Blanco —ministro de la Presidencia, vicepresidente del Gobierno y, brevemente, presidente del Gobierno—, Juan Carlos de

Figuras 2.59. Fotogramas del episodio 1215 A (18/4/1966). El ministro de información y turismo, Manuel Fraga, en el centro de la imagen, visitando un grupo de viviendas recien construidas en Sidi-Ifni.

SAN BLAS
OBRAS EN EJECUCION
EQUIPAMIENTO


Borbón —Príncipe de Asturias y futuro Juan Carlos I— y Manuel Fraga —ministro de información y turismo entre 1962 y 1969—.

De estos tres personajes, el que más destacó fue el Príncipe Juan Carlos que, ya en los años setenta, sustituyo a Franco en la mayoría de estos actos, con lo que NO-DO trató de convertirlo en la nueva figura joven y amable en la proyectar el futuro del régimen. Su primera aparición fue, junto a la princesa, en el capítulo 1428 A (18/5/1970) en la visita a unas viviendas en el barrio madrileño de Aluche construidas por la cooperativa de obreros Jesús Divino Obrero. En los años posteriores fueron varios los ejemplos de reportajes protagonizados por el príncipe, como el 1541 A de julio de 1972, el 1571 A de febrero de 1973 o el 1575 A de marzo de ese mismo año. Resulta evidente que el franquismo, consciente del éxito que había supuesto la asociación de la figura del dictador con la promoción de vivienda como estrategia de legitimización y mejora de su imagen pública, recurrió a mecanismos similares para integrar en el imaginario colectivo la figura del heredero. Las políticas de vivienda continuaban siendo uno de los ámbitos mejor valorados por la población, como demuestra su sobreexplotación en los noticiarios, en gran parte porque sus resultados eran fácilmente manipulables para su uso propagandístico como símbolo de progreso y estabilidad.

Cambios en el discurso

La nueva etapa del noticiario también se tradujo en cambios en el discurso, algunos puramente estéticos y otros de mayor calado. La llegada de los años sesenta estuvo marcada por los resultados del Plan de Estabilización que, en materia de vivienda, priorizaba la construcción por parte de la iniciativa privada. Sin embargo, a través de NO-DO, los organismos oficiales encargados de la construcción de vivienda pública buscaron marcar perfil propio. En este sentido, tanto el Ministerio de la Vivienda como el INV y la OSH pudieron alardear de las obras promovidas en los años previos que en aquel tiempo comenzaban a terminarse. Reiteradamente, los locutores de los reportajes emitidos entre 1964 y 1967, aproximadamente, insistieron en fórmulas como la del número 1227 C (11/7/1966) en la que se decía "el grupo de viviendas La Paz ha sido construido en Barcelona por la Obra Sindical del Hogar con fondos y proyectos del Instituto Nacional de la Vivienda".

Figuras 2.60. a 2.77. Fotogramas del episodio 1541 A (17/7/1972). Los principes de Asturias inauguran un grupo de viviendas para taxistas en el Gran San Blas en Madrid.

Otra de las grandes modificaciones en el discurso del noticiario fue el cambio radical de concepto al desterrar las fórmulas usadas en los años anteriores, como "viviendas de renta limitada", "viviendas de protección oficial" o "casas baratas", aunque seguían siendo los términos oficiales, por el que se impondría en el ideario general a partir de mediados de los años sesenta: "viviendas de clase media". Aunque aparentemente se podría llegar a pensar que esto se tradujo en un cambio en las viviendas que se construían y se mostraban, la realidad nada tuvo que ver con esto; las construcciones eran, por lo general, los mismos conjuntos de bloque abierto, combinados con algunas torres de escasa altura o con algunos tramos de vivienda unifamiliar en hilera, porque el cambio no había sido realmente político ni arquitectónico, pues eran el fruto de las mismas legislaciones que las de la última parte del periodo anterior, sino simplemente narrativo. El concepto "viviendas de clase media" se adaptaba al nuevo ideal de progreso que pretendía inocular el régimen franquista en la sociedad española y, al igual que con el cambio de protagonistas pretendieron dar una imagen de renovación, con estos nuevos conceptos intentaron hacer creer a la sociedad que las viviendas construidas eran de una calidad muy superior a las viejas viviendas de los años cuarenta y cincuenta levantadas con escasos medios por las clases más precarias. De nuevo, cambió todo para que todo siguiera igual.

A pesar del posicionamiento estratégico dentro del noticiario de los organismos oficiales, los aires de cambio en la ideología franquista eran demasiado patentes como para que la liberalización del mercado de la construcción no tuviese espacio en esta etapa final de la dictadura. En estos años se potenció la presencia de los promotores privados con varios reportajes sobre entregas de premios en los que se alababa su labor, sin embargo, nunca se les relacionó con los planos de obras construidas o en construcción, este continuó siendo un terreno acotado para el lucimiento de las principales autoridades. No obstante, entre todo el panorama de promoción de estos años a quién más atención prestó NO-DO fue a las cooperativas de todo tipo de trabajadores: obreros de la construcción, militares, funcionarios del Estado... Pese a que estas viviendas seguían estamos financiadas por el INV y la OSH, la caída definitiva de los líderes falangistas tras el sismo político de 1959 truncó las políticas de promoción directa de la vivienda pública y tomó fuerza el modelo cooperativista que se alejaba del de la

promoción directa de los cuarenta y cincuenta y se situaba en un punto intermedio entre la promoción pública y la definitiva liberalización del mercado en los años setenta. NO-DO se vio en la difícil situación de tener que hacer equilibrios argumentales para, por un lado, seguir alabando al estado constructor encarnado en Franco y, por otro lado, dar el espacio suficiente a los empresarios que comenzaban a convertirse en personajes de especial relevancia en las élites franquistas.

Nuevos tipos residenciales

Aunque las transformaciones narrativas e ideológicas en esta etapa del noticiario fueron esencialmente superficiales, el análisis detallado de este periodo permite identificar ciertas modificaciones en el ámbito arquitectónico. Por ejemplo, en su momento se comentaron las primeras apariciones en el noticiario de exposiciones de arquitectura, a finales de la década de 1950, pero, a partir de mediados de los sesenta los reportajes sobre este tipo de eventos se intensificaron de manera notable. El noticiario prestaba en ellos especial atención a las maquetas de los conjuntos que eran la mejor forma de trasmitir en imágenes las propuestas presentadas, en general barrios promovidos por el gobierno, aunque también prestaban atención a las plantas y otros dibujos técnicos, usados en los reportajes para transmitir la idea de que los conjuntos eran variados en cuanto a tipos y combinaban en un mismo barrio desde las viviendas más humildes hasta las de cierto lujo.

En otro sentido, NO-DO comenzó a tener cierto interés por obras arquitectónicas concretas como el edificio Girasol, lujoso edificio de promoción privada proyectado por José Antonio Coderch. A esta obra le dedicaron un reportaje en el episodio 1296 A, el 6 de noviembre de 1967, de dos minutos y medio —relativamente extenso para los estándares del noticiario— que contaba con la presencia y declaraciones del propio arquitecto, muy cercano al régimen, en la parte final del mismo. Este hecho resulta excepcional en la trayectoria del noticiario y revela la importancia que le dieron en NO-DO al edificio y al personaje. A través de reportajes como el del Girasol, NO-DO difundía en las pantallas de los españoles el nuevo modelo residencial aspiracional. Como contraste con las limitadas y repetidas adjetivaciones grandilocuentes usadas en el resto de reportajes sobre vivienda,

rtve.es
Filmoteca Española

rtve.es
Filmoteca Española

rtve.es
Filmoteca Española

rtve.es
Filmoteca Española

rtve.es
Filmoteca Española

rtve.es
Filmoteca Española

rtve.es
Filmoteca Española

rtve.es
Filmoteca Española

la locución realizó, en este caso, una profusa descripción del mismo destacando sus cualidades arquitectónicas:

> «En el madrileño barrio de Salamanca se levanta el edificio Girasol, cuya traza y características arquitectónicas llaman poderosamente la atención. Se trata de una obra originalísima, proyectada por el arquitecto catalán José Antonio Coderch, donde la preocupación por la vivienda bien distribuida, la independencia del inquilino, el confort y el máximo aprovechamiento de la luz solar en invierno, así como el resguardo de los excesivos calores en verano han sido premisas fundamentales del proyecto.
>
> La planta primera de este conjunto de viviendas es un verdadero jardín para solaz y deleite de sus dueños. El juicio de los críticos de arte y arquitectos, expuestos en una sesión realizada recientemente, ha coincidido en resaltar la absoluta novedad de este proyecto que honra a la arquitectura española. Para un óptimo servicio de los habitantes de este edificio, Girasol cuenta con diez ascensores, lo que significa que para cada cinco o seis viviendas hay un elevador y montacargas disponibles. Tres zonas de cada vivienda: estar, descanso y servicio. La parte noble se prolonga en una terraza de ambiente luminoso y al mismo tiempo íntimo.»

En 1966 aparecieron fugazmente, aunque con ligera intención aperturista hacia otras realidades habitacionales, una serie de reportajes que supusieron una novedad en cuanto a los tipos residenciales aparecidos en el NO-DO. En episodios como el 1215 A, del 15 de abril, o el 1221 B, del 30 de mayo, se mostraron viajes a Ifni de varios ministros, el primero de Fraga y el segundo de Carrero Blanco y López Rodó, en los que siguiendo la tónica habitual en la España peninsular se mostraban planos del conjunto visitado —en este caso, también se veían los interiores—, entregas de los títulos de propiedad y multitudes alabando la benevolencia del régimen. Sin embargo, la arquitectura de los conjuntos construidos en Ifni destacaba por ser un híbrido entre las estructuras urbanas implantadas en los conjuntos peninsu-

Figuras 2.78. a 2.85. Fotogramas del episodio 1296 A (6/11/1967). Reportaje monográfico sobre el edificio Girasol y su arquitecto José Antonio Coderch.

rtve.es
Filmoteca Española

rtve.es
Filmoteca Española

rtve.es
Filmoteca Española

rtve.es
Filmoteca Española

rtve.es
Filmoteca Española

rtve.es
EXPOSICION DEL "PLAN DE PROMOCION
TURISTICA DE LA COSTA DEL SOL"
PRIMERA FASE
Filmoteca Española

rtve.es
Filmoteca Española

rtve.es
Filmoteca Española

lares y las arquitecturas coloniales realizadas por otros países que contaban con territorios en el norte de África en esa misma época, como Francia.

Por último, también se trató desde el ámbito de la vivienda uno de los temas que mayor relevancia tuvo en NO-DO en este periodo, el turismo y el inicio de las zonas residenciales. En el episodio 1295 A (30/10/1967), el noticiario alababa la transformación del municipio de Torremolinos, uno de los emblemas turísticos de España, con las siguientes palabras: "Torremolinos, como toda la Costa del Sol, es hoy en día una gozosa realidad para el turismo. El antiguo poblado de pescadores se ha convertido en una ciudad residencial de gran estilo con fama y categoría en todo el mundo". A esta locución se superponían unas imágenes, rodadas con la forma habitual de NO-DO, de los nuevos edificios construidos en el municipio. A continuación, el reportaje pasaba a comentar una exposición en el Ministerio de la Vivienda sobre la transformación de la Costa del Sol.

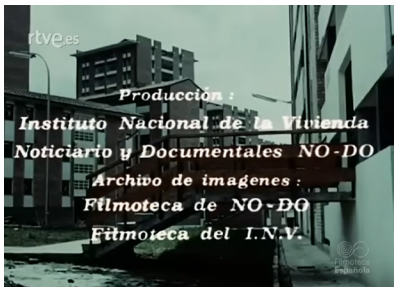
En el noticiario, por lo general, no se abordó el fenómeno del turismo desde el punto de vista de la vivienda, pero las imágenes de los reportajes sobre este tema presentaron, esencialmente, un nuevo tipo, la vivienda en altura. Aunque el turismo se convirtió en esos años en otra de las herramientas propagandísticas destinadas a transmitir modernidad en relación al tema de la vivienda, ese fenómeno se escapa del marco de esta investigación; sin embargo, si resulta interesante destacar que los reportajes sobre el turismo fueron, en esta etapa final de la dictadura, una ventana abierta a la construcción desbocada de viviendas por promotores privados que comenzaban a emerger en las zonas costeras.

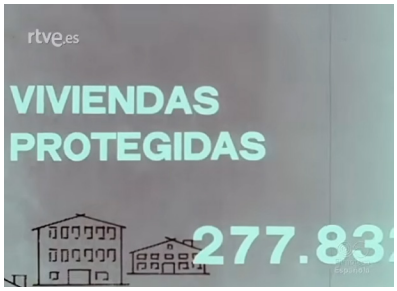
En 1972, NO-DO produjo, en colaboración con el INV, dos cortos documentales centrados en la evolución de las políticas de vivienda durante el franquismo. Estos dos reportajes, de aproximadamente un cuarto de hora cada uno, pueden entenderse, vistos con perspectiva, como una suerte de coda final a la relación entre el noticiario y la vivienda. En ellos, se realizaba un repaso cronológico de las principales leyes promulgadas en materia de vivienda, así como a los resultados alcanzados en cada etapa, para finalmente presentar los objetivos esperados para el último Plan Nacional de Vivienda planteado para estar en vigor hasta 1980. Las imágenes que acompañaban

Figuras 2.86. a 2.93. Fotogramas del episodio 1295 A (30/10/1967). Reportaje centrado en el impulso turístico que estaba viviendo el país. La primera parte se centra en el crecimiento de Torremolinos y la segunda muestra una exposición en el Ministerio de la Vivienda sobre el desarrollo urbanístico masivo de la Costa del Sol.

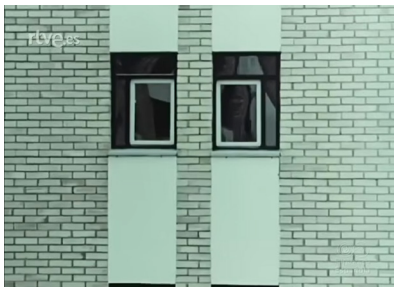
El Ministerio
de la Vienda
«España»

La Vivienda
en España
«1939-1980»

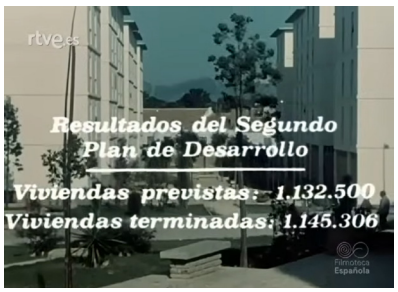

Producción :
Instituto Nacional de la Vivienda
Noticiario y Documentales NO-DO
Archivo de imagenes :
Filmoteca de NO-DO
Filmoteca del I.N.V.


VIVIENDAS
PROTEGIDAS

Lucha contra el chabolismo



1961-1976
Total de viviendas necesarias:
3.713.072 unidades


Resultados del Segundo
Plan de Desarrollo
Viviendas previstas: 1.132.500
Viviendas terminadas: 1.145.306

a la locución continuaron repitiendo el repertorio visual característico de NO-DO, sin introducir novedades en el discurso ni en el lenguaje cinematográfico con el que presentaban los nuevos barrios y conjuntos de vivienda. Esta continuidad de contenido y forma, no obstante, no es más que el reflejo del inmovilismo del noticiario, y por extensión, del franquismo.

* * * * * * * * * *

En definitiva, el intervalo de algo más de una década tratado en este capítulo fue menos fructífero en cuanto a la representación de la vivienda en NO-DO, entre otras cosas porque las propias políticas de vivienda estaban dejando cada vez más de lado el impulso público y el noticiario tuvo que administrar los, cada vez menos recurrentes, actos en los nuevos conjuntos de vivienda social para transmitir los mensajes de progreso, modernidad y bienestar que caracterizaron el enfoque general del noticiario respecto al problema habitacional. En todo caso, pese a que los tiempos estaban cambiando ligeramente en consonancia con las corrientes internacionales, NO-DO continuó usando la vieja táctica de asociar la vivienda con la cara más amable y social del régimen como punta de lanza de la estrategia propagandística de la dictadura franquista en el ámbito audiovisual.

Figuras 2.94. a 2.111. Fotogramas del documental *La vivienda en España: 1939 - 1980* producido por el Instituto Nacional de la Vivienda y NO-DO en 1972.

El documental hace un recorrido cronológico por la evolución de las políticas de vivienda implementadas por el régimen franquista y sus resultados. Esta obra representa un buen resumen de la líneas ideológicas marcadas por el franquismo en esta materia, pasando de la reconstrucción a los nuevos desarrollos racionalistas para acabar en el ideal de vivienda de lujo impulsada en aquellos años por el franquismo.

Cine de ficción:

disertaciones sobre la vivienda

3.1. Entre el realismo y la sátira
de la infravivienda a los pisitos [1939 - 1963]

El acceso a la vivienda ha sido históricamente uno de los problemas estructurales de la sociedad española y, por tanto, se ha convertido en un excelente material de trabajo para nuestra cinematografía. A lo largo de la historia este tema se ha abordado de forma recurrente en tramas principales o secundarias, por grandes autores y por directores de oficio, en comedias y en dramas; y, sin embargo, toda esta variedad de enfoques ha estado determinada por una misma idea, el pequeño fracaso cotidiano puede llegar a convertirse en el mayor de los infiernos.

La relación del cine español con la cuestión de la vivienda se remonta a la posguerra de la Guerra Civil y a la situación dramática en la que se encontraron ambos campos tras la contienda. Por una parte, la vivienda se convirtió en una de las principales políticas de estado y, por otra, la industria del cine, incipiente en los años previos a la contienda, prácticamente tuvo que reconstruirse desde cero. Esta posición de partida, unida a una mirada a la industria cinematográfica italiana inmersa en el neorrealismo, desembocó en la producción de películas de escasos medios, más allá de las grandes producciones promovidas por el régimen,[1] que tuvieron que recurrir a situaciones cotidianas para construir sus historias. El reflejo de la realidad en las pantallas suponía hablar de miseria, escasez y, por supuesto, infravivienda, hacinamiento y del mal estado de conservación del parque inmobiliario.

Si bien el cine de la década de 1940 apenas se desvió de las propuestas de cine bélico, folclórico y ultranacionalista, dejando poco o ningún espacio al realismo, la década de 1950 nos deparó ejemplos de esta corriente, o lo más parecido a ella, donde era inexcusable la presencia del problema habitacional en sus múltiples facetas. Por supuesto, el régimen decidía qué, quién y cómo se producía a través de la planificación económica, el control de las instituciones públicas relacionadas con la producción cinematográfica y la censura.[2] El yugo que el franquismo ejerció sobre la producción española

1. Durante la posguerra, el franquismo favoreció, fundamentalmente, la producción de películas de temática bélica, historicista o folclórica que encarnasen los valores del nuevo régimen.

2. Diez, Emeterio. "El montaje del Franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas". *Cuadernos de Historia Contemporánea*, número 23, 2001, páginas 141-157.

Las cuatro instituciones a través de las que controló el franquismo la producción cinematográfica fueron la Junta Superior de Censura Cinematográfica, el Departamento Nacional de Cinematografía, la Subcomisión Reguladora de Cinematografía y el Sindicato Nacional del Espectáculo.

ocasionó que la mayor parte de las obras fuesen únicamente una edulcoración oficial de la realidad, pese a lo que surgió una corriente artística que plasmó la situación habitacional límite del país con intención crítica.

A partir de aquí, surgen una serie de preguntas que se tratarán de responder a lo largo de este capítulo: ¿qué películas y autores, más o menos independientes de la mirada oficial del régimen, abordaron la cuestión habitacional? ¿cuáles fueron sus motivaciones y enfoques? ¿fue un tema importante? ¿existió una corriente crítica o solo un reflejo dulcificado de la realidad? ¿qué postura mantuvo el régimen frente a este tipo de cine y cuál fue el papel de la censura? Una vez entendido el papel artístico y político de este tipo de cine también surgen algunas cuestiones arquitectónicas: ¿qué tipos de vivienda encontramos en estas películas? ¿en qué estado se encontraban? ¿cómo condicionaba el espacio las acciones de los personajes? ¿cómo es la vida urbana y el tipo de ciudad que se muestra en estas obras?

Este capítulo se dividirá en dos partes. Primero, se estudiarán los principales tipos de vivienda mostrados en estas películas y su relación con las acciones desarrolladas por los personajes que las habitan. Se identificarán, en esa línea, tres tipos de vivienda urbana: las chabolas, las pensiones y las corralas. Estos tipos, claves en la construcción de un imaginario del habitar para la sociedad española de posguerra, nos darán una imagen de la situación general del problema en los primeros veinticinco años de dictadura.

Por otra parte, la aparición, al final de este periodo, de los nuevos barrios de vivienda social coincidió con las primeras obras de una nueva generación de cineastas que, aprovechando sus mayores posibilidades para ejercer la crítica, hablaron de las nuevas construcciones promovidas por las políticas del régimen franquista. Para comprender la importancia de este nuevo elemento arquitectónico en el paisaje cinematográfico se analizará el papel de una serie de cineastas que tuvieron esta cuestión en el centro de algunas de sus obras. En primer lugar, se tratará la figura de José Antonio Nieves Conde y sus películas *Surcos* (1951) y *El inquilino* (1958); en segundo lugar, se estudiará al guionista Rafael Azcona a través de las películas *El pisito* (1958) y *El verdugo* (1963), y, por consiguiente, a los respectivos directores de las cintas, Marco Ferreri y Luis García Berlanga.

3.1.1. Tres tipos de vivienda, tres futuros

Hablar del cine español en la primera mitad del franquismo es, necesariamente, hablar de tres tipos de vivienda: la chabola, la pensión y la corrala. Estos tipos residenciales fueron importantes en películas de diversa índole, desde las que trataban explícitamente la cuestión habitacional hasta aquellas en las que solo era el paisaje de fondo. Sin embargo, de todas ellas se pueden extraer lecturas sobre la realidad social española y la dificultad para conseguir una vivienda digna.

Cada uno de estos tres espacios residenciales ofrece una perspectiva de las distintas facetas de la vida doméstica y urbana características de aquella época. Con el chabolismo se hablaba de las clases sociales más bajas y se exponía la situación urbana límite de las periferias de las grandes ciudades, la infravivienda y la falta de recursos. Sin embargo, su presencia estuvo muy limitada por el control de la censura que eliminaba todo aquello que perjudicara abiertamente la imagen del Estado. Las pensiones —aunque solían formar parte de corralas, en la ficción fueron un tipo residencial bastante independiente— solían hablar de las clases medias bajas, es decir, funcionarios de poca categoría, oficinistas, profesionales liberales de poco éxito, etc. que pese a tener un trabajo digno y estable eran incapaces de acceder a una vivienda propia. Las películas que usaron las pensiones o los pisos de habitaciones realquiladas para poner énfasis en el problema habitacional trataban en su argumento los problemas que generaba a sus perso-

Figura 3.01. Corrala ubicada en la actual calle Carlos Arniches, 3. Se localizaba en la zona de El Rastro y, actualmente, es el Centro Cultural La Corrala: museo de artes y tradiciones populares.

najes vivir en ese tipo de vivienda, así como, el mal estado de conservación de los pisos o la falta de espacio. Por último, las películas que situaban su acción principal en una corrala —tipología edificatoria especialmente representativa del Madrid de la época— tendían a abordar temáticas vinculadas a la vida urbana, como la degradación de los viejos centros urbanos, y a la colectividad, como las, a menudo conflictivas, relaciones vecinales.

Con el estudio de estos tipos de vivienda podremos hacer un recorrido por la situación habitacional en las décadas de 1940 y 1950 en España y su plasmación en la producción cinematográfica de ficción. Esto nos permitirá sentar las bases para comprender el problema de la vivienda en el que estaba inmerso el país y las políticas llevadas a cabo por el Ministerio de la Vivienda, y el resto de organismos encargados de la materia, hacia el final del periodo abordado en este capítulo.

El chabolismo y la transformación de las periferias

Entre las principales consignas de la censura estaba evitar cualquier representación de fealdad o pobreza de la realidad habitacional en las ciudades españolas. Esta idea, unida al principio del régimen de transmitir un modelo ideal de bienestar social, redujo los espacios de representación en el cine del chabolismo que estaba asfixiando las grandes ciudades españolas. Sin embargo, a comienzos de la década de 1950, la situación económica de la industria del cine y los, ya comentados, referentes cinematográficos internacionales se tradujeron en una corriente de producciones realistas eminentemente urbanas, en las que la ciudad era su escenario principal. En el abanico de películas que surgió podemos encontrar desde reflejos desesperanzados de la realidad en los poblados chabolistas hasta intentos de romantizar el fenómeno. Por ello, a continuación, se analizará la presencia del chabolismo en el cine de ficción a través de cuatro películas que cubren la variedad de enfoques con las que se trató el problema, desde los discursos más afines a los valores del franquismo hasta los más críticos con la situación.

Una de estas representaciones idealizadas fue *Cerca de la ciudad* (1952) obra de Luis Lucia, uno de los directores predilectos del régimen. La película narra como un sacerdote llega a un barrio chabolista en la madrileña zona de La Elipa, en aquel tiempo aún separada del núcleo urbano, y con sus acciones consigue civilizar a los niños del barrio, destinados hasta aquel momento a la miseria o a la delincuencia. La película trataba el cha-

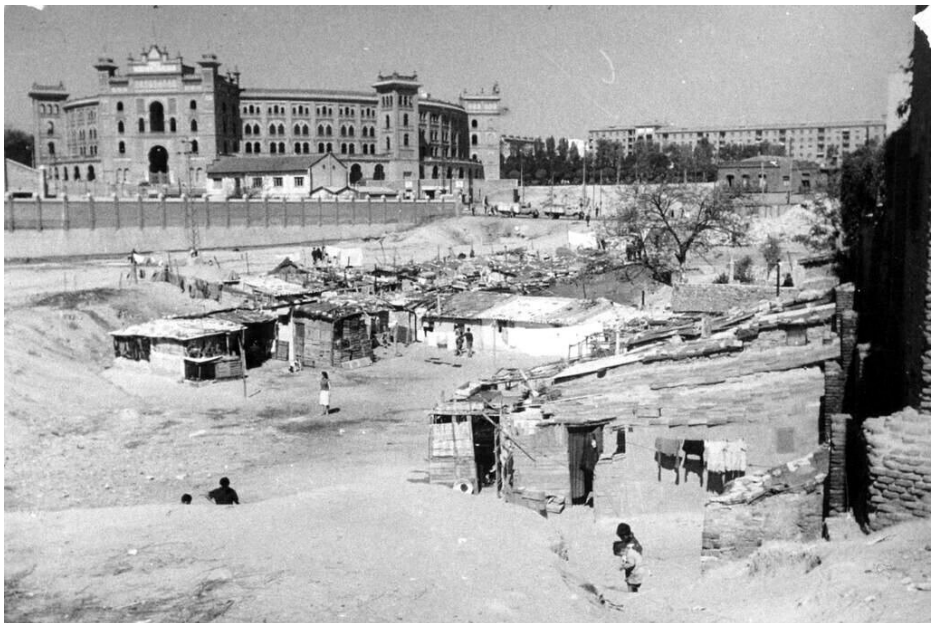


Figura 3.02. Chabolas junto a la plaza de Las Ventas en los años cincuenta.

bolismo desde la distancia, pese a que toda ella transcurría en uno de estos barrios, ya que las chabolas apenas tenían presencia más allá de los planos iniciales donde se ve la llegada del cura al barrio y unos pocos planos en los que se cuenta cómo viven los niños antes de la intervención del Padre José, el protagonista.

Cerca de la ciudad es un panfleto que articula parte de las ideas del discurso oficial del régimen franquista sobre el problema del chabolismo, evitando mostrar explícitamente aquello que perjudicaba la imagen del Estado, es decir, la precariedad material, el hacinamiento o la suciedad. La ideología de la cinta entroncaba claramente con los valores falangistas y católicos, por aquel entonces los dominantes entre las autoridades, y se concentraba en el argumento principal: el cura se presenta como el salvador de la juventud del barrio; en el transcurso de la película, él es el encargado de educar y moralizar a los niños del barrio en los principios del Estado franquista y eso se traduce en el paso de la chabola a la casa parroquial, en primer término, y después a un palacete señorial, que había perdido su valor al verse rodeado de infraviviendas, propiedad de una noble venida a menos. En la película, la vivienda era, junto a la educación católica, el elemento transformador de la moral de los niños ya que asociaba la infravivienda a la delincuencia y el pillaje y la vivienda parroquial y la noble al orden moral y a los valores católicos.

Otra película de esos mismos años en la que tuvo presencia el chabolismo fue *Segundo López, aventurero urbano* (Ana Mariscal, 1953), una historia que podemos enmarcar en la tradición picaresca española y, por tanto, en un relato de los márgenes sociales y urbanos. La película narra la historia de Segundo López, un hombre que llega a Madrid desde el campo con una pequeña fortuna, fruto de la venta de sus escasos bienes en el pueblo. Este dinero, le permite alojarse en una miserable pensión junto con un joven pícaro que se le une durante un tiempo y desarrollar una vida despreocupada; pero la imposibilidad de conseguir otra fuente de recursos le aboca a tener que dejar la pensión al poco tiempo. Como muchas de las películas de esta época, también otras tratadas en este trabajo, aunaba dos de los tipos que se han diferenciado en esta parte de la investigación: la pensión y la chabola. La pensión que aparece en la primera parte de esta película es

Figuras 3.03. a 3.10. Recorrido que realiza el protagonista de *Cerca de la ciudad*, el padre José, a su llegada al poblado chabolista donde se desarrolla la película .

Figura 3.11. Habitación de Segundo López en la pensión.

Figura 3.12. Habitación de Marta (Ana Mariscal) en la pensión.

Figura 3.13. Exterior del edificio de la pensión.

Figura 3.14. Escena semidoméstica organizada en la Cuesta de la Vega.

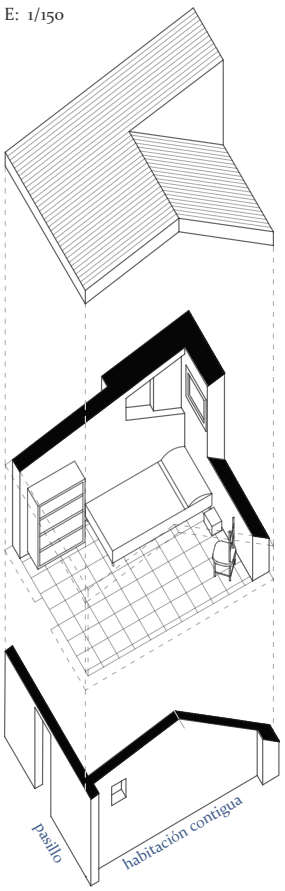
Figuras 3.15. a 3.18. Ruinas en las que se refugian.

un bajo cubierta con habitaciones de poca altura condicionadas espacialmente por la inclinación de la misma y en mal estado de conservación.

Pese a la patente miseria que destilan todos los planos del interior de la vivienda mostrada en esta película, es el momento en el que los protagonistas tienen que abandonar la pensión cuando se hace la mayor enmienda a la situación habitacional. El edificio que se nos muestra está prácticamente en ruinas y aún son visibles los balazos de la guerra, haciendo evidente su falta de conservación. A partir de este momento, pasada la mitad de la película, es cuando comienzan a encadenarse las situaciones en las que queda patente una cierta intención crítica con el panorama habitacional.

Tras abandonar la pensión, Segundo y el chico mantienen una conversación sentados en dos butacas en la Cuesta de la Vega en la que, ante la falta de recursos y de futuro, se plantean cuál será su destino. Lo primero que cabe destacar es que el lugar elegido no es inocente, pues se hallan no solo en un punto intermedio entre el centro y la periferia chabolista, sino en el enclave donde surgió la ciudad de Madrid, concretamente en el emplazamiento de una de las puertas de la primera muralla de la ciudad. Por otra parte, en la escena se disponen dos butacas adaptadas al tamaño de cada personaje, pero, de gran presencia en la composición del plano. La construcción de este espacio pseudo doméstico, junto a lo alegórico del emplazamiento, transmite la idea de que Segundo, pese a estar irremediablemente abocado a dormir en la calle mantiene unos estándares mínimos de civilización. Inmediatamente después se corrobora esta condición eminentemente civilizatoria de lo doméstico, pues los protagonistas encuentran refugio en el bajo escalera de una antigua casa señorial de la que solo queda ese resto. La primera acción de Segundo es acondicionar el espacio y hacerlo lo más habitable posible.

Figura 3.19. *Segundo López, aventurero urbano*. Vista axonométrica de la habitación que ocupa Segundo López en la pensión en la que se instala a su llegada a Madrid. [Elaboración propia]



De alguna manera, *Segundo López, aventurero urbano* dialogaba con *Cerca de la ciudad* pues si allí los niños del poblado chabolista son civilizados mediante la religión y el traslado de la chabola a la casa parroquial, y en última instancia a la casa señorial, aquí el protagonista conserva intacta su concepción de los valores domésticos y urbanos, independientemente de su situación habitacional, que es lo que le mantiene en contacto con la

civilización. Sin embargo, es cierto que en ambas películas existía un tono moralizante, acorde a la época, que permitió que pese a tratar un tema incómodo, tanto la visión más edulcorada como la más ácida con la realidad tuvieran cabida en los estándares del régimen.

A finales de la década de los cincuenta, otras dos películas trataron el entorno chabolista a través del pillaje y la delincuencia de sus protagonistas, no obstante, las miradas de sus autores poco o nada tenían que ver con las de Lucia o Mariscal. Pedro Lazaga realizó en 1959 *Los tramposos,* una comedia de vocación popular que en palabras de la profesora Susan Larson "es particularmente cruel y oscura y que, de forma bastante improbable, se burla de la pobreza, el hambre y la falta de vivienda".[3] *Los tramposos* alterna momentos de ligera sátira crítica, como los malentendidos generados por la propia definición del espacio residencial de su protagonista, con otros donde se banaliza el problema, como la actitud conformista que el protagonista presenta ante esa situación. Virgilio vive en una construcción que incluso para ser una chabola esta destartalada, aun así, consigue generar un espacio doméstico como si de una vivienda más se tratara. Desde luego, la finalidad última de la cinta no era elaborar un discurso coherente entorno a la vivienda, pero su simple existencia si demuestra que la cuestión era un tema muy presente en la sociedad.

La otra película que en esta época construyó parte de su historia sobre el problema del chabolismo fue *Los golfos* (1960), de Carlos Saura. Pese a te-

3. LARSON, Susan. 'Comfort and domestic space in the late 1950s. The role of popular cinema in Spain's environmental culture history'. En *Ciudad y naturaleza: aproximaciones desde la Historia medioambiental*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2024, página 74.

Figura 3.20. Fotograma de *Los tramposos*. Virgilio desarrolla acciones domésticas, como afeitarse, mientras recibe la visita de Paco en su chabola.

ner la delincuencia como tema principal y situar a la vivienda como marco de fondo que condicionaba las acciones de los personajes, al igual que *Los tramposos*, poco tiene que ver el enfoque de esta película con el de la cinta de Lazaga. La obra del debutante Saura era un frío drama sobre la delincuencia en los bajos fondos y en el que el barrio chabolista se situaba como el lugar al que volver a refugiarse después de cada atraco. Como en *Cerca de la ciudad*, el barrio reflejado era el de La Elipa y, de nuevo, seguía siendo una presencia constante pero no demasiado presente. El barrio se retrataba siempre desde la parte alta, el viaducto, que era a su vez la zona de entrada y salida al mismo; es decir, la conexión entre el barrio y el resto de la ciudad que permitía a sus habitantes entrar y salir del "infierno" en función de sus actos. Aunque el punto de partida de los personajes pudiera ser parecido al de, por ejemplo, *Cerca de la ciudad*, en esta película no existía el tono moralizante y católico; los personajes eran unos parias de la sociedad abandonados por el Estado y sin ninguna esperanza, mientras que en la otra película los niños eran acogidos en el seno de uno de los pilares de la España franquista, la Iglesia.

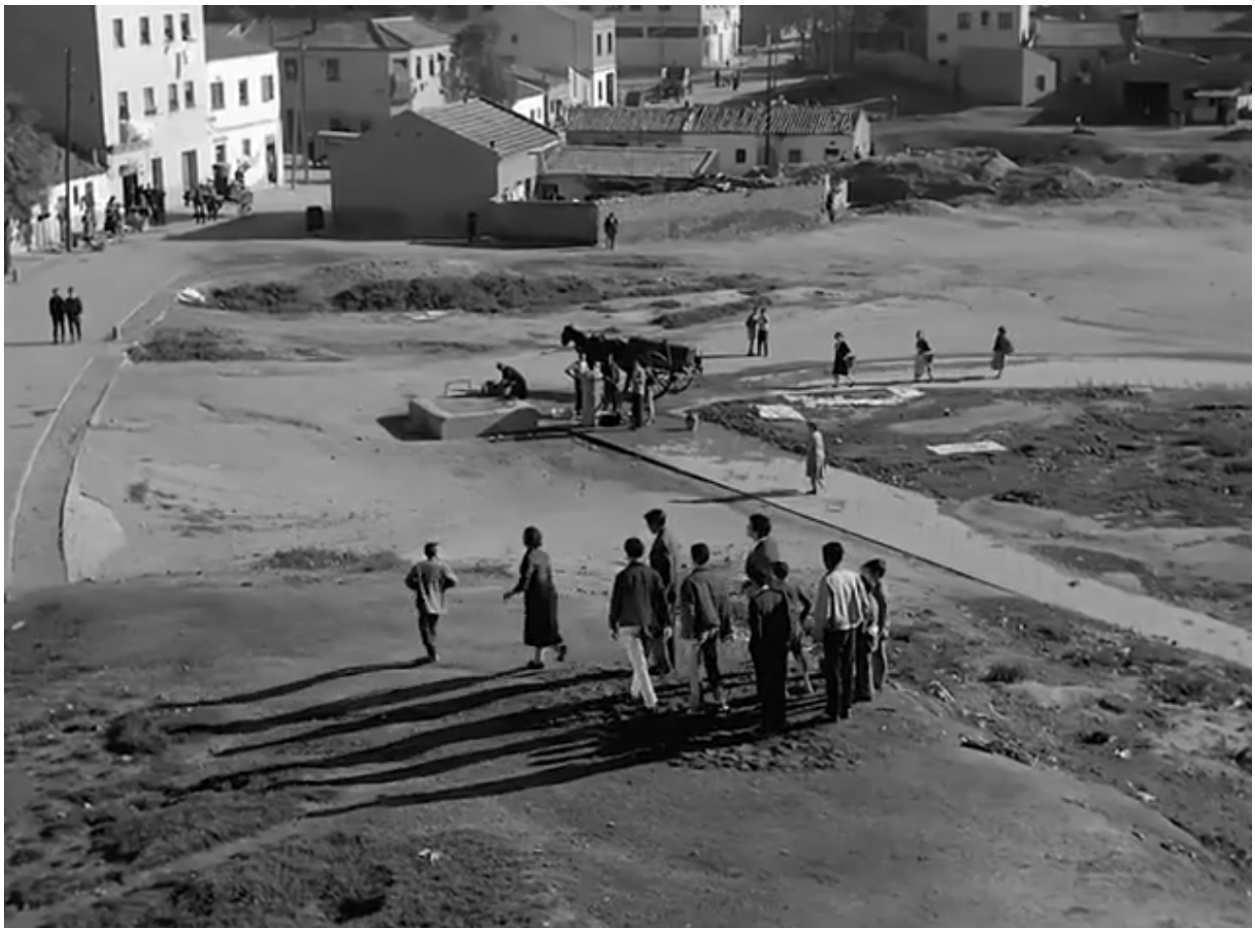


Figura 3.21. Fotograma de *Los golfos*. El grupo de protagonistas baja desde la ciudad hacia el barrio chabolista.

La película de Saura como muestra inicial del cine de una nueva generación de autores, se desprendía de la mirada subyugada a la moral franquista de la mayoría de sus predecesores, y entroncaba con temas sociales que también estaban presentes en otras disciplinas como la literatura. En esa misma época se publicaron las novelas *La resaca* (1958) de J. Goytisolo y *Tiempo de silencio* (1962) de L. Martín Santos en las que se imponía también la condición marginal de los barrios chabolistas. Con estas obras, entre otras, empezó a nacer cierta denuncia social a través de la mirada realista de la cultura que, aunque no fue exageradamente crítica, si se desprendió de la condición moralizante de los años previos. Sin embargo, esta situación tan presente en la ficción, y en la cotidianidad de las ciudades, distaba mucho de los discursos oficiales que, como hemos visto a través de NO-DO, cuando se refería al fenómeno chabolista lo hacía sin profundizar y, únicamente, exaltando las bondades regeneradoras de la administración para acabar con él.

Pensiones y realquilados, la utopía de las familia y la vivienda propia

El espacio doméstico por excelencia de las ciudades del cine español de los cincuenta fue, sin duda, la pensión o, su variante, las casas de habitaciones realquiladas. Durante esta década su presencia fue constante en todo tipo de películas desde dramas como *Calle Mayor* (1956) hasta comedias ligeras como *Historias de la radio* (1955) o *Manolo, guardia urbano* (1956). Sin embargo, no fue un tema exclusivo de esta década, aunque si fue en la que se trató con mayor intensidad, y continuó estando presente en las películas de los años posteriores, incluso acabando ya el franquismo, como por ejemplo *Mi querida señorita* (1972) o *Pim, pam, pum... fuego* (1975), que se ambientaba en los años cuarenta. Entre las películas que abordaron este fenómeno en profundidad destacó *El pisito* (1958), que se analizará en profundidad en el siguiente capítulo.

En términos generales, las pensiones constituían lugares destinados preferentemente a individuos que residían en solitario, como trabajadores que no se podían permitir una vivienda particular, estudiantes o personas sin núcleo familiar. Este fenómeno, también se vio retroalimentado por las propias políticas del franquismo, que excluían a este tipo de familias de cualquier posibilidad de acceder a una vivienda pública ya que estaban destinadas únicamente a familias formadas o en proceso de hacerlo. Sin embargo, a lo largo de la década de 1950, los cineastas más mordaces ofrecieron un giro significativo en esta representación al incorporar a esta situación a parejas de recién casados.

Esa pareja feliz (J.A. Bardem y L.G. Berlanga, 1953) fue posiblemente la película en la que esta situación se hizo más patente. La película cuenta la historia de una pareja de recién casados que vive en una habitación realquilada con derecho a cocina en una casa de tres habitaciones, donde aparece una cama hasta en la sala principal. Durante toda la cinta queda patente que aquel no es, ni mucho menos, un lugar adecuado para poder formar una familia y que tampoco tienen opción de acceder a algo mejor si no se produce un golpe de suerte. Con esa situación, Bardem y Berlanga cuestionaban las políticas de fomento de la familia a través de la vivienda promovidas por el franquismo; sin una vivienda digna, efectivamente, era imposi-

ble formar una familia, pero el estado no estaba solucionando el problema como divulgaban mediante su propaganda.

En la primera parte de la película podemos encontrar una escena significativa. La pareja, tras una discusión por los inconvenientes de vivir en esas condiciones, rememora el momento en el que fueron a ver la habitación por primera vez, aún sin colonizar por todos los objetos domésticos que ahora ocupan la estancia. El paso del tiempo y la imposición de la cruda realidad que no les permitía mejorar sus condiciones habitacionales provoca que la pareja idealice ese momento fundacional de su vida conyugal. La habitación a la que entraba la pareja, evidentemente, tenía la misma geometría irregular y llena de recovecos que en el momento de la discusión y, sin embargo, la ilusión les hacía pensar en las múltiples oportunidades de ese espacio, en lugar de en sus inconvenientes. La habitación, ya que no se ve el resto de la casa, estaba en un estado de conservación dramático, por ejemplo, en las paredes se marcaba incluso la posición del antiguo mobiliario, y la ventana se abría a un angosto patio interior. Esta parte de la escena critica la situa-

Figura 3.22. *Esa pareja feliz*. Planta de la vivienda en la que se encuentra la habitación realquilada por los protagonistas de *Esa pareja feliz*. [Elaboración propia. En positivo estancias mostrados en la película, en negativo estancias recreados]

Figura 3.23. Alzados desplegados de la habitación de los protagonistas de *Esa pareja feliz*. [Elaboración propia]

ción del momento de las grandes ciudades, en este caso Madrid, marcado por la falta de oferta que abocaba a una pareja de recién casados a alojarse en una habitación realquilada en un estado de degradación máximo.

El final de la escena también incluye una crítica a la industria de la construcción cuando entra el encargado de enseñarles la habitación y comienza a contarles las supuestas bondades de la casa: «Desde luego es la mejor habitación de la casa. Fijesé, mampostería pura, nada 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 se nota, construye a conciencia». Tras estas palabras comienza a palmear las paredes, con el fin de demostrar la supuesta calidad, y lo que consigue es que parte del techo se descascarille sobre sus cabezas poniendo en duda el citado buen hacer del dueño de la casa. En definitiva, aquel no era un espacio apto para vivir, pero el panorama habitacional del país provocaba que los protagonistas estuviesen conducidos irremediablemente a alojarse en un lugar de ese tipo, y encima lo llegasen a ver como una buena oportunidad. No obstante, con el tiempo la realidad se impuso y quedaba patente que, si una pareja joven y recién casada no podía acceder a una vivienda donde formar una familia, el régimen estaba fallando en su pretensión o directamente estaba vendiendo una visión idealizada en su propaganda.

Otra película con un enfoque similar fue *La vida por delante*, dirigida por Fernando Fernán Gómez en 1958. En la película, de nuevo los protagonistas son una pareja de recién casados —ambos con profesiones liberales, ella médico y él abogado— que esperan un hijo. En este caso, no se trata en concreto de una habitación alquilada sino de una estancia en la casa de los padres de él. Sin embargo, las dinámicas domésticas son similares.

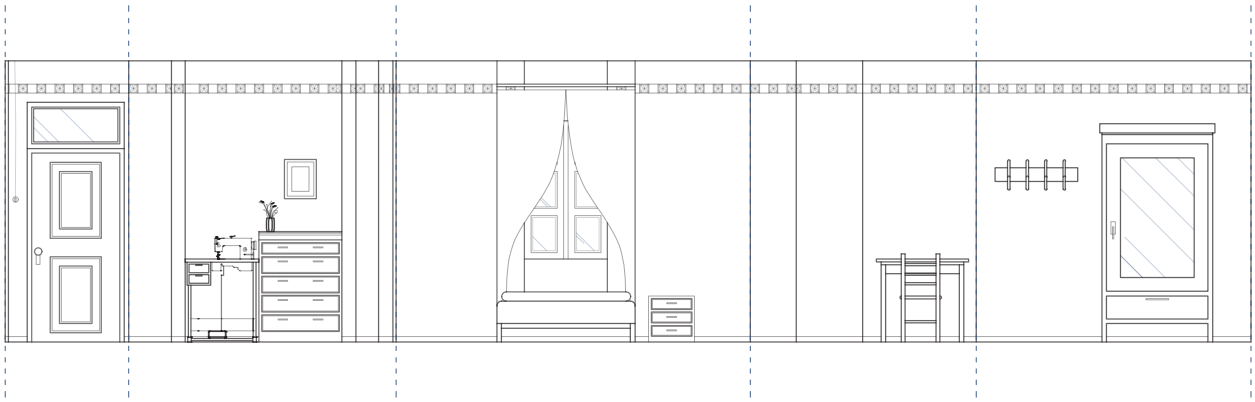


Figura 3.24. Entrada de la vivienda de *Esa pareja feliz*.

Figura 3.25. Habitación donde viven los protagonistas.

Figura 3.26. Sala común de la vivienda que, además, incluye una cama.

En el dormitorio se acumulan los bienes de la pareja y la precariedad espacial condiciona las posibilidades de conformar una familia.

En *La vida por delante*, y su continuación *La vida alrededor* (1959), la pareja protagonista tiene más suerte que los personajes de *Esa pareja feliz*, que al final tras romperse sus sueños de prosperidad continúan en la misma habitación realquilada. Los personajes de las películas dirigidas por Fernán Gómez finalmente heredan la casa de sus padres, en la que habían estado recluidos en una habitación durante los primeros años de matrimonio, e incluso, en la segunda película, consiguen ampliar la vivienda anexionando la planta superior mediante una escalera de caracol. Aunque los personajes prosperan gracias al respaldo familiar siguen sin poder acceder a una vivienda de nueva planta y ligan su destino al de una posible herencia que, aunque les ofrece una vivienda, diluye la imagen ideal de la vivienda en propiedad.

En definitiva, estas obras nos hablan del fracaso de las tan aireadas políticas sociales del franquismo. Muchos españoles eran incapaces de acceder a una vivienda y acababan en pensiones, en habitaciones realquiladas o alojados en casas de familiares. Estas soluciones habitacionales no eran el destino solo de solteros, como los dos compañeros de pensión que hacían gimnasia juntos en *Historias de la radio*, que estaban destinados a pasar allí el resto de sus días o los jóvenes recién independizados que pensaban en la pensión como etapa vital intermedia, como el protagonista de *Calle Mayor*. En el cine español, las pensiones, y sus variaciones, fueron retratadas como la solución habitacional para una gran variedad de personajes de toda clase o pelaje, que llegaban allí con aspiraciones de futuro que progresivamente iban desapareciendo por la imposibilidad de acceder a una vivienda propia.

Las corralas madrileñas y la persistencia del ruralismo

Entre el final de los años cuarenta y el comienzo de los años cincuenta las corralas tuvieron especial presencia en las películas realistas y costumbristas. Este tipo de bloque, típicamente madrileño, tuvo presencia por motivos tan variopintos como la localización de la industria cinematográfica en Madrid o las reminiscencias rurales que desprendían las historias de comunidades vecinales. Sin embargo, la presencia, casi permanente, al inicio de la década de 1950 de las historias desarrolladas alrededor de los patios comunes y sus galerías pasó a localizarse progresivamente en las zonas comunes interiores de los bloques entre medianeras, para, ya en las décadas siguientes, acabar desapareciendo definitivamente. Las historias que desde el final de los cincuenta se ambientaron en los bloques abiertos de la periferia perdieron en buena medida el protagonismo coral y fueron el reflejo de una sociedad cada vez más individualizada como consecuencia de la despersonalización de los nuevos barrios.

Las películas que al comienzo de los cincuenta se localizaron en corralas madrileñas no tomaron, a excepción de *Surcos* (1951) que se abordará más tarde, posicionamiento político claro. Pese a ello, si aparecieron como reflejo de la realidad del centro de la ciudad, necesitado de una reforma interior urgente, y como denuncia de la persecución que sufrieron por parte de los propietarios especuladores.

En la primera parte de los cincuenta, dos cineastas en el ámbito cultural del franquismo, estrenaron sendas comedias costumbristas localizadas en corralas del centro de Madrid; Edgar Neville escribió y dirigió *El último caballo* en 1950 y Luis Marquina hizo lo propio con *Así es Madrid* (1953). En estas dos películas, la corrala es el escenario en el que se desarrollan las tramas de los diversos personajes. En la primera, Neville hablaba de las transformaciones que estaba sufriendo la ciudad, en cambio, en su película, Marquina usaba la corrala como remedo del ambiente rural en el que se producen una serie de enredos entre los moradores de aquel edificio. *Así es Madrid* resulta una película interesante porque a través de las historias de sus personajes podemos recorrer todo el edificio tomando conciencia de su configuración y del uso que de él hacen los vecinos. En este sentido, esta cinta

resulta un material fundamental para preservar la idiosincrasia de las prácticas espaciales del tipo edificatorio.

No obstante, *El último caballo* es una película más relevante, sobre todo, por el retrato que hace de los cambios que en aquella época estaba sufriendo la relación campo-ciudad. La película cuenta la historia de un hombre que después de hacer el servicio militar se encariña con su caballo y decide comprarlo. Los problemas comienzan cuando al llegar a Madrid descubre que no tiene dónde dejarlo porque las cuadras que solían encontrarse en los bajos de las corralas habían desaparecido durante el tiempo que había estado fuera y se habían transformado en talleres o locales de diversas actividades. La película es un buen ejemplo de realismo urbano porque, aunque con cierta idealización de la ciudad, hace un recorrido por varias de las zonas donde se ubicaban estos edificios y nos permite observar como muchas de las corralas, también, estaban siendo derribadas para levantar nuevos bloques más provechosos económicamente para sus promotores.

Las historias colectivas, representadas en esta época por aquellas tramas ambientadas en este tipo de edificios han tenido siempre un papel destacado en la cinematografía española. Aunque con el tiempo fueron desapareciendo, al final de la década cuando apenas aparecían ya corralas en las películas, estas tramas se trasladaron a edificios tradicionales entre medianeras como sucede en la *Historias de Madrid* (1958), una película cuyo tema prin-

Figura 3.27. Patio de la corrala de *Así es Madrid*.

cipal es la especulación y la corrupción inmobiliaria de la época. Los vecinos protagonistas de la película, la mayoría con rentas antiguas, son obligados por la propiedad a abandonar el edificio ya que ha conseguido, mediante corruptelas, una declaración de edificio ruinoso. Sin embargo, los vecinos se atrincheran en el edificio y plantan cara a las autoridades para evitar el desalojo. La historia de revolución vecinal que narra esta película era, precisamente, una de las situaciones que el franquismo intentó desterrar con sus políticas de vivienda habitacionales y urbanas.

La corrala, a pesar de ser un tipo edificatorio profundamente arraigado en la tradición madrileña, resultaba incómoda para el régimen franquista, que aspiraba a sanear y modernizar el centro de las ciudades y a ejercer un control social más estricto sobre la población. Este modelo de vivienda fomentaba la vida comunitaria e intensificaba la interacción cotidiana entre vecinos, lo que contribuía a la consolidación de un tejido social activo y organizado, potencialmente conflictivo para un sistema autoritario. En contraste, las políticas de vivienda impulsadas por el franquismo promovieron la despersonalización del espacio habitacional, mediante un modelo de construcción estandarizada en la periferia. El franquismo, en cambio, abrazó la arquitectura moderna, de bloque abierto, como respuesta al problema habitacional persistente en el país. Con esta nueva forma de construir, el franquismo no solo buscaba erradicar la falta de vivienda, también implementar valores higiénicos y domésticos contemporáneos. El régimen tomó la modernidad como bandera para mostrarse más abierto hacia entorno internacional. Además, estas transformaciones se vieron acompañadas por procesos de especulación inmobiliaria y corrupción urbanística con la que se facilitaba el derribo de los edificios, en lugar de la conservación y mejora, para construir otros más rentables económicamente pero que modificaba la esencia de la ciudad.

3.1.2. La mirada autoral crítica

José Antonio Nieves Conde, de *Surcos* a *El inquilino*

José Antonio Nieves Conde resulta un personaje fundamental para el devenir del cine español durante el franquismo. Nieves Conde, aunque había hecho la guerra en el bando golpista y estaba afiliado a Falange desde 1933, no era franquista. En los años cincuenta, concretamente entre *Surcos* (1951) y *El inquilino* (1958), mantuvo una tensa relación con el régimen que discurrió paralelamente a las cuitas que mantenía el franquismo con el falangismo en las instituciones. El actual presidente de la Academia de Cine, Fernando Méndez-Leite, recuerda que "a partir de un momento determinado se convirtió en la bestia negra del régimen".[4] Por tanto, conocidas sus filiaciones políticas no resulta extraño que su cine, el de un convencido falangista, tuviese una especial mirada crítica hacia la gestión de los temas sociales por parte del franquismo y, en concreto, hacia el problema de la vivienda.

Nieves Conde había dirigido durante la segunda mitad de los años cuarenta sus primeras películas, fundamentalmente, de género policiaco. Sin embargo, su primera película con carga ideológica fue *Balarrasa* (1951) que tuvo muy buena acogida por parte del público y de los organismos oficiales del franquismo. La película narra como un legionario, capitán durante la Guerra Civil, se convierte en sacerdote siguiendo una evolución similar al viraje ideológico del propio franquismo durante los años cuarenta. No obstante, en palabras de Rubén Higueras Flores, investigador especializado en la figura del director, la importancia de la película "radica en constituir un (tímido) esbozo prefigurador del retrato desencantado de la realidad político-económica-social de la época que alcanzaría una formulación más precisa en *Surcos*".[5]

4. Fernando Méndez-Leite es presidente de la Academia del Cine a fecha de presentación de esta investigación. Estas palabras están recogidas en la entrevista realizada el 11 de junio de 2025 para este trabajo y que se incluye en el apartado de anexos. En esa entrevista Méndez-Leite recuerda no solo el papel profesional de Nieves Conde sino también su propio trato personal.

5. Higueras Flores, Rubén. "Disonancias semánticas e impugnaciones discursivas en el cine (aparentemente) religioso de Nieves Conde: el caso de Balarrasa (1950)". *ZER: Revista de estudios de comunicación*, volumen 22, número 43, 2017, página 187.

Figura 3.28. Cartel de *Surcos*.

- *Surcos* (1951)

Surcos fue el más descarnado y certero retrato de la crisis de migración interior que sufrieron las grandes ciudades, en especial Madrid y Barcelona, durante la posguerra y, por tanto, mostró el problema habitacional ocasionado en estas. Nieves Conde, siguiendo los principios neorrealistas y el guion escrito por Gonzalo Torrente Ballester, trató de rodar la mayor parte

rtve

rtve

rtve

rtve

rtve

rtve

rtve

rtve

del metraje en escenarios reales —como seguirían haciendo en los siguientes años las películas cercanas al realismo—. Entre los espacios urbanos que aparecen podemos reconocer la Plaza de Lavapiés —zona en la que se ubicaba la corrala en la que van a instalarse—, de la Cebada o el entorno de la Estación del Norte.

El interior de los espacios domésticos, que fueron construidos mediante decorados, en estudio, para facilitar el rodaje, reconstruían fidedignamente el tipo que representaban, mostrando "espacios de vida pequeños, claustrofóbicos, compartidos, superpoblados, inhóspitos".[6] En la película podemos encontrar hasta cuatro arquetipos domésticos que dan una visión global del panorama habitacional madrileño: la corrala en la que inicialmente acogen a la familia a su llegada a Madrid, la casa de clase media en la que comienza a servir la hija, la chabola donde vive la chica de la que se enamora el hijo menor y la habitación donde se muda la pareja protagonista sobre el taller donde trabaja él. En este apartado se analizará, a través de estos cuatro ejemplos, la crítica de Nieves Conde en esta película a la situación habitacional del momento.

La película narra la historia de una familia que emigra desde el pueblo a Madrid, siguiendo el consejo del hijo mayor que había realizado el servicio militar allí, en busca de un futuro mejor. La familia, compuesta por los padres y sus tres hijos, se instala en una casa en una corrala, en la que viven la futura novia del hijo del mayor y su tía. Los integrantes de la familia van descubriendo la dureza de la ciudad a medida que padecen los desprecios de los madrileños y los sucesivos fracasos laborales. Las desilusiones sufridas provocan la desintegración del núcleo familiar y ponen en jaque los principios de cada uno de los personajes. En *Surcos*, no hay espacio para el optimismo y toda la esperanza queda enterrada, junto al cadáver del hijo mayor, que los había arrastrado hasta la ciudad, de nuevo en un "surco".

En primer lugar, resulta oportuno detenerse en el principal espacio doméstico que aparece en la cinta, la corrala. La representación de este tipo de edificio se realiza a través de tres tipos de espacios que siguen un gradiente, en principio, creciente de privacidad: el pasadizo de entrada, las escaleras y el patio central y la vivienda.

6. Castro de Paz, José Luis; Cerdán, Josetxo. *Del sainete al esperpento: relecturas del cine español de los años 50*. Cátedra, 2011, página 88.

Figuras 3.29. a 3.36. Escena donde la familia protagonista de *Surcos* llega a la corrala por primera vez.

El primero de ellos, la entrada al patio central del edificio consiste en un pasadizo que siempre es retratado como un túnel que, claramente, tiene más longitud de la que le correspondería por las luces del edificio y simboliza la dificultad para escapar de la corrala y de la opresión de los valores de la familia. Por ejemplo, en la huida final del hijo menor, que abandona definitivamente del núcleo familiar, la escena se plantea como un punto central de luz en medio de la penumbra del patio, el personaje tiene que correr hacía esa luz como único signo de esperanza. De hecho, es él, el único que ha escapado de aquella corrala, quién al final de la película tiene algo de futuro.

Desde las escaleras, Nieves Conde retrata la sobreocupación de la corrala mediante galerías atestadas de gente y el descontrol con los niños que juegan, corren y gritan en el patio. También es el lugar en el que se comienzan a producir los primeros reveses y desilusiones cuando, a su llegada, el padre descubre que aquel caos y hacinamiento dista de la imagen idealizada que tenían de la ciudad. Por último, la escalera, también, es retratada como el remedo de una cárcel. El director intenta mostrar en todo momento el patio a través de los barrotes de la barandilla y es en ella donde se forja clandestinamente la relación que llevará al hijo mayor a la delincuencia y que será, al final, el motivo de su asesinato.

El último espacio de la corrala es la angosta vivienda en la que se instala la familia, junto a las mujeres que viven allí. La vivienda está compuesta por una zona de estar que integra la cocina y de la que se desgaja, usando unas cortinas como separación, un dormitorio en el que apenas entra una cama. De uno de los extremos del espacio principal arranca un pasillo de unos dos metros que lleva al dormitorio principal, algo más generoso. La entrada se realiza directamente al espacio principal por el centro del mis-

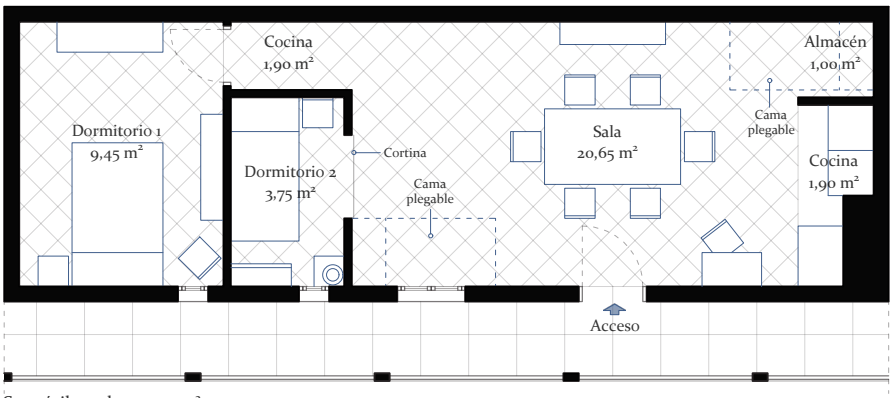


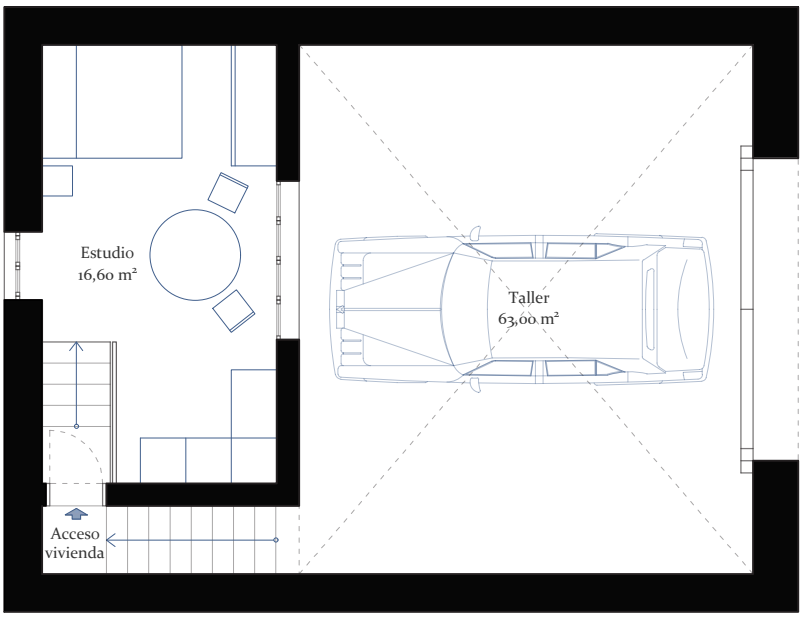
Figura 3.37. *Surcos*. Planta de la vivienda de la corrala de *Surcos*. [Elaboración propia. En positivo estancias mostrados en la película, en negativo estancias recreados]

mo y a la derecha, la izquierda del plano, se sitúa la cocina; al otro lado de la entrada hay una cama supletoria plegable. Ese espacio, además de ser en el que se desarrolla la vida durante el día, es, también en el que tienen que buscar acomodo los tres hombres de la familia durante la noche. La vivienda no cumple unos mínimos higiénicos; por supuesto, no tiene ventilación cruzada y la iluminación natural es escasa, produciéndose únicamente por la galería que da al patio de la corrala, es decir, condicionando la intimidad y confortabilidad. El salón tiene una ventana y los dormitorios tan solo cuentan con un ventanuco cada uno. Por ello, y por la propia idiosincrasia rural de este tipo de modelo habitacional, la puerta está la mayor parte del día abierta y la galería se convierte en extensión natural de la misma. En la película queda claro que ese espacio es insuficiente para la cantidad de personas que tiene que acoger.

El primer consejo que le da la dueña de la casa a la madre de la familia, tras pedirle dinero, es que coloque lo antes posible a su hija en una "casa bien" dónde trabaje en el servicio. La casa en la que consigue trabajo es una vivienda de clase media con varias estancias, a diferencia del resto de viviendas humildes que salen en la película, en la que habita una mujer sola. En una nueva crítica al sistema, en la película se evidencia la preocupación por la falta de futuro, en este caso, de la hija destinada a acabar como aquella mujer para la que había comenzado a trabajar y que había conseguido su vivienda por el favor de un hombre que la mantiene.[7] La casa es todo lo contrario al resto de viviendas mostradas en la película: generosa en el tama-

Figura 3.38. Sala principal vista desde la zona del almacén, donde ubican una cama plegable para uno de los hijos de la familia, hacia el dormitorio 2. Los tres hombres de la familia duermen en esta sala.

7. Una situación parecida tiene lugar en la película de Pedro Olea *Pim, pam, pum... ¡fuego!* (1975), ambientada en los años cuarenta, en ella el empresario interpretado por Fernán Gómez regala una casa muy por encima de sus posibilidades al personaje de Concha Velasco, que vivía hasta ese momento en una pensión con su padre.



Figuras 3.39. a 3.40. Habitación en la que se instala la pareja protagonista sobre el taller donde trabaja Pepe.

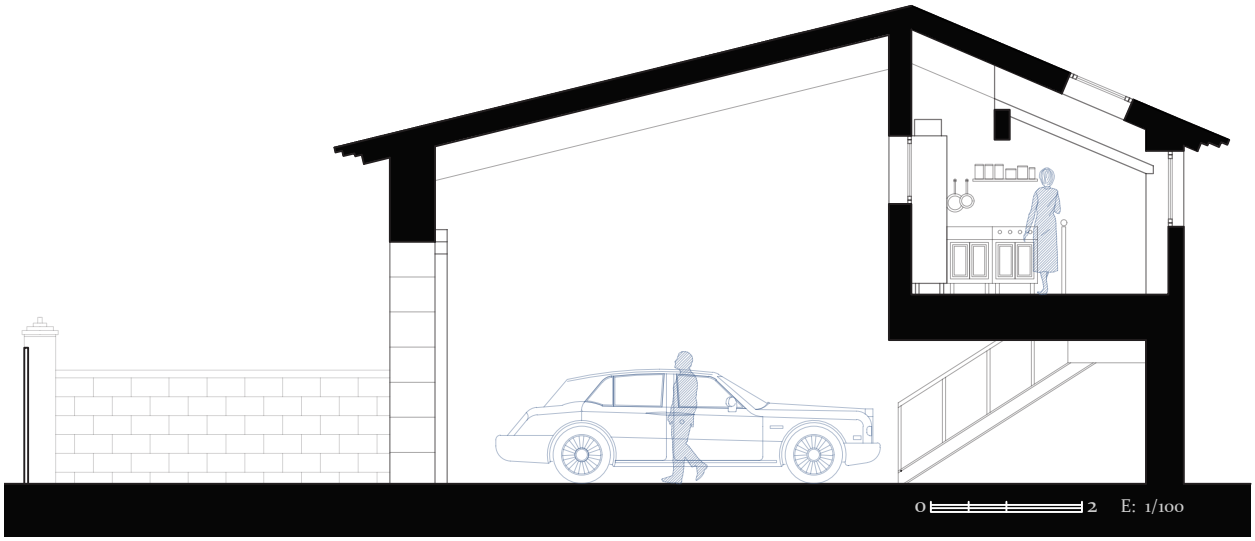
Figura 3.41. *Surcos*. Planta de la habitación sobre el taller mecánico. [Elaboración propia]

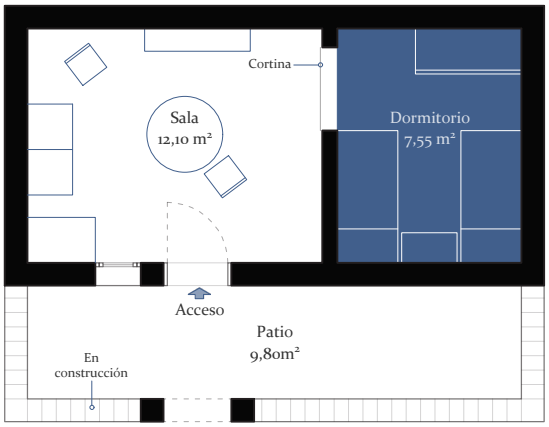
Figura 3.42. *Surcos*. Sección de la habitación sobre el taller mecánico. [Elaboración propia]

ño de sus espacios, bien iluminada y ventilada, con buenos acabados y bien conservada. La vivienda de lujo contrasta con el resto, principalmente, en las cuestiones higiénicas básicas ya que, pese a que es evidente que cuenta con más estancias, únicamente se sirve de una para dejar claro el contraste con el resto de casas de la película. En definitiva, Nieves Conde pone sobre la mesa la imposibilidad del ascenso social a no ser que sea a cambio de la dignidad y los principios.

En la segunda parte de la película, y ante la insostenible situación en la corrala, Pili y Pepe, la joven pareja protagonista, deciden abandonar la casa e instalarse en el altillo del taller que tiene alquilado Pepe para desarrollar su labor profesional. La habitación es lo que hoy se llamaría un estudio, que no es ni más ni menos, que una única estancia en la se integran todos los espacios de la vivienda —estar, dormitorio y cocina—, excepto el baño, que al igual que en la corrala no existe como tal en el interior de la casa. El espacio tiene el techo inclinado en toda su superficie y está iluminado por dos ventanas laterales, aunque solo una sirve para ventilar ya que la otra se abre hacia el interior del taller, y un lucernario en cubierta. Este es un nuevo ejemplo de lo complicado que resultaba en aquella época para una pareja encontrar un lugar en el que poder comenzar a construir su propia familia.

Por último, y de manera quizás sorprendente, en *Surcos* la chabola se revela como el lugar más acogedor; Manolo, el hijo menor, es recogido por un padre y su hija, de la que se enamora, cuando se encuentra en su peor momento tras huir de su familia. El barrio chabolista de esta película se re-





Sup. útil total = 20,25 m² 2 personas 0 2 E: 1/100

Figuras 3.43. *Surcos*. Planta de la chabola. [Elaboración propia. En positivo estancias mostrados en la película, en negativo estancias re-creados]

Figura 3.44. Barrio chabolista en el que acaba el hijo menor de la familia después de derivar por la ciudad tras huir de la chabola.

Figura 3.45. Interior de la chabola. Sala principal.

presenta de forma muy diferente al del resto de películas hasta ahora tratadas. Aunque la precariedad de las construcciones o la miseria siguen estando presente en todo el recorrido que hace por el poblado chabolista, Nieves Conde se aleja de la idea del chabolismo como generador de delincuencia, mostrando en cambio un entorno en el que, pese a las dificultades, todo el mundo hace por vivir lo más dignamente posible.

La integridad que el director concede a este entorno va más allá, pues si con la corrala representaba el oportunismo, personificado en la tía de Pili, en la buhardilla de Pepe y Pili el egoísmo y con la casa de clase media el cinismo, en la representación de la chabola, que significa un nivel de pobreza mayor, los personajes destilan generosidad y comprensión. El espacio interior, no obstante, es muy similar al de la vivienda de la corrala: un único espacio central que incluye la cocina, con una ventana, y separado mediante cortinas, un dormitorio. Con este paralelismo entre las dos viviendas se pone de manifiesto la rotunda oposición de Nieves Conde a algunos de los ideales del franquismo como, por ejemplo, la asimilación del chabolismo con la delincuencia que les sirvió para cargar de autoridad moral sus intervenciones en la periferia.

- *El inquilino* (1958)

El inquilino resulta un caso paradigmático en la relación que tuvieron las políticas de vivienda y el cine, ya que fue el propio Ministerio de la Vivienda quien dio la orden de censurar la cinta de Nieves Conde nada más estrenarse. La película había superado previamente los controles oficiales de los organismos de la censura tras haber sufrido sucesivas reescrituras de guion. Sin embargo, al poco tiempo de comenzar a proyectarse recibió la denuncia de un delegado provincial del Ministerio que consideraba que atacaba frontalmente las nuevas políticas desarrolladas por el organismo desde la llegada del ministro José Luis Arrese, a principios del año anterior. Con esa denuncia comenzaron los obstáculos a los que tuvo que enfrentarse la película y su director, este último en el punto de mira desde la época de *Surcos*, hasta que consiguieron volver a estrenar una nueva versión, en cines de reestreno y, lógicamente, sin apenas éxito, en Madrid en 1963.

Entre las modificaciones que sufrió la película se encontraban la supresión de todas las referencias explícitas y negativas al propio Ministerio o a los nuevos barrios de vivienda social. No obstante, la crítica implícita a la situación habitacional era tan evidente para el público español de la época que la censura optó por incluir un aviso que enmendaba el discurso de la película al inicio de la proyección en la versión definitiva. Aunque todo el metraje fue sometido a cortes y modificaciones, el mayor cambio que sufrió fue la escritura de hasta dos versiones totalmente diferentes del final de la cinta.[8] El desenlace pasó de ser un amargo final donde el protagonista acababa instalando el mobiliario de su casa en la calle —llevando al extremo la escena que tenía lugar en *Segundo López, aventurero urbano*— y criticando la imposibilidad de conseguir una vivienda digna para su familia por otro donde el Estado los proveía de una vivienda social en un barrio ficticio en la periferia madrileña, a imagen y semejanza de los mostrados en los grandes baños de masas de Franco en el NO-DO, que irónicamente denominaron "La Esperanza".

El inquilino narra la historia de una familia, compuesta por un matrimonio y sus tres hijos, que se enfrenta a una orden de deshaucio inminente. Ellos son los únicos inquilinos que quedan en un edificio antiguo del centro de Madrid que va a ser derribado para construir oficinas y una galería comercial. El edificio era propiedad de un marqués que vivía de las rentas y que, con la llegada de los nuevos tiempos y del dinero de la pro-

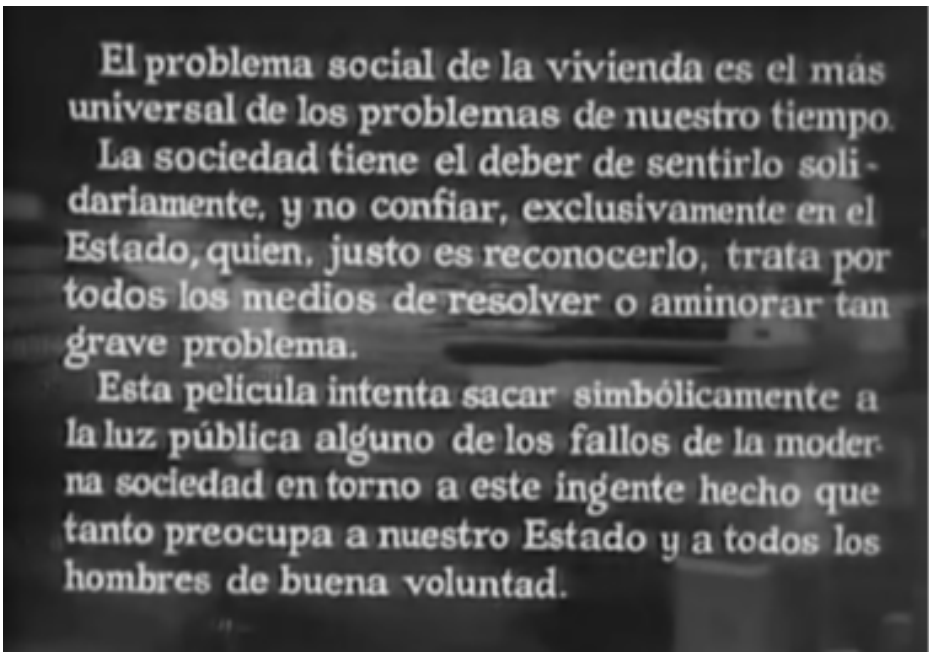


Figura 3.46. Aviso incluido al inicio de la versión censurada de *El inquilino*.

8. DELTELL ESCOLAR, Luis. "El Madrid de *El inquilino* (José Antonio Nieves Conde, 1957): parodia de una España de propietarios". *Archivo español de arte* (Madrid), número 282, julio-septiembre 2023, páginas 297-308.

moción privada, había decidido vendérselo a una empresa constructora, *Mundis* —en referencia a la empresa real *Urbis*, una de las más importantes de la época—.

La trama se desarrolla a lo largo de dos días, que es el tiempo máximo que pueden conseguir gracias a la estrategia seguida por los obreros a cargo del derribo para evitar dejar a la familia en la calle, en los que los protagonistas intentan desesperadamente encontrar un nuevo hogar. Sin recursos suficientes y enfrentándose a una ciudad dominada por la especulación inmobiliaria, Evaristo y Marta, su esposa, hacen todo lo que está en sus manos para solventar la situación: ponerse en contacto con conocidos que le puedan ofrecer alguna solución, hacer una visita al marqués propietario del edificio que resulta un sainete esperpéntico, visitar la sede de la constructora o, incluso, jugarse la vida delante de un toro. Entre tanto, Evaristo va recorriendo los nuevos barrios de la periferia, primero de forma idealizada en sueños y después enfrentándose a la desoladora realidad. Finalmente, todas las peripecias resultan infructuosas y es ahí donde aparecen las dos versiones del final de la película con mensajes bien diferentes.

El inquilino supone un manifiesto explícito en contra de las políticas de vivienda implementadas por el gobierno y, por ello, varias de sus escenas resultan especialmente interesantes para el análisis. De ellas es posible extraer al menos dos temas clave de la película: los procesos técnicos de construcción de nuevos pisos y el papel de las organizaciones vinculadas a las instituciones que gestionaban parte del mercado de la vivienda.

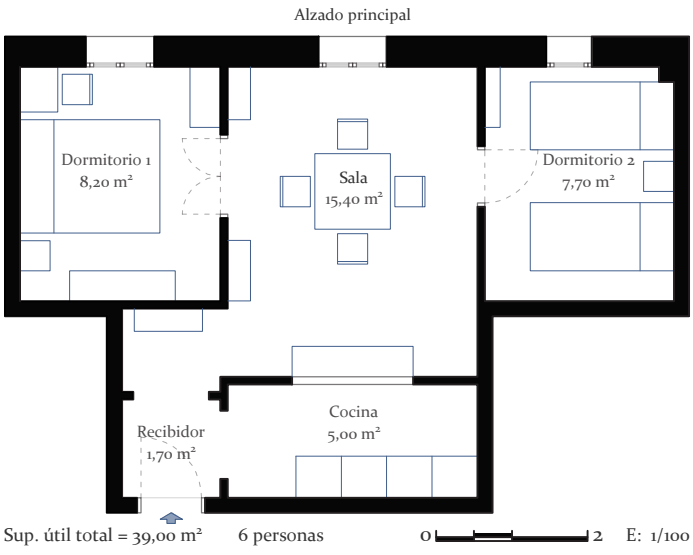
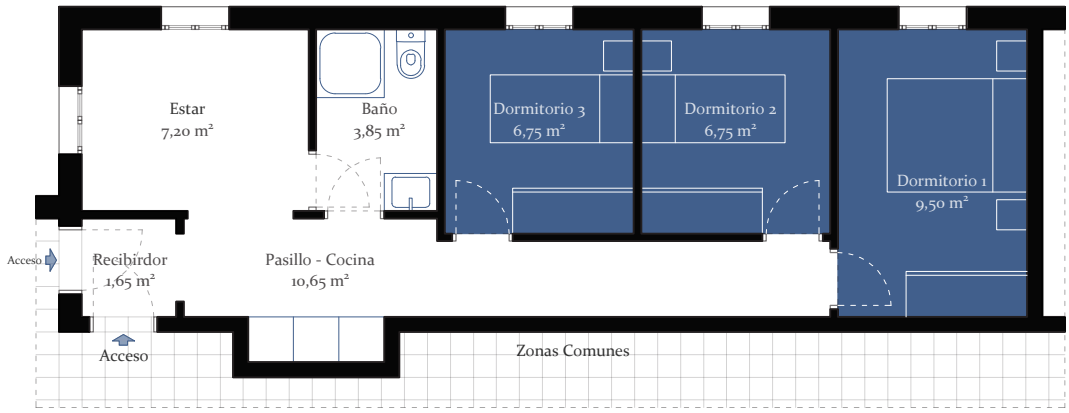


Figura 3.47. *El inquilino*. Planta de la vivienda original de la familia de *El inquilino* en el edificio que se está derribando. [Elaboración propia]



Sup. útil total = 48,60 m² 6 personas 0 2 E: 1/100

La primera escena relata la visita de Evaristo a un nuevo barrio en la periferia construido por la promotora dueña de su edificio. El protagonista realiza la visita a la vivienda acompañado por un vendedor que por su entusiasmo desmedido no deja de poner en evidencia la calidad del conjunto. Los algo más de cuatro minutos de metraje, una escena larga para la media de las de la película, son una concatenación de burlas y esperpentos. Ya antes de entrar a la vivienda, el ascensor los deja varados a media planta y el vendedor al intentar abrir la puerta de entrada a la vivienda la destroza (la cerradura no funciona y la madera de la puerta apenas tiene entidad).

El interior de la vivienda es un despropósito, añadiendo a la crítica política la sátira hacia los avances arquitectónicos. El piso tiene dos puertas de acceso sin ningún sentido ya que están una junto a la otra, abriendo sobre el mismo espacio. Desde ellas, se accede a una reducida estancia, que se entiende que el estar. La cocina está en medio del pasillo y frente a la puerta del único dormitorio que vemos. El vendedor argumenta que lo que se lleva era la cocina abierta; aunque no está mintiendo, su afirmación es tramposa pues estaba intentando retorcer la idea real para justificar el despropósito de aquel espacio. Los huecos de paso están totalmente desproporcionados: las puertas son, en general, demasiado bajas y la del dormitorio, además, muy ancha. Las ventanas son muy pequeñas y, de nuevo, el vendedor se queda con la contraventana en la mano. La desproporción continua en el interior del baño donde la puesta en escena distorsiona aún más la relación entre la escala humana y la configuración del espacio. La distribución desastrosa de la vivienda se complementa con una última demostración de la mala praxis constructiva de las empresas constructoras cuando con un simple palmeo de la pared esta se viene abajo —llevando al extremo una situación similar de *Esa pareja feliz*—. Esta escena es una enmienda a la totalidad de las políticas habitacionales y una denuncia de la especulación inmobiliaria. La película no tiene un discurso crítico con la modernidad radical de la disciplina arquitectónica, sino hacia la banalización de esta, fruto de la especulación. Finalmente, para escaparse de aquella situación ridícula, Evaristo argumenta que aquel lugar está "un poco lejos" y responde el vendedor: "por dios, pero no diga usted eso, si hoy en día el problema del transporte está resulto". Desde luego, el problema del transporte podría haber llegado a estar resuelto, pero el de la vivienda distaba mucho de estarlo mínimamente.

Figura 3.48. *El inquilino*. Planta de la vivienda que visita Evaristo en un nuevo desarrollo. [Elaboración propia. En positivo estancias mostrados en la película, en negativo estancias recreados]

Figuras 3.49. a 3.54 Visita de Evaristo a una vivienda de nueva planta. En la primera el ascensor se queda atascado, en la segunda se rompe la puerta principal, en la tercera y cuarta visitan el baño y la cocina, respectivamente. En las dos últimas se ve como con una simple palmada, el vendedor, derriba el tabique.

Otro de los problemas que abordó la película a través de un sainete fue el papel de las distintas organizaciones que gestionaban el parque de vivienda público y la burocracia que dificultaba el acceso a la vivienda. El matrimonio, tras pensar incluso en instalarse en una chabola, decide ir a la "Asociación Benéfica" porque les habían comentado que allí daban pisos a quién los necesitaba. Aquella, como todas las organizaciones de ese tipo, era una ramificación de los órganos gubernamentales, por eso, los primeros planos de la escena son una superposición de carteles con lemas franquistas: "Una vivienda propia es la base de la familia", "La especulación sobre la vivienda es un hecho criminal", "El problema de la vivienda es el más acuciante problema de nuestro tiempo" o "Solo con vivienda propia podrá el hombre cumplir su destino social". La realidad es que a cualquier espectados que llegara a este punto de la cinta le quedaba clara la hipocresía de la administración, pues eran ellos quienes favorecían el negocio especulativo y no conseguían solventar el problema de la vivienda a la vez que espetaban estos lemas grandilocuentes.

Por otra parte, el núcleo de la escena consiste en una satirización de la burocracia y la corrupción. La primera empleada que los atiende estaba dedicada a resolver solo los problemas de aquellos que llegaban recomendados por un patrono de la asociación, que eran las clases altas del franquismo. Después, derivados a otra ventanilla y sin comprender lo que estaba pasando, Marta y Evaristo consiguen llegar a una sala donde por fin los atiende alguien. Aquella escena supone un nuevo sainete en el que los protagonistas se ven enterrados por la infinidad de documentos que deben rellenar. Por último, cuando aquello parece la solución a sus problemas, la empleada les informa que aquello solo les daba derecho a formar parte del inmenso archivo al que se atiende por estricto orden de ingreso.

El inquilino fue la película que criticó más duramente las políticas franquistas de vivienda y lo pagó con la censura y, en buena medida, con el olvido generalizado. Sin embargo, esta película resulta, hoy en día, un documento crítico de gran valor ya que su mirada ácida y la satirización de las situaciones se elevan por encima de gran parte de la producción cinematográfica de la época.

Rafael Azcona, la sátira mordaz en *El pisito* y *El verdugo*

Dos tríos de personajes en busca de un piso. Dos parejas en busca de un futuro. Dos hombres hipotecando su moral. *El pisito* (1958) y *El verdugo* (1963) parten de un mismo problema, el habitacional, para acabar dando perspectivas muy diferentes de la situación y, sin embargo, acabar confluyendo de nuevo en finales oscuros y desesperanzados.

Ambas películas compartían algo más, su guionista. Rafael Azcona era un novelista de cierto éxito —cercano al ambiente de la revista satírica *La Codorniz*, la gran cantera del humor español de la época—, cuando con su tercera novela, *El pisito*, le llegó la oportunidad de entrar en el mundo del cine. La concatenación de obras maestras al comienzo de su carrera —en cinco años escribió *El pisito*, *El cochecito*, *Plácido* y *El verdugo*— lo colocaron, instantáneamente, como una de las principales figuras de la industria en el momento. Sin embargo, aquello no quedó en un momento de gracia y Azcona terminó convirtiéndose en el guionista más relevante y exitoso del cine español. Charles Baudelaire escribió que "los españoles están muy dotados para lo cómico, llegan rápido a lo cruel, y sus fantasías más grotescas contienen frecuentemente algo sombrío".[9] Estas palabras podrían ser un perfecto resumen de la mirada de Azcona, si no fuera porque habían sido escritas noventa años antes del estreno de la primera película con guion suyo; sin embargo, si explican, en parte, su éxito. Los textos de Azcona se enraizaban en una mirada mordaz del mundo típicamente española.

En las dos películas del guionista que se van a abordar en esta parte del trabajo ya aparecen algunas de las cuestiones que serían importantes en su obra, como las historias cotidianas protagonizadas por personas normales que, sin embargo, se enfrentan a multitud de impedimentos para lograr su objetivo o la preocupación por temas sociales de actualidad. Las dos obras sitúan la cuestión de la vivienda en el núcleo del conflicto narrativo y, entre ambas, existen una serie de similitudes estructurales y temáticas que revelan una clara preocupación, compartida por los directores involucrados, en torno a la precariedad habitacional y sus efectos corrosivos sobre las relaciones humanas y los valores de la sociedad.

9. Baudeliare, Charles. "De la esencia de la risa y la comicidad en las artes plásticas". París, 1868.

- *El pisito* (1958)

Marco Ferreri era aún un aspirante a director cuando conoció a Azcona y se empeñó en adaptar alguna de sus novelas. La primera de ellas sería *El pisito*, poco después llegaría *El cochecito*, en la que uniría a las afiladas escenas escritas por el guionista la mirada externa a España de un italiano criado cinematográficamente en pleno esplendor del neorrealismo. Ferreri hizo en aquellos años del cambio de década sus tres primeras películas en España, antes de volver a Italia, dejando el crudo mensaje de un país con el futuro comprometido por la gravedad de sus profundos problemas sociales y económicos.

La película cuenta las dificultades por las que pasa la pareja formada por Rodolfo y Petrita para conseguir un piso en un momento ya avanzado de su relación. El protagonista se ve presionado por su novia porque la falta de una vivienda propia les impide comenzar a formar una familia. Mientras que buscan un piso propio para poder casarse después, Petrita vive en casa de su hermana y Rodolfo en una pensión situada en la Plaza de los Mostenses de Madrid —«un piso al lado de la Gran Vía por solo cuarenta pesetas»—. La regente de la pensión es una anciana y la casa es un piso situado en una corrala de la que es propietario un rentista con título nobiliario. La anciana paga por aquel piso una renta antigua, ya que la subida de alquileres estaba bloqueada por ley, pero su avanzada edad provoca que todos los implicados —los inquilinos, que no querían perder ese alquiler tan ventajoso, y el propietario de la vivienda, que pretendía recuperarla para ponerla en el mercado de nuevo— estén alerta por el futuro de la casa.

Uno de los inquilinos encuentra una opción para mantener la pensión una vez que muera la anciana. La legislación permite que el cónyuge del fallecido herede el contrato de arrendamiento que este tuviese firmado, por ello, si Rodolfo se casa con la anciana heredaría el piso cuando quedara viudo. Aunque a Petrita, inicialmente, esta opción le parece descabellada, con el paso del tiempo y ante la imposibilidad de encontrar piso de otra forma se replantea su posición y comienza a animar fervorosamente a Rodolfo para que contraiga matrimonio con la dueña de la pensión. Finalmente, Rodolfo se casará con la anciana y esperará a que esta muera, pasados varios años, para reactivar su vida familiar junto a Petrita.

El protagonista de *El pisito* recorre un camino similar al de *El inquilino* algo que, tratándose de películas estrenadas el mismo año, pone de manifiesto que no eran situaciones adscritas únicamente a la ficción, sino que, aunque llevadas al extremo, reconstruían una serie de temas y preocupaciones que estaban muy presentes en la sociedad. Una de las escenas analizadas en la película de Nieves Conde ha sido la visita que el protagonista realiza a los nuevos barrios en la periferia; en *El pisito*, la pareja también hace una visita a uno de estos barrios, en este caso al Gran San Blas —uno de los barrios que más presencia tuvo en los reportajes de NO-DO—.

En este caso, la película primero narra el trayecto en un autobús atestado de domingueros que van, también, en búsqueda de una nueva vivienda. Ferreri rueda el barrio de una forma neorrealista, muy diferente al noticiario franquista: a pie de calle y con mucha actividad. Tras visitar la alborotada casa de la hermana de Petrita, situada en una corrala, la pareja se encuentra con un entorno más ilusionante donde los niños juegan en las calles del barrio y predomina la incipiente vegetación. Sin embargo, el siguiente plano que muestra Ferreri delata cuál será el futuro de esa visita: desde el punto

Figura 3.55. *El pisito*. Planta de la vivienda donde se aloja el protagonista y que desencadena la trama principal de *El pisito*. [Elaboración propia. En positivo estancias mostrados en la película, en negativo estancias recreados]

del que parte el recorrido de los personajes, Ferreri realiza un paneo en el que van apareciendo los bloques, uno trás de otro, hasta que se pierden en el fondo del plano. La pareja es incapaz de encontrar un piso digno pese a la aparente abundancia que se supone que hay y que es transmitida por los medios de comunicación —a Rodolfo le dice su cuñado señalando airadamente el periódico «mira, mira si hay pisos. Lo que pasa es que yo a ti te conozco, eres un pájaro»—.

La vivienda donde está la pensión se ubica en un edificio antiguo; una suerte de corrala con un patio pequeño y unas galerías estrechas para acceder a las viviendas. La casa tiene dos ventanas en la fachada del edificio que pertenecen a las dos estancias de la consulta. El resto de las estancias se desarrollan a lo largo de dos pasillos. Aunque la casa que vemos en *El pisito* no es especialmente coherente en la organización del conjunto si transmite la idea general de vivienda antigua, distribuida desordenadamente y en mal estado de conservación. El edificio representado era el tipo de bloque del centro histórico del que durante aquellos años se fomentó su sustitución por edificaciones más rentables, como queda claro en la película cuando la pareja va a visitar al dueño y este les dice que necesita recuperar todas las viviendas para derribar el edificio.

El pisito denuncia en su metraje la insuficiencia de nuevos pisos construidos, el impedimento social que supone la imposibilidad de acceder a una vivienda o la inmoralidad de los rentistas, que solían ser nobles venidos a menos que explotaban la herencia inmobiliaria familiar. Sin embargo, la mayor denuncia que hacen Ferreri y Azcona gira en torno a la hipocresía de todos los que empujan al protagonista, personajes y autoridades, a una situación moral límite con el único objetivo de conseguir un piso.

Figura 3.56. Fotograma de la calle, en la zona de Gran Vía, donde se ubica la vivienda

Figura 3.57. Fotograma del patio de la corrala donde se ubica el pisito.

Figuras 3.58. a 3.59. Fotogramas de la cocina de la vivienda.

Figuras 3.60. a 3.63. Fotogramas de las estancias de la vivienda. Por orden: vestíbulo, baño, dormitorio 1 y dormitorio 3.

- *El verdugo* (1963)

En estos años iniciales de la carrera de Rafael Azcona comenzó su colaboración con Luis García Berlanga, que en buena medida determinaría la obra de ambos. Ya en su primera película juntos, *Plácido* (1961), estuvo presente la situación habitacional del país. En la cinta se retrataba la periferia de una ciudad provincial y los protagonistas hacían un recorrido por distintas

clases de vivienda, siguiendo la iniciativa "pon un pobre a tu mesa", en las que destacaba el contraste entre las casas de las clases altas y las de los pobres, incluida la del propio protagonista, a los que invitaban a cenar, gracias a esa iniciativa, en Nochebuena. No obstante, pese al claro contraste que se marcaba en la película, el problema de la vivienda no se trataba explícitamente, era un parámetro más de la pobreza. Sin embargo, en su segunda colaboración, *El verdugo*, el tema de la vivienda emergió como uno de los principales de la película junto, obviamente, a la pena de muerte, contra el que cargó la censura y permitió a Berlanga y Azcona desarrollar con bastante libertad su crítica habitacional.

En esta película se contaba la historia de un verdugo, Amadeo, de avanzada edad y la pareja conformada por su hija, Carmen, y un enterrador, José Luis. Amadeo vivía junto a su hija en una casa en la planta baja de un edificio antiguo del centro. Un día, después de años tratando de conseguir una nueva vivienda del patronato de funcionarios en los barrios que estos están construyendo, por fin, se la conceden; sin embargo, está destinado a perderla por la proximidad de la fecha de su jubilación. La única solución que, entre el padre y la hija, encuentran para mantener el nuevo piso es que José Luis consiga el puesto que va a dejar libre Amadeo. Esta alternativa es la única que José Luis tiene para poder dejar la habitación donde vive en casa de su hermano y poder formar una familia junto a Carmen, que está embarazada.

En la cinta esta situación se convierte en una crítica a la poca diligencia de la administración y a la falsedad del discurso propagandístico del fran-

Figura 3.64. Visita de los protagonistas a la obra del piso que se les ha adjudicado.

quismo que prometía pisos para todos. En este sentido, la escena clave es la visita que realiza la familia al edificio en construcción. Al comienzo de la escena se ven las obras de un nuevo barrio y, posteriormente, como la familia sube a visitar el edificio en sí, en pleno proceso de construcción. Aunque el edificio aún solo cuenta con la estructura, esto no les impide que un empleado de la constructora les señales donde se ubicará la vivienda. A partir de ese momento, la pareja comienza a reconstruir como será su hogar, proyectando sus promesas de futuro sobre la planta libre propia del Movimiento Moderno. En esta parte de la escena quedan manifiestas las falsas ilusiones construidas por las promesas del régimen al fomentar la idea de que estaban construyendo viviendas de gran calidad para todo el mundo, o en palabras de NO-DO «lujosos palacios». También, de forma irónica se reprocha la localización de aquellas viviendas con frases como la que pronuncia Carmen cuando al respecto de la distribución de la vivienda comenta «no, hombre ¿es que no ves que tiene la terraza? Y mira que bien, si se ve hasta Guadalajara».

En la segunda parte de la escena se organiza un malentendido con las adjudicatarias de otro piso. El grupo que reprocha a Amadeo que están ocupando el espacio de su piso está formado por varias mujeres, de una edad similar a la del verdugo, vestidas de luto. La trifulca que se organiza dentro de la obra acaba con todos los personajes en la oficina de reclamaciones del patronato y con una resolución favorable para la familia del verdugo. En esta parte, se hace evidente el mal funcionamiento de la administración y quedan reflejados algunos de los principios con los que funcionaba el franquismo: endogamia, amiguismos y corrupción en general.

Figura 3.65. Visita de los protagonistas a la obra del piso que se les ha adjudicado.

Otra de las cuestiones interesantes de la película es la similitud existente entre la antigua casa de Amadeo y el nuevo piso del patronato. La antigua casa de Amadeo estaba compuesta por una modesta zona de estar, donde se fijaba la mirada de la cámara, a la que se accedía desde el largo pasillo de acceso a la vivienda. La zona de estar a su vez era el distribuidor del resto de estancias, a la derecha del pasillo de acceso estaba la cocina y al fondo de la sala se situaban los dos dormitorios. Berlanga genera un plano en el que están presentes tres estancias al mismo tiempo; por un lado, el estar y los dos dormitorios y, por otro, el pasillo de acceso y la cocina. En la nueva vivienda, el director, plantea un plano similar en el que desde un estar central en la vivienda, como en la otra casa, se pueden ver uno de los dormitorios, el de Amadeo, y el acceso a la vivienda. La nueva vivienda dista mucho de los buenos ejemplos de arquitectura y poco tiene que ver con las magníficas condiciones habitacionales vendidas por el régimen; aunque la vivienda suponía una necesaria renovación no era el cambio drástico que se mostraba en la propaganda.

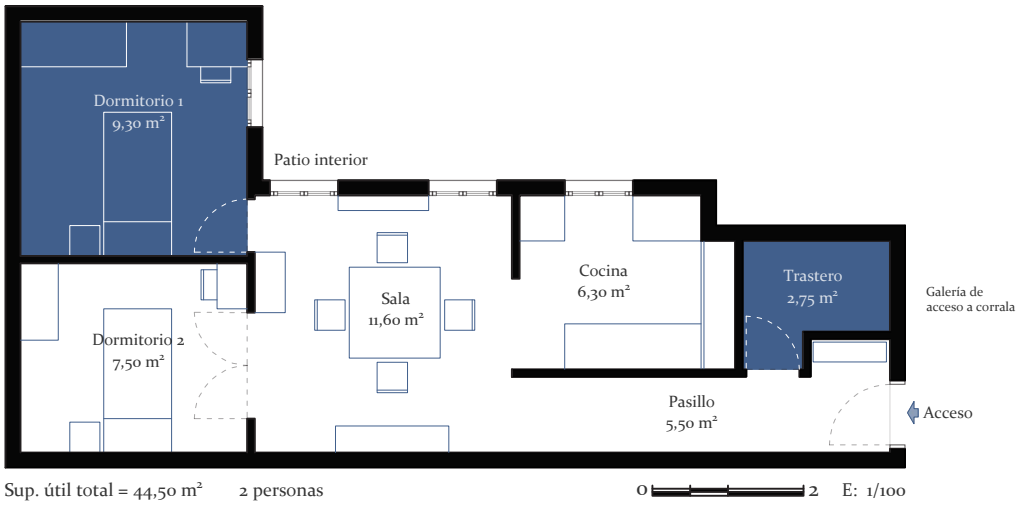


Figura 3.66. *El verdugo*. Planta de la vivienda del verdugo en una corrala. [Elaboración propia. En positivo estancias mostrados en la película, en negativo estancias recreados]

Figura 3.67. Fotograma de la vivienda del verdugo. La composición del plano permite ver desde la sala principal la entrada a los dos dormitorios.

En *El verdugo*, su protagonista, como los del resto de películas de este capítulo, se ve empujado a una situación extrema para conseguir una vivienda. Preguntado Berlanga por las contradicciones éticas a las que tiene que hacer frente su personaje declaró: "claro que el verdugo es una víctima. Se hace verdugo para poder tener un piso, para asegurarse un futuro, y termina estando en el territorio más inseguro de todos, el territorio de la muerte".

Aunque el cine español recurrió a la comedia satírica, las similitudes entre las diferentes películas nos revelan que aquello, de alguna forma, era en gran medida una fiel plasmación de muchos de los problemas que existían en la calle. En el cine de ficción de los cincuenta, realizado por una nueva generación de cineastas, se trasluce la necesidad de poner en crisis los principios de las políticas habitaciones del régimen franquista.

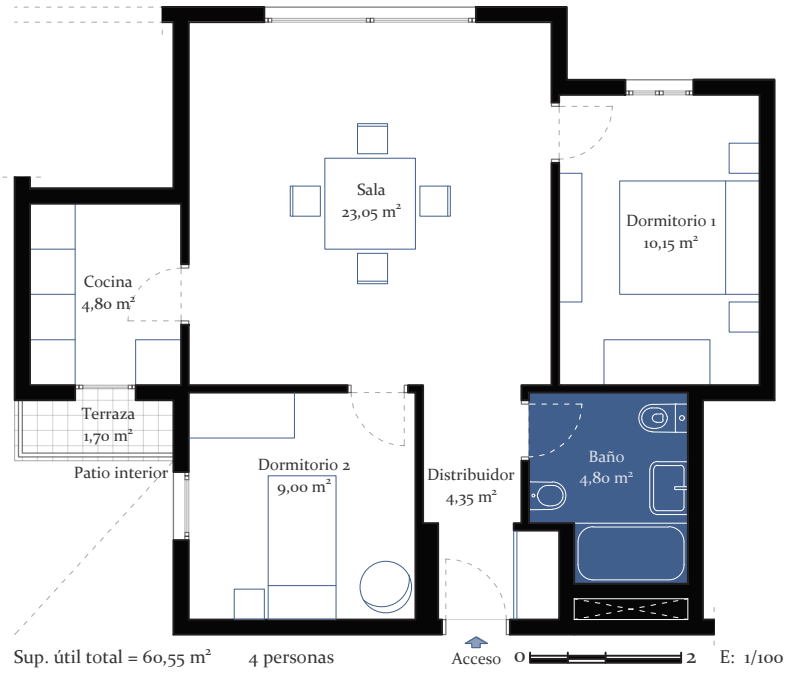


Figura 3.68. *El verdugo*. Planta de la nueva vivienda del verdugo en un barrio periférico. [Elaboración propia. En positivo estancias mostrados en la película, en negativo estancias recreados]
Figura 3.69. Fotograma de la nueva vivienda del verdugo. La composición del plano permite ver desde la sala principal la entrada y uno de los dormitorios.

3.2. De la cultura *yeyé* a la Transición

promesas desarrollistas y especulación masiva [1964 - 1975]

El lustro comprendido entre las medidas políticas de 1959 —que marcaron el tránsito de la autarquía al desarrollismo— y los festejos de los "25 años de paz" de 1964 supuso una profunda transformación de la sociedad española. Los nuevos principios aperturistas permitieron la entrada en España, aunque tamizadas por el control franquista, de las corrientes de cambio cultural que durante los sesenta eclosionaron en el resto del mundo. Aunque el aparato represivo del franquismo seguía vigente, el régimen parecía haber alcanzado por fin la tan ansiada paz social, en gran medida gracias al desarrollo económico fruto de su progresiva incorporación a las dinámicas internacionales. Enrique Moradiello, catedrático de Historia Contemporánea y académico de la Real Academia de Historia, sintetiza este cambio al resaltar que "su programa político se reducía a promover el crecimiento de la economía como vector generador de prosperidad y el bienestar material de la población, con la esperanza de que dicha prosperidad y bienestar cimentaran la paz social, suplieran la falta de libre participación democrática y dieran legitimidad de ejercicio a su régimen autoritario pera también modernizador".[1]

Los años sesenta estuvieron marcados, culturalmente, por la incorporación de una nueva generación que insufló un aire renovador al panorama nacional. A través de la exitosa canción *Chica Ye Ye*, interpretada por Concha Velasco en la película *Historias de la televisión* (1965) —paradójicamente dirigida por un director de la vieja guardia afín al franquismo, Sáenz de Heredia—,[2] se popularizó en España el concepto *ye-ye* que definió la cultura popular de aquellos años. Esto no fue más que la traslación al panorama nacional de los movimientos culturales, principalmente juveniles, que ya habían explotado en Europa y en Estados Unidos.

El franquismo asimiló, principalmente, la música popular y ligera y la convirtió en el estandarte de la nueva España moderna. No obstante, este

1. Moradiellos, Enrique. *La España de Franco (1939-1975): política y sociedad*. Madrid: Síntesis, 2000, página 149.

2. José Luis Sáenz de Heredia, que era primo hermano de José Antonio Primo de Rivera, dirigió, entre otras, la película escrita por el propio Franco, *Raza* (1941), y el documental Franco, ese hombre (1964), con motivos de los "25 años de paz".

aperturismo cultural también se tradujo en la aparición de nuevos espacios de crítica en todas las disciplinas culturales como la ya citada literatura realista o la canción protesta. En el caso del cine, este pequeño espacio de libertad se tradujo en la aparición de los autores del Nuevo Cine Español, educados mayoritariamente al amparo de la Escuela Oficial de Cine, que ya contaban con Carlos Saura como precursor.

Figura 3.70. Cartel de *La ciudad no es para mí*.

No obstante, para entender en toda su dimensión esta renovación social y cultural, es imprescindible considerar el papel del turismo, un fenómeno que en aquellos años adquirió un protagonismo decisivo. El franquismo se encontró en una situación excepcional que favorecía su continuidad: en el contexto de la Guerra Fría había desaparecido el estigma hacia el régimen por parte de Estados Unidos que miraba con bueno ojos el anticomunismo del franquismo, la economía crecía y se encontraba en un ciclo desarrollista y, aunque había tensiones principalmente en los entornos estudiantiles, la sensación general era la de que se había alcanzado un contexto social más estable. Con esta situación el régimen se propuso explotar el potencial turístico del país con una doble finalidad, mejorar la situación económica y laboral con la entrada de dinero extranjero y blanquear la imagen de la dictadura en el exterior.

El optimismo reinante aplacó, en buena medida, las críticas en materia de vivienda desde el mundo del cine durante buena parte de los años sesenta. El reflejo realista con tintes satíricos de épocas anteriores fue sustituido en el cine más popular por comedías bienintencionadas con finalidad moralizante o donde se explotaban los contrastes que suponían los nuevos

Figura 3.71. Fotograma de *La ciudad no es para mí*. Agustín, el protagonista, llega desde el pueblo a la casa de su hijo en Madrid y queda impresionado.

avances. En esta línea, películas de gran éxito popular como *La ciudad no es para mí* (1966) o *El turismo es un gran invento* (1968), dirigidas por Pedro Lazaga y con Paco Martínez Soria como protagonista, mostraban el impacto positivo del desarrollo económico y se mofaban del atraso rural del que el régimen pretendía desmarcarse en estos años.

La ciudad no es para mí sigue un patrón argumental, del que puede ser considerada la que mayor relevancia popular alcanzó, en el que un padre llega desde el pueblo a la ciudad para visitar a sus hijos y descubre que este ha alcanzado el éxito aparente, pero, a cambio, es infeliz.[3] En estas películas la mirada a la migración rural es totalmente opuesta a la de las cintas de los años cincuenta. En aquellas la ciudad constituía una falsa ilusión de progreso que iba destrozando a los protagonistas a medida que avanzaba el metraje mientras que en este nuevo modelo la ciudad representa el ideal de triunfo, pese a la infelicidad generalizada de todos los personajes que supuestamente la alcanzaban. Los protagonistas de estas películas llegan a una ciudad que supone un choque cultural con el ambiente rural del que proceden. Algo similar ocurría, por ejemplo, en *Surcos*; sin embargo, en la cinta de Nieves Conde aquello los conducía irremediablemente al fracaso mientras que en las obras de Lazaga es una forma de poner el valor el mérito de los hijos que han alcanzado el éxito profesional en la gran ciudad.

Por supuesto, el cambio también se hace patente a nivel de los tipos de vivienda mostrados. En estas películas dejaron atrás las chabolas y las corralas de los cincuenta y el éxito de los hijos de los protagonistas se traducía en lujosas viviendas en las mejores zonas de la ciudad. Apenas había pasa-

3. Muchas de las protagonizadas por Martínez Soria entran en este patrón, pero más allá también lo cumplieron películas como *Una abuelita de antes de la guerra*.

Figura 3.72. Fotograma de *La ciudad no es para mí*. Luchi, la nuera de Agustín, sale al salón después de que la empleada de servicio la llame ante la llegada de su suegro.

do década y media entre la miseria de principios de los cincuenta y el lujo de mediados de los sesenta; sin embargo, ese contraste era la forma que tenía el franquismo de transmitir un discurso de progreso social en la línea de los nuevos tiempos donde la ciudad representaba el ideal de éxito.

Como no podía ser de otra manera el turismo también fue uno de los fenómenos que tomó protagonismo en esta época. Los discursos de éxito vendidos por el franquismo se tradujeron también en una nueva figura de propiedad de la vivienda: la segunda residencia en las zonas turísticas. En el periodo final del franquismo fueron muchas las comedias que trataron la explosión turística y la vendieron como el gran éxito reciente del régimen. Los grandes desarrollos de las nuevas ciudades costeras fueron el gran avance

Figuras 3.73. a 3.78. Fotogramas donde se ve el interior de la casa de *Un millón a la basura*. En las dos primeras se ve el exterior de la casa. En la tercera y en la cuarta la estancia principal. En la quinta el dormitorio 2 y, en la última, la cocina.

que promocionaron en películas como *Un beso en el puerto* (1966), rodada en Benidorm, o *Amor a la española* (1967), rodada en Torremolinos. Como excepción, El turismo es un gran invento presenta cierta distancia con el fenómeno al ironizar en su trama con la posibilidad de convertir un pueblo del Aragón en un destino turístico a imagen y semejanza de los de la Costa del Sol. A pesar de ello, la película, localizada en Torremolinos, constituye un ejemplo más de la exaltación en el cine del turismo de sol y playa.

No obstante, aunque reinaba un ambiente de bonanza y transformación del país, algunas películas todavía demostraban la persistencia del problema habitacional. Por ejemplo, en *Un millón a la basura* (José María Forqué, 1967) José Luis López Vázquez interpreta a un barrendero que se debate sobre si devolver el millón de pesetas que se ha encontrado en un barrio de clase alta pese a que vive, junto a su familia, en un misero barrio de la periferia madrileña. El enfoque de la película no era tanto el del puro problema habitacional como el de la pobreza en general, sin embargo, la cuestión de la vivienda también se desliza en esta cinta. La película pone de relieve el contraste de corte clasista existente entre el barrio donde viven los protagonistas y los barrios nobles de Madrid donde el protagonista busca al dueño del dinero con el fin de devolvérselo.

La casa de los protagonistas se encuentra en uno de esos poblados chabolistas que el régimen derribaba y sustituía por poblados de realojo y absorción. Pese a lo cual, la vivienda nada tiene que ver con la informalidad

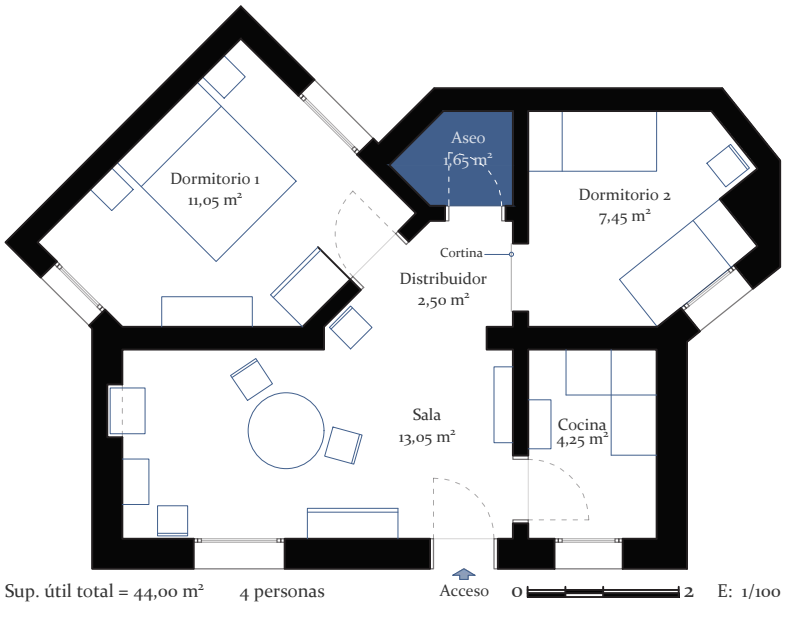
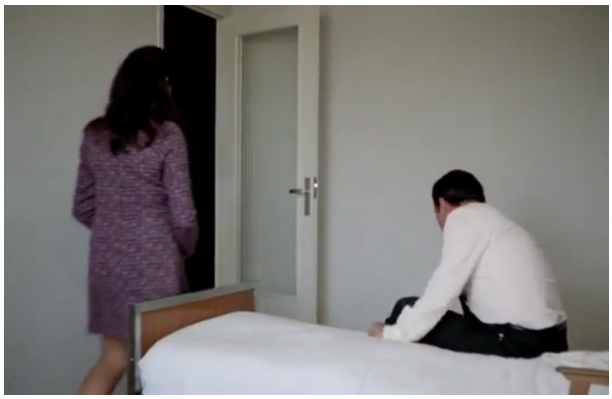


Figura 3.79. *Un millón a la basura*. Planta de la casa de los protagonistas de *Un millón a la basura*. [Elaboración propia. En positivo estancias mostrados en la película, en negativo estancias recreados]

constructiva de estas construcciones en los cincuenta. La casa se organiza entorno a una sala principal que tiene múltiples funciones: acceso, distribuidor y espacio estancial. Al fondo de la pequeña sala, el resto de espacios se organizan entorno a un pequeño espacio de planta trapezoidal. Los dormitorios tienen geometrías forzadas producto de las precarias circunstancias espaciales, económicas y materiales en las que se edificaron.

Con todo, las políticas desarrollistas dieron, también, lugar a una especulación voraz no solo en las zonas costeras a consecuencia del aumento del turismo, sino también en las periferias de las grandes ciudades que crecieron desmedidamente. En este sentido, la especulación si fue un tema tratado por la ficción desde una mirada crítica sobre todo en los años setenta. La filmografía, aunque no es tan extensa como en otras épocas, cuenta con ejemplos que van desde las películas en las que aun no siendo un tema principal está presente en la historia. Por ejemplo, en *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, 1972) —el personaje protagonista tras descubrir que no es una mujer, sino un hombre, abandona su pueblo y se instala en un piso en un nuevo desarrollo de Madrid en busca del anonimato que le ofrece— hasta en las que la especulación es el tema entorno al que se desarrolla la historia como *Venta por pisos* (Mariano Ozores, 1972).



Figuras 3.80. a 3.83. Fotogramas de *Mi querida señorita*. Los protagonistas en la nueva vivienda que Juan compra en un nuevo desarrollo de Madrid. En el tercer fotograma se puede ver el entorno en el que se ubica la edificación.

Venta por pisos (1971)

El pillaje, tan típicamente español, era un hecho especialmente presente en el mercado inmobiliario del tardofranquismo y, por tanto, en el cine que trató el problema habitacional. Por ejemplo, en *El inquilino*, película previa al Plan de Estabilización y a los cambios en materia de vivienda del inicio de los años sesenta, la especulación ya era un fenómeno patente y relevante en la escena en la que se parodiaban los nuevos barrios construidos por promotores privados. Sin embargo, en los años finales del franquismo se unieron la, ya bien establecida, conciencia de propiedad de la vivienda de la sociedad española fomentada por las políticas del primer franquismo y el crecimiento exponencial de la especulación inmobiliaria favorecida por las medidas liberalizadoras iniciadas en la primera parte de la década. En este ambiente, el problema de la vivienda, dejado de lado durante buena parte de los sesenta, volvió a tomar forma en el discurso cinematográfico.

Venta por pisos fue la película que, en aquel inicio de la década de los setenta, hizo una crítica más ácida de la especulación inmobiliaria campante y de la falta de calidad habitacional asociada a este modelo. No obstante, resulta reseñable que esta crítica no surgió de las nuevas voces abiertamente críticas con el franquismo, aún controladas por el régimen a través de la censura, sino de la "comedia desarrollista". Mariano Ozores, director de la película, era ya en aquel tiempo uno de los directores más taquilleros, algo que alcanzaría su culmen durante los años de la Transición y los años ochenta, y contaba en su carrera con grandes éxitos populares que podrían ser inscritos en esa línea de exaltación del turismo que se ha comentado como *40 grados a la sombra* (1967) o *En un lugar de la Manga* (1970). Quizás estos precedentes o quizás, solamente, que la censura se encontraba centrada ya únicamente en cercenar las críticas explícitas al régimen[4] hicieron posible una película abiertamente crítica con el modelo inmobiliario del país.

Venta por pisos comienza con una escena, durante los créditos iniciales, que ya sienta las bases del discurso de la película. Cuatro familias, cada una a su manera, se encuentran con la necesidad de buscar una nueva vivienda: una pareja formada por dos viudos a la que sus respectivos hijos se oponen, una tía y una sobrina, gerentes de una pensión de moral relajada, que

4. Algunos de los ejemplos más sonados de choques con la censura en la última década de dictadura fueron los de *La caza* (Carlos Saura, 1966), una metáfora de la Guerra Civil, o *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, rodada en 1971), prohibida totalmente por el franquismo y estrenada en 1976.

hacen frente a la llegada de la hija de una de ellas que no conoce su negocio, una pareja joven formada por una artista y un empresario que no se pueden casar porque aún no tienen un lugar donde instalarse y, por último, un matrimonio, con dos niños pequeños y suegra, que viven en una piso antiguo heredado y creen que mejorar la vivienda es el primer paso para progresar vitalmente. Las primeras palabras que una voz en *off* pronuncia sobre imágenes de una sucesión de viviendas listas para alquilar son una declaración de principios:

> «Para los jóvenes no significará nada, pero estos papeles blancos colocados en los balcones querían decir que ese piso estaba listo para ser alquilado. Y era tan fácil encontrar pisos para alquilar que la gente se mudaba simplemente porque al cabeza de familia le cambiaban de barrio la oficina. Pero, eso era antes. Ahora, si una familia necesita un piso tiene que comprarlo... y de qué manera»

Estas palabras, aunque obvian el problema habitacional existente en los años previos y asumen como cierta una facilidad para el alquiler que no era tal, sirven para resaltar el problema que supuso la nueva conciencia de la propiedad que había impuesto el imaginario ideológico construido durante los más de treinta años transcurridos ya de franquismo.

Aún sin acabar la sintonía inicial, la película va presentando los avatares de los protagonistas respecto a la vivienda. En primer lugar, la joven pareja se enfrenta a la imposibilidad de hacer frente al coste desorbitado de un piso. Con la segunda pareja, Ozores recrea la esencia de la escena de *El verdugo* donde los protagonistas visitan el edificio en construcción y se ima-

Figuras 3.84. a 3.85. Fotogramas de la escena inicial de *Venta por pisos*. En la primera parte de la escena se relata la situación del mercado inmobiliario en aquel tiempo.

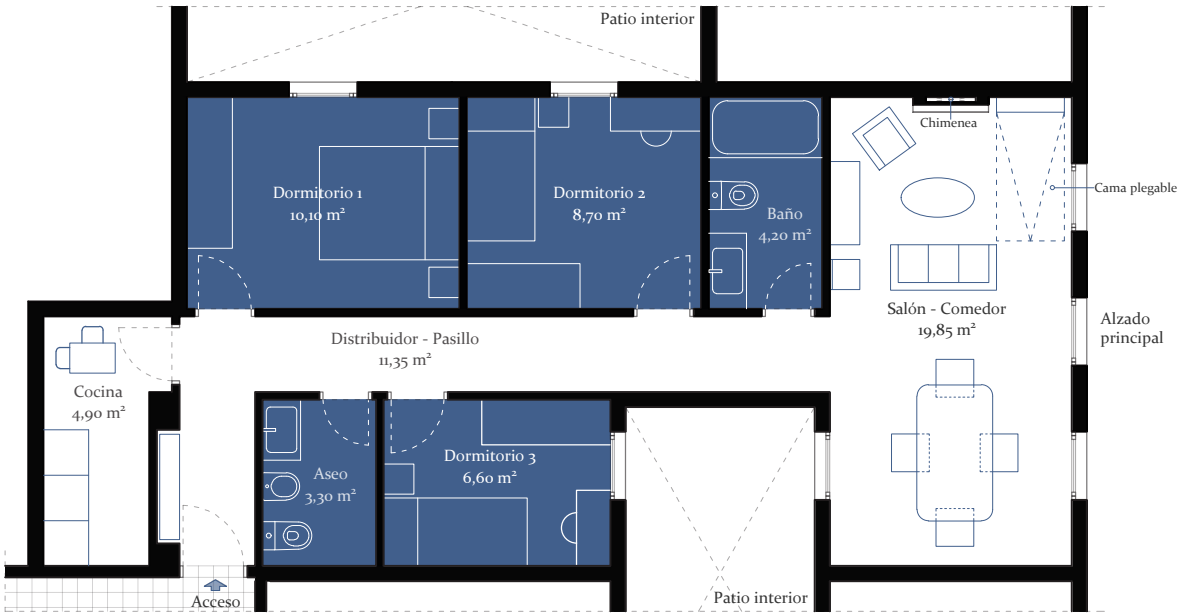
ginan sobre la planta libre como será su vivienda. En este caso, la escena es llevada un paso más allá: ya ni siquiera existe edificio sobre el que imaginarse nada, los pisos se venden sobre plano y en la parcela que visitan no hay más rastro que un cartel que anuncia la próxima construcción en aquellos terrenos. Ante la situación esperpéntica que se encuentran los protagonistas, es el vendedor el que, moviéndose entre la maleza que reina en la parcela, va contando como será, supuestamente, la vivienda:

> «Aquí irá el portal: mármol, maderas nobles, felpudo gigante, dos o tres palmeras que eso siempre da prestancia, portero electrónico, maceteros, ascensor de subida y de... bueno de bajada por las escaleras [...] Y también tendrá garaje, una plaza por piso. Aquí no podemos dar más porque el terreno es carísimo debido al gran porvenir que tiene. Entonces, su piso, el único que queda disponible, claro, cae aproximadamente aquí»

Por último, con la tía y la sobrina de la pensión, Ozores dirige su crítica hacia aquellos arquitectos que han sucumbido a los oropeles del boom inmobiliario de la época, dejando de lado el buen hacer profesional y poniendo los avances de la disciplina al servicio de la máxima rentabilidad económica de los promotores. La vivienda que visitan en esta escena es un espacio de reducidas dimensiones con dos estancias anexas, aún más mínima, con los cuartos húmedos y una terraza.

> *Agente inmobiliaria*: Son 26 metros cuadrados, pero tan científicamente estructurados que parecen 27. Este arquitecto es una eminencia. Aquí en la misma estancia va la cocina, tendedero y cuarto de trastos. Y aquí a la izquierda baño y aseo. Y

Figuras 3.86. a 3.87. Fotogramas de la escena inicial de *Venta por pisos*. En la primera imagen, la pareja protagonista de una de las historias visita la parcela donde se supone que se edificará el edificio. En la segunda, las protagonistas de otra de las historias visitan un piso donde, prácticamente, solo hay un espacio multifunción.



Sup. útil total = 72,15 m² 5 personas 0 2 E: 1/100

Sup. útil total = 100,50 m² 5 personas 0 2 E: 1/100

esto es lo que el arquitecto llama ambiente que es comedor, salón, dormitorio, solana y cuarto de plancha.

Sobrina: ¿Y aquí va también el dormitorio?

Agente inmobiliaria: Sí, claro, camas abatibles, muebles escamoteables... el arquitecto ha hecho bocetos.

Sobrina: Bueno, verá, es que mi cama es de roble y la heredé de mi abuela. Comprenderá que si ponemos aquí la cama ¿dónde metemos la mesa camilla, tía Antonia?

Tía: Está claro, sobrina... ¡en casa del padre del arquitecto!

La trama de la cuarta historia gira por completo en torno a la especulación y la corrupción. El padre de familia, un oficinista de poca categoría, aspira a obtener un ascenso en su trabajo. Para ello han invitado a cenar a su casa al jefe y a su esposa. Con la llegada del matrimonio al piso de la familia Nogués quedan patentes las diferencias de clase por medio de la vivienda. Don Julio, que vive en un chalet en Puerta de Hierro le recomienda que cambie de vivienda si quiere conseguir el ascenso ya que necesita un lugar en el que poder recibir a gente y dar una imagen de solvencia. Federico acepta pasivamente las recomendaciones de su jefe, comprendiendo que si se lo dice alguien de su relevancia será lo adecuado. Se hace con una vivienda en un nuevo edificio, que será donde se conectarán las cuatro historias. A lo largo de la cinta Federico descubre que el promotor del edificio es el propio Don Julio y que él no es más que un infiltrado para capear con los numerosos problemas que presenta el edificio.

Figura 3.88. *Venta por pisos*. Planta de la vivienda antigua de la familia Nogués. [Elaboración propia. En positivo estancias mostrados en la película, en negativo estancias recreados]

Figura 3.89. *Venta por pisos*. Planta de la vivienda nueva de la familia Nogués. [Elaboración propia. En positivo estancias mostrados en la película, en negativo estancias recreados]

Figura 3.90. Fotograma del comedor de la vivienda antigua de los Nogués.

Figura 3.91. Fotograma del comedor de la nueva casa de los Nogués.

Venta por pisos abordó la nueva crisis habitacional que se desarrolló en aquellos años desde diferentes perspectivas: los elevados precios de los pisos, las situaciones absurdas generadas fruto de la falta de viviendas construidas, la corrupción, la pérdida de calidad de las edificaciones o el uso de la arquitectura como herramienta especulativa y no de servicio a la sociedad. La película pone de manifiesto que las nuevas políticas liberalizadoras, unidas al resto de transformaciones ideológicas producidas durante en los años previos, solo habían servido para dar rienda suelta a la especulación y al mal hacer edificatorio.

Duerme, duerme, mi amor (Francisco Regueiro, 1975)

Cuando Francisco Regueiro, antiguo estudiante de la Escuela Oficial de Cine y autor adscrito al Nuevo Cine Español, estrenó en 1975 *Duerme, duerme, mi amor*, España comenzaba a vislumbrar el intenso proceso de transformación política y social que se avecinaba. La película se presenta como una metáfora de la pugna entre la España franquista, anclada en sus estructuras y valores tradicionales, y el inminente país democrático que buscaba abrirse paso. A través de la historia de un matrimonio, la película entrelaza las tensiones personales y sentimentales de sus protagonistas con las mutaciones y debates urbanos y culturales del país. El conflicto de la cinta surge cuando ante la imposibilidad de adquirirla en propiedad, la pareja se ve obligada a abandonar su cómoda vivienda unifamiliar en una zona de clase alta de Madrid para trasladarse a un barrio periférico de impersonales bloques de pisos, símbolo de un nuevo modelo urbano marcado por la desposesión del espacio público y la pérdida de referencias urbanas.

La película continuaba la tradición de crítica urbana en la cinematografía española que ya habían ejercido cintas como *El pisito*, pero también, se arraigaba en las emergentes corrientes de pensamiento urbano que ponían en entredicho el nuevo urbanismo heredero de la Carta de Atenas y los principios modernos que habían facilitado la colonización de la ciudad por parte del capitalismo. Bien conocidas son las reflexiones de Lefebvre que ya desde los años sesenta reclamaba la necesidad de alejarse del urbanismo puramente comercial y la reapropiación por parte de la clase obrera del espacio urbano cuando afirmaba, en su libro *El derecho a la ciudad* (1968), que

«el fetichismo y la ideología del cambio (dicho de otro modo: la ideología de la modernidad) revisten la atrofia de las relaciones sociales esenciales. El desarrollo de la sociedad sólo puede concebirse en la vida urbana, por la realización de la sociedad urbana».[5]

Regueiro plantea su crítica ya en la escena inicial de la película cuando Mario, el protagonista interpretado por José Luis López Vázquez, llega con el camión de la mudanza a un barrio de la periferia que se muestra como un laberinto en el que no existen las referencias y los bloques de pisos se repiten uno tras otro únicamente identificados por una numeración.

> *Mario*: No, no, espere, espere, que no es aquí. Es cinco casas más abajo.
>
> *Transportista mudanza*: ¿Casas? Si parecen jaulas...
>
> *Mario*: Si tiene que ser una de estas, seguro. La plaza es esta, sí, seguro, pero no sé si es este barrio. Es difícil...
>
> *Transportista mudanza*: ¿Qué número es?
>
> *Mario:* No sé si es el séptimo piso del bloque diez o el décimo piso del bloque siete. Es la primera vez que me mudo de casa. No sabía que era tan complicado.

Esta diatriba que se le plantea al protagonista mientras busca su nueva casa en aquel infierno repetitivo se va acompasando con planos picados de

Figura 3.92. Fotograma de la escena inicial de *Duerme, duerme, mi amor* donde se muestran una serie de paneos del entorno del nuevo barrio donde se mudan los protagonistas.

5. Lefebvre, Henri. *Le droit a la ville*. París: Éditions Anthropos, 1968. Versión española: *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península, 1978, página 165.

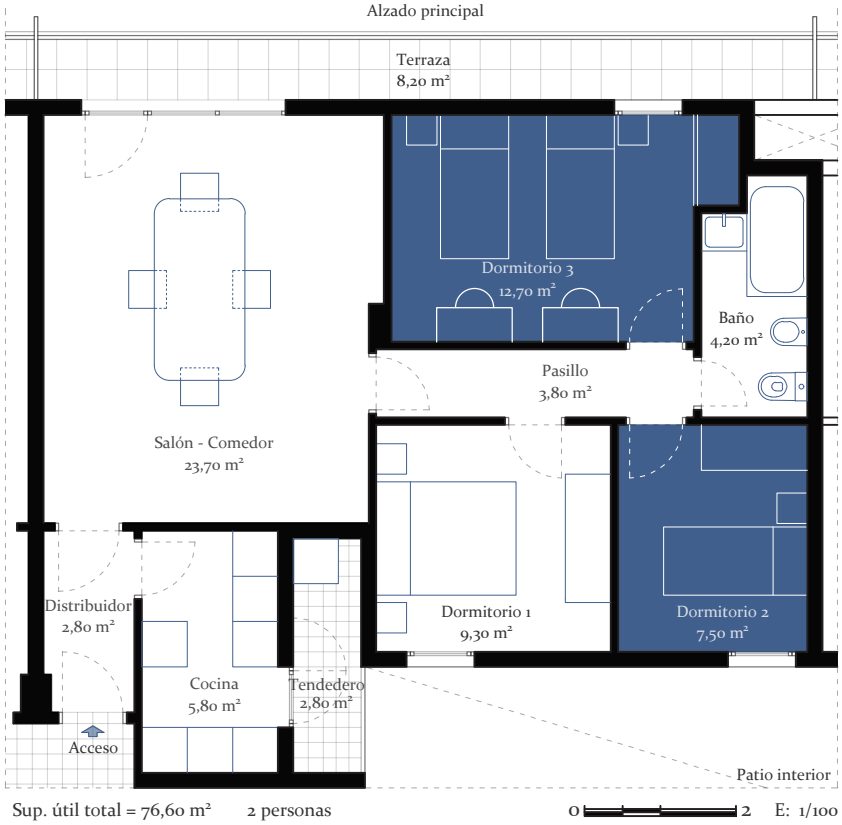


Figura 3.93. *Duerme, duerme, mi amor*. Planta de la vivienda de *Duerme, duerme, mi amor*. [Elaboración propia. En positivo estancias mostrados en la película, en negativo estancias recreados]

Figuras 3.94. a 3.97. Fotogramas de *Duerme, duerme, mi amor* donde se puede ver el edificio y su entorno, en un momento determinado, el protagonista también rodeado por el mobiliario de su casa en plena calle, como en otras de las películas analizadas.

Figuras 3.98. a 3.99. Fotogramas donde se puede ver el comedor de la vivienda con dos configuraciones diferentes a lo largo de la cinta.

los edificios del barrio que se retratan como enormes moles impersonales que se imponen sobre aquel hombre. Regueiro, durante el resto de la cinta, continúa articulando esta crítica dejando patente la desorientación de los personajes en el espacio urbano, que de alguna manera se traduce en una desorientación vital.

Al igual que *Venta por pisos*, *Duerme, duerme, mi amor* pone sobre la mesa la idea del acceso al 'lujo' de las clases medias y trabajadoras. La primera lo hace mediante el contraste entre la vivienda de lujo del jefe y la alternativa que este le ofrece a su empleado en un edificio de la periferia; en la segunda, el contraste queda patente al conocer que el matrimonio se está mudando desde una vivienda unifamiliar en la que vivían junto a la suegra noble de Mario, que se ha mudado a una residencia, y que han tenido que vender para poder pagar una vivienda propia. El "boom inmobiliario" de los años setenta, como los que vendrían ya de forma sistemática en las décadas siguientes, fomentó en la sociedad española la falsa ilusión del ascenso social mediante la adquisición de una nueva vivienda y de un acceso generalizado a las formas de vida asociadas al lujo. No obstante, dicha promesa resultó ser, en esencia, un artificio del capitalismo, que instrumentalizó el deseo de bienestar material para consolidar un sistema basado en la mercantilización de la vivienda, la sobrevaloración del suelo y el endeudamiento de las familias, generando, profundas desigualdades sociales en el acceso real a la calidad de vida que supuestamente ofrecía.

Conclusiones

Esta investigación comenzaba preguntándose por el impacto de las políticas de vivienda del franquismo más allá de los límites de las narrativas tradicionales, es decir, sobre la heterogeneidad de la historia más allá de la versión unívoca oficial. Obviamente, indagar en la realidad social de un periodo pasado, dominado por un régimen que controló el discurso del país durante treinta y seis años, no resulta una tarea sencilla para un trabajo académico limitado como es el presente. Por ello, se ha recurrido al instrumental básico de los estudios culturales, una herramienta clásica en este tipo de trabajos, para acercarnos al impacto cotidiano de las políticas habitacionales en la sociedad española. En la etapa estudiada, que abarca una buena parte de los años centrales del siglo XX, el cine jugó un papel fundamental como disciplina cultural popular en auge y, es por ello, que podemos destacar dos consignas clave desveladas por esta investigación. Por un lado, el impacto de sus discursos en la construcción ideológica de la sociedad y, por otro, su valor como herramienta crítica con capacidad para comprometer los discursos oficiales enarbolados entorno a las políticas desarrolladas; todo ello, desde la mirada crítica que las herramientas específicas de la arquitectura, como el redibujado analítico de planos y otros mecanismos de análisis espacial y urbano pueden brindar.

En el transcurso de este trabajo ha quedado patente que las autoridades franquistas concedieron especial importancia a las políticas de vivienda: así lo demuestra el papel destacado que tuvieron en su principal herramienta propagandística, el noticiario NO-DO. El recorrido cronológico y estilístico por los más de 3.000 episodios —teniendo en cuenta que hubo épocas con episodios dobles o triples— emitidos durante los años del franquismo evidencia, también, que las respuestas oficiales a la cuestión de la vivienda no trataron solo de paliar un problema estructural, agravado inicialmente por la destrucción de la posguerra, sino que, además, y especialmente desde el viraje dado en 1959 hacia la economía de libre mercado internacional,

construyeron un imaginario de prosperidad que fomentaba el modelo de propiedad de la vivienda al tiempo que favorecían la desregularización y la especulación, agravando a su vez dicho problema estructural.

Los años cuarenta estuvieron marcados por la reconstrucción y la pobreza extrema del país. En buena medida, fue por ello, que apenas existieron vías de escape cinematográficas al discurso oficial. El cine de ficción se mantuvo ajeno a los problemas sociales ya que las únicas producciones que superaron el páramo industrial de aquellos años fueron aquellas con temas promovidos explícitamente por el régimen y que eran calificadas como cintas de "interés nacional". No obstante, el franquismo si usó desde su creación NO-DO como herramienta de difusión audiovisual de su discurso. Sin embargo, al cruzar, por un lado, el imaginario construido por el noticiario en materia de vivienda y, por otro, los estudios desde las diferentes disciplinas implicadas en el problema, se evidencia que aquellos reportajes no fueron más que una útil herramienta propagandística con la que maximizar los resultados obtenidos de las incipientes medidas en materia de vivienda. En definitiva, el noticiario nunca tuvo especial interés por profundizar realmente en cuestiones arquitectónicas, urbanas o domésticas.

NO-DO desarrolló durante el primer franquismo una mirada social, enmarcada en los principios de Falange, que buscaba construir la imagen de un Estado benefactor con los más necesitados y de un líder, Franco, implicado en la reconstrucción física y de la paz social del país. Ya desde los primeros reportajes sobre conjuntos de vivienda NO-DO construyó una plantilla estilística, mantenida hasta el final de la dictadura con ligeras modificaciones, que incluía imágenes de los barrios en su conjunto con planos generales, picados o contrapicados de los edificios que buscaban engrandecer y estilizar, planos de los grandes baños de masas que acompañaban el recorrido de las autoridades, en los primeros años solo Franco y progresivamente otros ministros y políticos, con el fin de mostrar el apoyo popular al régimen o de los actos de entrega de llaves o títulos de propiedad, siempre por parte de la máxima autoridad presente, con los que no solo se pretendía generar la imagen de un estado benefactor sino personificarla en la de unos líderes magnánimos. Las arquitecturas con las que el noticiario fue asociando en cada época al régimen, y en particular a sus líderes, hablaban

del tipo de imagen que buscaban potenciar. En los años iniciales la asociación a barrios de reminiscencias rurales sirvió para potenciar el carácter tradicionalista del franquismo y, posteriormente, el auge racionalista sirvió a la propaganda para asociar a Franco y al resto de autoridades con una nueva imagen de proyección moderna.

Durante los años cincuenta, aunque con especial intensidad en la segunda mitad de la década, estos esfuerzos propagandísticos se redoblaron y la cuestión cobró mayor presencia en el noticiario, al igual que en el propio gobierno con la creación del Ministerio de la Vivienda. Los grupos de vivienda, fruto de las políticas desarrolladas en aquellos años, se convirtieron en ocasiones únicas para desplegar los recursos visuales propagandísticos del noticiario y rodear a las autoridades, y al propio discurso, de progreso efectivo que impactara visualmente en los espectadores. Aquellos entornos suponían el ideal de país que se pretendía hacer creer a la sociedad que se estaba desarrollando masivamente. Aunque las políticas franquistas de vivienda se quedaron lejos de solucionar el problema habitacional, si resolvieron cuestiones parciales. Sin embargo, el noticiario, no contento con ello, manipuló, amplió y maximizó los resultados de las mismas con fines puramente propagandísticos, por ejemplo, asociando de forma insistente la figura de Franco con las arquitecturas modernas de vivienda creando una falsa imagen de progreso o generando reportajes, idénticos entre sí, sobre los nuevos barrios que se emitían recurrentemente sin otro interés que multiplicar ficticiamente los logros sociales, en esta materia, del régimen.

A partir de los años sesenta, el optimismo desarrollista también alcanzo al noticiario. Desde los primeros años de esa década se puede observar una progresiva evolución en su discurso. Al igual que el racionalismo de los años cincuenta dejaba paso a una arquitectura más preocupada por el máximo rendimiento económico que por las cuestiones habitacionales, en la etapa final del franquismo el discurso del noticiario, también, evolucionó paralelamente al político y arquitectónico. Las cuestiones sociales del primer franquismo dejaron paso, primero, a la exaltación de la modernidad, insistentemente asociada al progreso económico y social y, finalmente, al imaginario construido entorno al supuesto lujo y a las posibilidades de ascenso social vendidas durante el segundo.

En definitiva, queda corroborada una realidad que en el fondo todos sabemos: el franquismo a través de NO-DO construyó un falso imaginario de progreso con el que trato de blanquear al régimen asociándolo con la imagen moderna de las nuevas arquitecturas construidas. Este imaginario se basaba en dos parámetros que fueron totalmente tergiversados por el noticiario: la cantidad de viviendas construidas y la calidad de las mismas, ambas muy por debajo de lo proclamado por el discurso oficial. Algunas de las principales estrategias del noticiario para deformar la realidad consistieron en dar una presencia mediática prácticamente constante a la edificación de viviendas, amplificando los resultados reales obtenidos por las políticas estatales en esta materia, o distorsionar la escala de los nuevos bloques de vivienda mediante el uso de primeros planos parciales de las edificaciones, picados, contrapicados y planos generales, aéreos o lejanos, de los conjuntos dispersos en el territorio que impidieran comprender la escala real de los mismos.

Con el paso de los años, NO-DO, también, trató de generar un sentimiento de deseo y necesidad de progreso que se debía materializar, según la propaganda franquista, a través del acceso a nuevas viviendas. En el noticiario este ideal se transmitía de varias formas: con las entregas de títulos de propiedad que mostraban a los ilusionados y agradecidos beneficiarios, en su representación más burda, con las locuciones que exaltaban y exageraban los adelantos técnicos, constructivos o dotacionales de las viviendas o con el uso de las nuevas formas de la arquitectura moderna como contraste con las arquitecturas tradicionales —aunque estas fueron la primera bandera ondeada por el régimen—. En este proceso, las élites políticas y económicas franquistas fueron las únicas favorecidas en la promoción y construcción de barrios en las periferias de las ciudades con las que se enriquecieron vendiendo pisos de unas calidades y condiciones pésimas en un mercado con precios muy por encima de su valor real.

Todas estas cuestiones también se convirtieron en temas relevantes en el cine de ficción durante el periodo analizado. Como resulta lógico, fueron muchos los proyectos cinematográficos que siguieron el argumentario del régimen y adoptaron las líneas ideológicas oficiales de cada etapa. Sin embargo, el problema de la vivienda se reflejó en el cine de múltiples maneras,

desde la simple traslación de una complicada realidad social en el primer franquismo, pasando por la crueldad de la sátira del final de los años cincuenta, hasta las comedias desarrollistas que asumían la realidad de la especulación de los años setenta. Autores de diversas procedencias artísticas y políticas, como los estudiados Nieves Conde o Azcona, encontraron en el problema habitacional que atravesaba el país una vía crítica con la que, pese a la censura, consiguieron poner de manifiesto una de las principales crisis que atravesaba España y que la propaganda franquista edulcoraba o, directamente, ocultaba tras los discursos de paz social, primero, y de progreso, más tarde.

Para el desarrollo de este trabajo se han elaborado una serie de levantamientos analíticos de la mayor parte de los espacios domésticos de interés identificados en las películas estudiadas, representados en su mayoría mediante plantas. El análisis de estas representaciones permite concluir que las viviendas reproducidas en la ficción constituyen un reflejo preciso de los modelos residenciales que en cada momento eran objeto de cuestionamiento. El examen detallado de dichos espacios domésticos revela, además, que en todos los casos las películas se desarrollaron en un único modelo de vivienda, pues es posible encontrar coherencia y continuidad entre los espacios de la misma. Sin embargo, si se han encontrado incongruencias entre la composición de los espacios exteriores, zonas comunes y fachadas exteriores, y los interiores de las viviendas. No obstante, cabe señalar que en determinadas producciones —como el caso de la corrala de *Surcos*— algunos escenarios fueron reconstruidos en estudio a partir de referentes reales, lo cual no resta veracidad ni valor crítico a su representación arquitectónica.

Como conclusiones de esta investigación se han podido identificar hasta tres etapas claras —temáticas, aunque no exactamente cronológicas— en la relación entre el problema habitacional y su traslación al cine de ficción. En primer lugar, las cintas que reflejaron la realidad habitacional de las grandes ciudades españolas en los años cuarenta y, sobre todo, en los años cincuenta donde proliferaron las corralas, las pensiones y las chabolas en un ambiente de miseria y hacinamiento extremo. Por otra parte, durante el segundo lustro de los años cincuenta y los primeros años de los sesenta el cine centró su mirada, generalmente crítica, en los nuevos desarrollos

en las periferias urbanas y en el papel del régimen en la promoción y construcción de los mismos. Por último, en los años finales del franquismo, el cine y las políticas habitaciones vivieron una relación ambivalente marcada por la aparición del turismo y el descontrol de la especulación inmobiliaria a nivel territorial.

El primer grupo de ficciones analizado no permite extraer un discurso global y coherente determinado por una tendencia ideológica concreta, más bien, conforma un retrato heterogéneo del precario escenario habitacional en el que se encontraba España cuando se comenzaron a aplicar medidas intervencionistas por parte del régimen. Dentro de ese retrato podemos encontrar desde cintas con discursos en la línea ideológica del régimen, que son una escenificación de los principios sociales y morales del falangismo y el catolicismo, como *Cerca de la ciudad* hasta películas más mordaces en su discurso con respecto a la cuestión habitacional, como *Esa pareja feliz*, *La vida por delante* o *Historias de Madrid*. A pesar de las posibles tiranteces discursivas planteadas por estas películas ninguna alcanzó, con respecto a la vivienda, la suficiente potencia como para poner en cuestión las medidas implementadas.

Sin embargo, al final de la década de los cincuenta, junto a algunas de estas películas, convivieron otras que, si se enfrentaron directamente al régimen a través del tratamiento explícito del problema habitacional, como

Figuras 4.01. Fotograma del episodio 1012 B (25/5/1962). Plano general de las viviendas que inaugura el ministro de la vivienda, Sánchez-Arjona, en Córdoba

El pisito o *El inquilino*. Sin duda, estas son las películas que mayores problemas tuvieron que superar debido a su posicionamiento abiertamente crítico y enfrentado al discurso victoriosos que las autoridades transmitían a través de los medios oficiales. En ellas, podemos descubrir un trasfondo, a medio camino entre el realismo y la sátira, que dista del discurso no solo promovido en los círculos políticos sino también en los arquitectónicos, obnubilados en buena medida por el milagro racionalista. Ambos campos se situaron, con honrosas excepciones, en unas posiciones idealistas que distaban de las preocupaciones cotidianas de la mayoría de la población.

Estas películas hablan de falta de pisos disponibles, de precios inaccesibles para las clases populares, de la corrupción de la administración, de construcciones de calidad y ejecución técnica deficientes, distribuciones supuestamente innovadoras incomprendidas por los usuarios, escalas de barrio en los que la repetición del mismo tipo arquitectónico generaba paisajes impersonales sin escala humana ni referencias. El discurso de estas películas resulta diametralmente opuesto al que estaba promoviendo NO-DO, entre otros medios propagandísticos del régimen, en materia de vivienda y que en buena medida se han instaurado como canon en las lecturas historiográficas sobre el problema de la vivienda de esa época.

A pesar todo, el mayor problema habitacional que dejaron patente las películas de este periodo fue la imposibilidad de la mayor parte de la socie-

Figuras 4.02. Fotograma de *El pisito*.

El plano general, muy controlado, era un recurso habitual en los reportajes de NO-DO sobre vivienda con el que pretendían generar la idea de que el régimen estaba construyendo másivamente, más de lo que realmente se estaba haciendo. Esto se parodia en la película de Marco Ferreri; el director italiano inicia la escena en un plano medio de los personajes que se abre mostrando la sucesión de edificios a medida que los personajes se alejan quejandose de la imposibilidad de encontrar piso, pese a que supuestamente se estaba construyendo de forma masiva.

dad de acceder a una mejor vivienda. Pese al persistente discurso de ascenso social propugnado por la propaganda del régimen, las películas de este periodo nos muestran la precariedad de la mayor parte del parque inmobiliario español. Las comparaciones realizadas en este trabajo ponen de manifiesto que incluso aquellos personajes que conseguían salir de sus antiguas y humildes viviendas para instalarse en un nuevo piso en la periferia no mejoraban significativamente sus condiciones de vida. Según el punto de vista de las ficciones analizadas este cambio no pasaba de ser algo cosmético que no transformaba significativamente la vida de los personajes o que, incluso, les imponía nuevos problemas, algo que ponía en cuestión el imaginario de progreso promocionado por el régimen.

La última década del franquismo, vendida desde NO-DO como una época de progreso económico y material sin fisuras, también despertó recelos en el cine de ficción. Las películas que trataron el problema de la vivienda lo hicieron cuestionando el valor económico, constructivo y arquitectónico de dichas edificaciones, en la mayoría de las ocasiones sobrevaloradas en todas estas facetas. Las películas de esta época nos hablan de la implantación definitiva de la cultura de propiedad de la vivienda que siempre trató de generar el franquismo con sus políticas y que quedó evidenciado con el famoso eslogan que pronunció en 1959 el ministro Arrese: "no queremos una España de proletarios, sino de propietarios". También hablan de un paso más en ese discurso del franquismo. Ya no era solo necesario hablar de la propiedad de la vivienda, sino de una vivienda acorde a los estándares del nuevo discurso de bonanza y progreso. Con ello, proliferaron las películas en las que dominaban la escena viviendas de clase alta —determinadas por la aparición de espacios en doble altura donde se producían reuniones sociales, grandes ventanales, generosas terrazas abiertas a las calles principales de las ciudades, zonas segregadas específicamente para el servicio, etc.— que, pese a que serían totalmente inasumibles para sus protagonistas en la vida real, conseguían construir un ideal de progreso aspiracional para los españoles.

Estas cuestiones, unidas a otros ideales de deseo relacionados con el progreso, como el turismo, y a la liberalización del mercado de promoción de vivienda, constituyeron el principal frente de crítica hacia el régimen

en materia habitacional por parte del cine. Así, las películas de esta época se hicieron eco del fenómeno de la especulación inmobiliaria, totalmente inexistente para NO-DO, pero muy presente en la realidad social del país. Estas películas, aunque fueron por lo general menos incisivas y crueles que las de los años cincuenta y primeros sesenta, atacaron por varios frentes el problema, aunque se centraron especialmente en destacar las deficiencias constructivas y arquitectónicas fruto de su puesta al servicio del máximo beneficio económico y en contra de la calidad de vida de los propios usuarios. Estas cintas hablaban también de la despersonalización de la ciudad que era un tema que, si bien ya estaba presente al final de los cincuenta, tomó especial valor en esta etapa y de cómo las doctrinas del urbanismo moderno, colateralmente, sirvieron al franquismo para tratar de reducir la incipiente conflictividad social de aquellos años al generar barrios sin tejido asociativo y sin apenas espacios de relación personal.

La existencia de estas cintas nos desvela unas dinámicas difíciles de rastrear en el discurso arquitectónico tradicional sobre la cuestión de la vivienda en esta época que suele dejar de lado cuestiones como la infravivienda, el fenómeno de las pensiones y los realquilados, la falta de pisos que ocultaron los discursos triunfales del régimen, y en concreto del Ministerio de la Vivienda, o la especulación fruto del marco político y arquitectónico generado por el franquismo desde principios de los años sesenta. Sin embargo, estas cuestiones atañen a nuestro campo tanto como las tipológicas o las urbanistas y no podemos hablar de ese periodo sin dimensionar correctamente cada uno de estos fenómenos. Es ahí donde estos fragmentos de cotidianeidad analizados en el trabajo, siempre teniendo en cuenta que se trata de ficciones —tanto en el caso del cine de ficción como en el del NO-DO—, en efecto nos introducen un factor externo más a considerar que resulta de interés para calibrar el impacto de la vivienda desarrollada durante el franquismo en la sociedad española.

El problema habitacional resultó un campo de batalla narrativo, construido fundamentalmente a través de la imagen, entre el régimen, que había fabricado en NO-DO un imaginario puramente propagandístico, y el cine de ficción con una mirada más ácida de la realidad. Este cine, en parte como reflejo de un acuciante problema social y en parte como respuesta

a las construcciones narrativas del noticiario, también articuló un discurso eminentemente crítico. En dicha corriente crítica es donde encontramos las ficciones más interesantes a la hora de analizar los problemas estructurales que sufría el país en materia habitacional. La persistencia del tema en películas a lo largo de más de treinta y cinco años de franquismo demuestra que este no fue un problema puntual, sino que se manifestó en repetidas ocasiones, aunque variaron los temas más preocupantes en cada momento.

En definitiva, de este estudio audiovisual de la realidad habitacional de España durante el franquismo se pueden extraer tres ideas fundamentales: una del estudio de NO-DO, otra del estudio del cine de ficción y, una final, del análisis conjunto. En primer lugar, podemos afirmar que el único interés real de la propaganda franquista, por tanto, de NO-DO, en la cuestión de la vivienda residía en su puesta al servicio de los intereses políticos y discursivos del régimen. En cambio, del cine de ficción de este periodo nos demuestra que, pese a los esfuerzos del franquismo de propagar otra idea, las condiciones habitacionales de los españoles no mejoraron significativamente pese a la aparición, en primer lugar, de los barrios racionalistas de los cincuenta, y, posteriormente, de las periferias del boom inmobiliario de los setenta. Por último, del trabajo conjunto con todo el panorama audiovisual, tanto de la ficción como de la 'no' ficción, podemos extraer la idea de que el franquismo trató durante buena parte de su periodo y, finalmen-

Figuras 4.03. Fotogramas de la escena final de la versión original de El inquilino. Evaristo genera un espacio doméstico en la calle tras quedarse sin casa ante la atención de los viandantes.

te, consiguió modificar el imaginario de los españoles entorno a la vivienda. Se generó, por tanto, un marco ficticio de progreso y unas necesidades alejadas de las reales que no solucionaron el problema habitacional, sino que lo transformaron en una dinámica tóxica, que se extiende hasta nuestros días, basada en la confianza en la propiedad inmobiliaria como única garantía de seguridad vital e inversión. Esta tendencia se ha perpetuado hasta nuestros días, manifestándose en una sucesión de periodos cíclicos de eufonía inmobiliaria y profundas crisis.

* * * * * * * * * *

Evaristo, el protagonista de *El inquilino*, habla en dos ocasiones del final del problema de la vivienda. La primera refiriendo al muerto que acompaña en su entierro junto a Marta, y la segunda en el final original de la película, antes de que fuese cercenado por la censura, cuando después de mucho pelear se ve con el mobiliario de su casa en la calle. Para el protagonista de *El inquilino*, como para tantos otros personajes y para la propia sociedad española, la búsqueda de un piso no era un simple trámite, sino un umbral incierto entre la condena de la pobreza y la dignidad vital.

> ***Evaristo**: Pasen señores, pasen. Diviértanse contemplando al ciudadano sin hogar. Lo ven. Yo ya resolví mi problema. Confortable ¿eh? confortable. ¿No quieres ustedes pasar? Aquí todo es living, todo. Esta es la vivienda moderna. Sin casero, sin contribución, sin vecinos molestos y sin una sola gotera.*

Entrevista a Fernando Méndez-Leite

presidente de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España

11 de junio de 2025

Fernando Méndez-Leite es, en el momento en el que se realiza la entrevista, el presidente de la Academia de Cine desde 2022. Ha sido director general de Cine (ICAA) en el Ministerio de Cultura entre 1986 y 1988, fundador y director de ECAM (Escuela de Cine de la Comunidad de Madrid) entre 1994 y 2022 y forma parte del Comité de Dirección del Festival de Cine de Málaga.

Estudio Derecho y Guion y Dirección en la EOC (Escuela Oficial de Cinematografía). En 1971, comenzó a trabajar como realizador en TVE y entre 1972 y 1975 dirigió los programas culturales *Galería* y *Cultura 2*. Desde 1975, dirigió las ficciones televisivas *Niebla*, *El club de los suicidas*, *El rey monje*, *Sonata de estío* y *El fiel guardián*.

También ha ejercido de crítico en revistas como 'Film Ideal', 'Reseña' o 'Dirigido por' y en periódicos como 'Pueblo', 'Diario 16' o 'La Guía del Ocio'. Forma parte desde su inicio del equipo de colaboradores del programa de TVE *Historia del cine español*. Ha dirigido largometrajes como *El hombre de moda* y los documentales *El productor* (2005), *¡Ay, Carmela¡* (2018) y *La corte de Ana* (2020). Escribió y dirigió la serie de TVE *La Regenta*. Ha escrito libros como "Historia del cine español en 100 películas" (1985).

P: Películas como *El inquilino* o *El pisito* usan el problema de la vivienda como tema principal, además durante el franquismo se hicieron multitud de películas en las que el problema de la vivienda era una trama secundaria o el desencadenante de las acciones. ¿Considera que el cine utilizó la vivienda como una vía crítica al franquismo?

M-L: En primer lugar, yo te repetiría una idea que tengo muy clara con respecto a una forma indirecta de censura que hubo durante el franquismo con el cine español. Al régimen nunca le gustó el cine realista, no le gustaban las películas que hablaban de la realidad. A pesar de todo, como en todo el mundo, sobre todo a fines de los cuarenta, primeros cincuenta, se impone la influencia del neorrealismo italiano, eso llega al cine español. Entonces, se habla de temas sociales que están ahí inevitablemente, porque en el momento en que haces realismo te encuentras con las clases desfavorecidas, no puedes hacer realismo solo de las fiestas de los marqueses, como era el cine, sobre todo el cine de comedia de los años cuarenta. Entonces, ahí aparecen muchas películas en donde el tema de la vivienda, y cualquier otro tema relacionado con las dificultades de supervivencia del pueblo, aparece directa o indirectamente.

¿Qué pasaba? Que inmediatamente las juntas de calificación de películas, que eran las que impartían de manera indirecta los permisos de importación del cine americano y del cine extranjero en general, las maltrataban y las calificaban siempre como de segunda B o incluso tercera en el momento en que las películas tenían un cierto tono realista. El tema de la vivienda era un problema real como todos los otros, es decir, salíamos de una posguerra y evidentemente eso estaba ahí. Yo creo que eso está desde el primer momento en que aparecen las películas realistas.

Yo creo que indirectamente está ya en *El último caballo* (1950) de Edgar Neville y por supuesto en ***Surcos*** (1951) de Nieves Conde. Se enseñan unas formas de vida en comunidad que no tienen ningún parecido con lo que puede ser la España de hoy o la España de los últimos cincuenta años. Es decir, el hacinamiento, las familias que se mezclan, las corralas... Hay una película de corralas muy característica que es *Así es Madrid* (Luis Marquina,

1953), en donde se enseña mucho esa fórmula que poco a poco fue desapareciendo en el momento en el que empezó la especulación del suelo. En el momento en que empezó la especulación del suelo y todo esto, las corralas desaparecieron y a la gente se la mandó a la vivienda al extrarradio, a nuevas construcciones hechas directamente para la clase proletaria.

Entonces, yo creo que en algunos casos el planteamiento consciente de los autores de esas películas sí era crítico, en otros no o no de una manera principal. Entre otras cosas porque el cine, en los años cincuenta, estaba hecho en general por gente de la derecha. Los directores, los guionistas que trabajaban entonces, básicamente, procedían del lado vencedor, de una manera muy clara, como los Sáenz de Heredia, Rafael Gil, Orduña, Lucia, todos estos, pero también la generación siguiente era la gente que eran niños durante la guerra y que más o menos se habían formado en la España del primer franquismo. La gente como Lazaga, que además era falangista, o Forqué, o esta gente que hizo esas películas realistas.

Yo recuerdo en mi infancia, que coincide con eso, haber visto cine desde los seis años, es decir, desde el año 1950. Y en los años 1953, 1954, que yo ya andaba por los nueve, diez años y ya tenía un poquito de visión, recuerdo muchas películas en donde aparecía el tema de la vivienda de una u otra manera, muchas, y algunas muy potentes, como por ejemplo *Mi tío Jacinto* (Ladislao Vajda, 1956). Aunque el tema de la vivienda como tal no se presentaba de una manera no solo crítica, sino incluso principal dentro de la película, lo que sí se veía es cómo vivían los protagonistas y en el momento en que los protagonistas tienen dificultades económicas, ya sean de clase media o de clase proletaria, aparece cómo viven y cómo conviven, con quién conviven. Por ejemplo, está también en *El malvado Carabel* (1956) de Fernando Fernán Gómez de una manera muy indirecta. Y claro, ciertamente las películas que sí plantean el tema de la vivienda como protagónico ya son de la segunda mitad de los 1950. Son *La vida por delante* (Fernando Fernán Gómez, 1958), ***El inquilino*** (José Antonio Nieves Conde, 1958), *Fulano y Mengano* (Joaquín Romero Marchent, 1957) o ***El pisito*** (Marco Ferreri, 1958). No solo lo plantea como tema protagónico, sino que es el título de la película, el pisito. Y esas películas eran directamente boicoteadas por el régimen, muy claramente. No las prohibieron, pero las cortaron mu-

cho, tuvieron problemas de permisos de rodaje, tuvieron todo tipo de problemas. Quizás la que más, *El inquilino,* curiosamente hecha por un director falangista que era José Antonio Nieves Conde, falangista crítico, no era franquista, pero sí era un hombre muy de derechas. Yo le traté mucho a Nieves Conde, era amigo de mi padre, era una visita habitual en casa y luego le traté ya de adulto. Era un hombre muy inteligente, evidentemente, con un carácter muy fuerte, tenía muy mal carácter, pero era un hombre que daba gusto hablar con él, porque era un tipo muy inteligente. Y de hecho, él se intentó rodear siempre de la mejor gente, pero a partir de un momento determinado se convirtió en una bestia negra del régimen. No apoyaron nada a su cine. Yo le recuerdo en mi infancia y adolescencia, le recuerdo siempre quejándose, quejándose de la censura, quejándose del sindicato, quejándose de la Dirección General de Cine, porque lo pasó muy mal. Incluso tuvo que purgar sus pecados terminando una película de Forqué que se llamaba *La legión del silencio* (1956). No recuerdo bien si la terminó él o la terminó Forqué. El rodaje se partió en dos y Nieves Conde tuvo conflictos precisamente porque esa película era una película muy de propaganda, de propaganda sobre todo anticomunista.

El inquilino la machacaron y de hecho no se estrenó. Tardó mucho tiempo en estrenarse y se estrenó en un cine de barrio, era una película con Fernán Gómez y María Rosa Salgado que eran estrellas en ese momento y siendo además una película que estaba muy bien. Y le forzaron el final, en fin, todas esas cosas que se saben.

Quizá, claro, películas como *La vida por delante* tuvieron muchísimo éxito y eso también impidió que el sistema la machacara. Pero también tuvieron problemas.

P: Hablaba usted antes de dos épocas, la de la inmediata posguerra de los 40, donde las películas que abordan el problema de la vivienda son más dramáticas y apegadas a la situación de la época, y las estrenadas a partir de la década de 1950, que son comedias más satíricas. ¿Cree que existió ese cambio? ¿Por qué cree que se dio?

M-L: Sí, evidentemente en los 50 el género imperante es la comedia, la comedia realista, la comedia madrileña, antes de la comedia madrileña, por-

que en general todas las películas pasan en Madrid. Hay otra película, *El guardián del paraíso* (Arturo Ruiz Castillo, 1955), donde eso está también; *Los ojos dejan huella* (1952) de Sáenz de Heredia también, pero yo creo que claro, en la primera posguerra la situación tenía que ser infinitamente más dramática.

Yo una de las cosas que tengo muy claras, un poco por experiencia de la vida, porque lo he ido viviendo, yo nací en el 1944 y he vivido toda la evolución del franquismo. El franquismo varió mucho, no era igual el franquismo de mi primerísima infancia. Mi abuela me llevaba con la cartilla de racionamiento a un cuartel de Vallecas a sacar comida. Enseguida eso cambió muchísimo, en los 1950 empezó a ser otra cosa y los 1960 ni te cuento, no tenían nada que ver, pero eso también influía mucho en el talante político y en la cesura y en esas cosas. Y luego claro, en el momento en que hubo un cierto desarrollo, pues de alguna forma la situación, digamos, moral se les fue yendo de las manos. No la situación represiva, pero sí la situación ambiental. La España en los 1960 ya no tenía nada que ver, entre otras cosas, en el tema de la vivienda. Empezó a haber otros problemas, porque hubo también la migración interior, claro, que estalla desde los primeros tiempos, pero en los sesenta se producen otro tipo de problemas.

Yo creo que el régimen fue cambiando mucho y que, también, el cine español fue cambiando mucho. Pero ahora que decías, en la primera posguerra, por ejemplo, yo recuerdo el año 1940, *Los hijos de la noche* de Benito Perojo. Es una película de la primera posguerra. Yo creo que es una película que debe ser probablemente la primera película que se empieza a rodar terminada la guerra. Yo soy muy malo para esto de las exactitudes, porque me dan un poco igual, pero sí, desde luego, es del primerísimo momento. Y esa es una película en ambiente proletario y en donde se ve muy bien lo que era. Un poco comedia, un poco musical, un poco melodrama todo mezclado. Pero no sé a qué películas te refieres de la primera posguerra que fueran muy dramáticas.

P: Es cierto, que en la primera posguerra no se rodaron películas muy dramáticas. Sin embargo, creo que en el cine el final de la posguerra estuvo más cerca del año 1955, que del año 1950. Yo detecto una pri-

mera etapa del franquismo entre el final de la Guerra Civil y el año 1955 y una segunda etapa entre 1956 y 1963, año de estreno de *El verdugo*, donde se concentraron un mayor número de películas.

M-L: Claro, en ***El verdugo*** toda la historia está basada en que tienen que vivir en ese piso, y a partir de ahí surge todo. Sí, me chocaba que dijeras la primera posguerra, porque yo así a vuela la pluma y sin pensarlo mucho, pienso que prácticamente no había películas que hablaran de la realidad. Había muchas películas históricas, que ya en la segunda mitad de los 1940 se impusieron como las grandes producciones, pero antes había películas de bandoleros, de marqueses, de esas cosas, y había mucha comedia de teléfonos blancos, que se decía, que eran comedias que pasaban todas en la alta sociedad, eran todas de personajes de esmoquin y traje largo.

Las películas de Alfredo Mayo y Amparo Rivelles, eran básicamente comedias, los melodramas de Rafael Gil... Hay otra película importante, no del primerísimo, pero sí de fines de los 1940, creo que es del 1947, que es *La calle sin sol*, de Rafael Gil. Aparte que no está mal esa película, de Antonio Vilar, esa sí es una película con pretensiones realistas. Me he acordado porque lo que hizo mucho en esos tiempos Rafael Gil fue melodramas, pero que pasaban por lo menos en la burguesía o en la alta sociedad, películas tipo *Una mujer cualquiera* (1949) o *Mare Nostrum* (1948).

P: También me gustaría preguntarle por la parte propagandística, fundamentalmente a través del NO-DO. A finales de la década de 1950, se produce una oposición entre la mirada del NO-DO, centrada en retratar a Franco mediante grandes despliegues en las inauguraciones de los barrios periféricos, y la de las películas de las que estamos hablando. ¿Cree que esas películas no solo fueron un reflejo social, sino que también surgieron en respuesta a la visión triunfal del régimen?

M-L: Hay una idea que sí que tengo clarísima. El cine español hasta los sesenta, prácticamente, está en manos de la ideología de los vencedores, de la derecha, de la extrema derecha. De manera que no hay prácticamente planteamientos críticos en el cine, con las honrosas excepciones que conocemos.

Muy tímidamente alguna película de Edgar Neville puede tocar algunos de esos temas, pero Edgar Neville también era un hombre muy de derechas; o sea, que estaban los cultos de derechas y los animales de derechas, los fachas puros y los intelectuales de la derecha que de alguna manera se infiltran. Yo creo que *Surcos* es la primera gran película crítica. Luego, *Esa pareja feliz* (Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, 1953) donde también está la vivienda de alguna manera, pero durante toda la década de los cincuenta eso se mantiene como excepción. Durante toda la década de los cincuenta caminan en solitario por el cine español Bardem y Berlanga y, al final, Fernando Fernán Gómez, con *La vida por delante* (1958) y *La vida alrededor* (1959) que son películas estupendas. Pero todo lo demás, mejor o peor, responde a ¡qué bien todo!

P: Sí, incluso algunas de las películas más críticas tenían finales buenistas.

M-L: Claro, pero eso era censura o censura, evidentemente tú sabías que...

P: Sí, claro. Hablaba antes de la censura en el caso de *El inquilino* donde, si no estoy mal informado, fue el Ministerio de la Vivienda quien la ejerció.

M-L: El cine crítico español, digamos, de una manera más global, aparece en los sesenta con la aparición de otra generación. Es la generación ya del IEC y de la Escuela Oficial de Cine y ya aparecen seguidas películas tan significativas como *El buen amor* (Francisco Regueiro, 1963), *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1964), *La caza* (Carlos Saura,1966) o *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1966); películas que ya sí plantean claramente una mirada crítica a la realidad, que al régimen le interesa, más o menos, utilizar para llevarlas a los festivales y para la propaganda de los 25 años de paz. El fenómeno Fraga, que en realidad fue muy importante, porque cambiaron radicalmente las cosas para el cine. Y la prueba es que cuando cae Fraga y su equipo, a fines de los 60, de nuevo se entra en un periodo muy negro que dura toda la etapa del Carrero Blanco, que interrumpe un proceso histórico del cine español, porque los directores que han aparecido en esos años sesenta se quedan en el paro o tienen que trabajar en televisión o bien aceptar hacer películas de Raphael, Sara Montiel, Massiel, lo que les cae... a

Angelino [Fons], a Mario Camus, a Basilio [Martín Patino], a todos estos... Bueno, Basilio no, Basilio lo que hace es prácticamente marginarse y hacer un cine fuera de la industria. Pero claro, eso le lleva a hacer una película en cinco años que además se la prohíben y no se puede estrenar, que es *Canciones para después de una guerra* (1976).

Por dar algunas pistas, mírate *Los hijos de la noche*, *La calle sin sol*, *Un millón en la basura* (José María Forqué, 1967)... unas cuantas películas que no son, digamos, canónicas, pero que pueden ilustrar de alguna manera.

Te voy a contar una historieta. En los primeros setenta por supuesto no había vídeo y las películas tenían una caducidad de cinco años. Se proyectaban en los cines durante cinco años y por ley tenían que destruirse todas las copias por problemas de seguridad. El caso es que, claro, durante cinco años tú podías ver una película por los cines de barrio, porque las películas tenían mucha más vida que ahora, no se estrenaban, sino que luego iban pasando por primer reestreno, cines de barrio... y de pronto te mirabas la cartelera y te encontrabas en un cine de Entrevías una película... *El mayor Dundee* (1965) de Sam Peckinpah, que va a ser la última proyección. Entonces te encontrabas a todos los cinéfilos jóvenes en el cine de Entrevías viendo *El mayor Dundee*, que se acababa eso. *Desayuno con diamantes* (1961), la película de Blake Edwards, había caducado ya hacía varios años, en el año 1973, y era una película que nos gustaba muchísimo y llevábamos muchos años sin verla y la única esperanza era verla en Televisión Española, que la emitiera televisión. Entonces TVE, en diciembre de 1973, anuncia que pone *Desayuno con diamantes* y esa mañana matan a Carrero. Y entonces levantan, claro, la programación y tardamos un año en poder volver a ver *Desayuno con diamantes*. Siempre es una cosa que me ha quedado a mí en la cabeza que uno de los problemas de aquel día tremendo, porque de repente se colapsó todo. Todo el mundo recuerda ese día. Ese día fue tremendo y además no pudimos ver *Desayuno con diamantes*.

P: Para acabar, le quiero preguntar por la etapa final del franquismo. Como decía usted apareció una generación de cineastas más discursos políticos más críticos. Sin embargo, el problema de la vivienda se diluye en estas propuestas y deriva en miradas a la especulación y a las

grandes construcciones periféricas. Estos discursos pierden potencia en el cine más comprometido y, en cambio, aparece en películas de aspiraciones puramente populares como *Venta por pisos* (Mariano Ozores, 1972). ¿A que considera que se debe esta perdida de relevancia del tema en la mirada de los directores de la nueva generación? ¿Y por qué aparece en la comedia más popular?

M-L: Creo que la situación mejoró mucho. La situación social en general, de la clase proletaria, mejoró mucho y empezó a engrosarse una clase media-baja que después se convirtió en clase media. Y ya el problema de la vivienda creo que se fue atajando. Yo no sé en qué medida, porque no es mi tema ni nunca lo he investigado, pero lo que sí te puedo decir es que la situación general no estaba tan a la vista.

En el año 1955, en casa, que no teníamos un duro, había dos criadas. Mi padre ganaba entonces 11.000 pesetas, que era un sueldo bastante corto, y yo recuerdo en mi casa toda la vida problemas de oír a mis padres ¿cómo vamos a hacer esto? ¿cómo vamos a llegar a fin de mes? ¿qué hacemos este verano con los niños? y estas cosas, yo las recuerdo. O sea, que había dos criadas internas. ¿Por qué? Porque eran las chicas que venían directamente de los pueblos. En casa, mi madre siempre exigía que supieran leer y escribir, pero era una norma que tampoco sé muy bien para qué servía para hacer lo que hacían.

Pero en un piso muy pequeño, no era diminuto, pero, en fin, era un piso en que realmente no cabíamos. Allí dormían dos criadas y trabajaban internas porque era muy barato el sueldo y como venían directamente del pueblo, pues yo qué sé, una familia como la mía se podía permitir eso. Pero yo llevaba un bocadillo de membrillo al colegio porque jamás probé el jamón y el chorizo que llevaban mis compañeros, porque además a mí me mandaron a un colegio cojonudo en donde todos eran los Urquijo, los Otamendi, los Carvajal todos unos ricos, riquísimos y yo iba con el bocadillo de membrillo, o sea que no teníamos dinero y había dos criadas. Pues recuerdo perfectamente que vino una chica muy jovencita la Poli se llamaba Poli, ingenua, muy jovencita tenía diecisiete o dieciocho años y venía directamente del pueblo, sin la menor picardía, ni experiencia de la vida ni nada. Se echó

un novio y se casaron enseguida, probablemente se casaría embarazada. No estuvo mucho en casa, siete u ocho meses no mucho más, no un año entero y se fueron a vivir a una chabola en lo que ahora es Alberto Alcocer, o sea, la zona entre la Plaza de la República Dominicana y la Avenida del Generalísimo, ahora de la Castellana. Todo eso era un descampado y allí había chabolas. Yo recuerdo haber ido a ver a la Poli y a su marido, que se llamaba Antonio, a llevarles algo. Eso estaba al lado de El Viso, que ya existía.

Recuerdo que, en el colegio, los domingos, llevábamos bolsas de comida a las chabolas que había en la M-30, lo que era el Arroyo de Ventas y eso estaba lleno de chabolas; quiero decir que la presencia del problema de la vivienda, del problema de la miseria, en definitiva, era evidente. Era una cosa terrorífica, era una tras otra, estaba todo lleno y lo mismo había otras en La Elipa. Me acuerdo muy bien que luego fuimos a Moratalaz. Todo eso eran chabolas, esa presencia de la miseria en los años sesenta había desaparecido o estaba desapareciendo.

Otra cosa que hice yo. El último año en el colegio íbamos todos los domingos a lo que hoy es Orcasitas a construirlo, íbamos porque iban las chicas del colegio de enfrente. Íbamos y ligábamos mientras poníamos un ladrillo tras otro. No sabíamos, era un desastre aquello como puedes imaginar. Íbamos a hacer el poblado de Orcasitas. Existía Usera, pero ya. Era el año 1962, ya existía, por ejemplo, Moratalaz y el barrio de la Concepción. Todo eso era donde vivían o mal vivían la gente que venía de Andalucía, de Extremadura....

Bibliografía comentada

Aguilar, Carlos. *Cine cómico español 1950-1961: riendo en la oscuridad*. Paterna: Desfiladero ediciones, 2017, 304 páginas.

Aguilar Fernández, Paloma. P*olíticas de la memoria y memorias de la política: el caso español en perspectiva comparada*. Madrid: Alianza Editorial, 2008, 584 páginas.

Alberdi, Rosa; Arqués Soler, Francisco; Fisac, Miguel. *Miguel Fisac*. Madrid: Pronaos, 1996, 1475 páginas.

Arangüez Rubio, Carlos. "Intelectuales y cine en el segundo franquismo: de las Conversaciones de Salamanca al nuevo cine español". *Historia del presente* (Madrid), número 5, 2005, páginas 121-135.

Arias González, Luis. "España cumple 25 años de paz, suplemento nacio-nal de la prensa del Movimiento (1964): entre la propaganda y la desafección". *Revista internacional de Historia de la Comunicación* (Sevilla), número 16, 2018, páginas 413-461.

Armillas Vicente, José Antonio. 'La imprenta, umbral de la modernidad'. En Luis Prensa Villegas y Pedro Calahorra Martínez (edición) *XV Jornadas de canto gregoriano. El libro litúrgico: del scriptorium a la imprenta*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2010, páginas 11-34.

Arrese, José Luis. *Treinta años de política*. Madrid: Afrodísio Aguado S.A., 1966, 1475 páginas.

Bardem, Juan Antonio. 'Informe sobre la situación actual de nuestra cinematografía'. *Conversaciones de Salamanca*, Salamanca, 1955.

[https://www.juanantoniobardem. es/discurso-en-las-conversaciones-de-salamanca/]

Candela Ochotorena, José. *Del pisito a la burbuja inmobiliaria: la herencia cultural falangista de la vivienda en propiedad, 1939-1975*. Valencia: Universitat de València, 2019, 279 páginas.

CHECA ARTASU, Martín. 'La vivienda social vista por los católicos: el patronato de las viviendas del Congreso Eucarístico de Barcelona (1952-1965)'. En *Los años 50: la arquitectura española y su compromiso con la historia*. Pamplona: T6 Ediciones, 2000, páginas 114-122.

CASTRO DE PAZ, José Luis; CERDÁN, Josetxo. *Del sainete al esperpento: relecturas del cine español de los años 50*. Madrid: Cátedra, 2011, página 224.

CAPITEL, Antón. 'Teoría y práctica en la vivienda madrileña de los años 50'. En *Los años 50: la arquitectura española y su compromiso con la historia*. Pamplona: T6 Ediciones, 2000, páginas 109-114.

CONTRERAS ZUBILLAGA, Igor. *El concierto de la paz: tres encargos estatales para celebrar el 25 aniversario del franquismo*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011, 30 páginas.

DELTELL ESCOLAR, Luis. "El Madrid de El inquilino (José Antonio Nieves Conde, 1957): parodia de una «España de propietarios»". *Archivo Español de arte*, volumen 96, número 383, 2023, páginas 297-308.

— 'Marco Ferreri y Rafael Azcona: el realismo grotesco'. En *Rafael Azcona: escribir el cine*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011.

DÍEZ, Emeterio. "El montaje del franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas". *Cuadernos de Historia Contemporánea* (Madrid), número 23, 2001, páginas 141-157.

ESTEBAN MALUENDA, Ana María. 'Madrid, años 50: la investigación en torno a la vivienda social. Los poblados dirigidos'. En *Los años 50: la arquitectura española y su compromiso con la historia*. Pamplona: T6 Ediciones, 2000, páginas 125-132.

FERNÁNDEZ CARBAJAL, Alfonso. "La política de vivienda en España durante el franquismo". *Ciudad y territorio: estudios territoriales*, volumen 35, número 138, 2003, páginas 639-654.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis; ISASI, Justo; LOPERA, Antonio. *La quimera moderna: los poblados dirigidos de Madrid en la arquitectura de los 50*. Madrid: Hermann Blume, 1989, 207 páginas.

FERNÁNDEZ RINCÓN, Antonio Raúl; HELLÍN, Pedro; TRINDADE, Eneus. "Una casa para todos: uso propagandístico de la vivienda en NO-DO durante la

dictadura de Franco (1939-1975)". *Historia y comunicación social* (Madrid), volumen 25, número 2, 2020, páginas 539-550.

Fusi, Juan Pablo. 'La cultura'. *Franquismo: el juicio de la historia*, Booket, 2000, páginas 219-296.

Galiana Richart, Pedro Miguel. *El Plan Nacional de Estabilización económica y el modelo de desarrollo español*. Tesis Doctoral; Barcelona: Universitat Internacional de Catalunya, 2017, 267 páginas.

Gracia, Jordi. *La resistencia silenciosa*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2006, 416 páginas.

Gracia, Jordi. *Estado y cultura: el despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-1962*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2006, 448 páginas.

Gubern, Román; Monteverde, José Enrique; Pérez Perucha, Julio; Riambau, Esteve; Torreiro, Casimiro. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2009, 656 páginas.

Gual, Joan M.; Ortega Roig, Miquel Eduard; Rodríguez-Granell, Ana. "Por no perder la vivienda: narrativas de desposesión en el cine durante el franquismo (1957-1969)". *Arte, individuo y sociedad* (Madrid), número 1, 2021, páginas 11-27.

Higueras Flores, Rubén. "Disonancias semánticas e impugnaciones discursivas en el cine (aparentemente) religioso de Nieves Conde: el caso de Balarrasa (1950)". *ZER: revista de estudios de comunicación*, volumen 22, número 43, página 185-200.

Hurtado Torán, Eva. 'El Hogar del Empleado: seis mil viviendas en Madrid y un primer proyecto olvidado'. En *Los años 50: la arquitectura española y su compromiso con la historia*. Pamplona: T6 Ediciones, 2000, páginas 131-138.

Kracauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler: a phychological history of the german film*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1947. Versión española: *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*; Barcelona: Paidós, 1985, 350 páginas.

Larson, Susan. 'Comfort and domestic space in the late 1950s. The role of popular cinema in Spain's environmental culture history'. En Eduardo Prieto y Guiomar Martín (edición) *Ciudad y naturaleza: aproximaciones desde la Historia medioambiental*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2024, páginas 68-79.

LASSO DE LA VEGA ZAMORA, Miguel. 'Algunas notas sobre la participación de la Obra Sindical del Hogar de Madrid en la política de vivienda durante el periodo 1939-1959'. En *Los años 50: la arquitectura española y su compromiso con la historia*. Pamplona: T6 Ediciones, 2000, páginas 148-159.

LLINÁS, Francisco. *José Antonio Nieves Conde: el oficio del cineasta*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid (SEMINCI), 1995, 180 páginas.

LEFEBVRE, Henri. *Le droit a la ville*. París: Éditions Anthropos, 1968. Versión española: *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península, 1978, 169 páginas.

MAESTROJUÁN CATALÁN, Francisco Javier. "Ni un hogar sin lumbre ni un español sin hogar: José Luis Arrese y el simbolismo ideológico". *Príncipe de Viana*, número 210, 1997, páginas 171-187.

MARCOS, Marcelino. "Estética e ideología en Surcos". *España contemporánea: revista de literatura y cultura* (Zaragoza), volumen 24-25, número 2, 2015, páginas 205-225.

MORADIELOS, Enrique. *La España de Franco (1939-1975): política y sociedad*. Madrid: Síntesis, 2000, 320 páginas.

MOYA GONZÁLEZ, Luis; EZQUIAGA DOMÍNGUEZ, José María; INGLÉS MUSOLES, Fernando. *Barrios de promoción oficial: Madrid 1939-1976*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1983, 257 páginas.

ORTEGA ROIG, Miquel Eduard. *El problema de la vivienda urbana en el cine durante el régimen franquista (1939-1975)*. Tesis Doctoral; Barcelona: Universitat de Barcelona, 2022.

PERALES, Francisco. *Luis García Berlanga*. Madrid: Cátedra, 2011, 360 páginas.

RODRÍGUEZ, Saturnino. *NO-DO, el catecismo social de una época*. Madrid: Editorial Complutense, 1999, 394 páginas.

RODRÍGUEZ MATEOS, Araceli. *Un franquismo de cine: la imagen política del régimen en el noticiario NO-DO (1943-1959)*. Madrid: Libros de Cine RIALP, 2008, 272 páginas.

RUBIO POZUELO, Noemí. "Arquitectura y poder: el discurso visual de NO-DO y la arquitectura del franquismo". *UcoArte: revista de teoría e historia del arte* (Córdoba), número 5, febrero 2016, páginas 133-157.

Sambricio, Carlos. 'La vivienda en Madrid, de 1939 al Plan de Vivienda Social, en 1959'. En *La vivienda en Madrid en la década de los cincuenta: el Plan de Urgencia Social*. Madrid: Electa España, 1999, páginas 13-84.

— *Un siglo de vivienda social, 1903-2003*. Madrid: Nerea, 2003.

Sánchez-Biosca, Vicente; Tranche, Rafael. *NO-DO, el tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra, 2018, 648 páginas.

Sánchez Lissen, Rocío; Sanz Díaz, María Teresa. "El Plan de Estabilización español de 1959: Juan Sardá Dexeus y la economía social de mercado". *Investigaciones de historia económica* (Salamanca), volumen 11, número 1, febrero 2015, páginas 10-19.

Santas Torres, Asier. 'Un reto para la vivienda social en España: el hogar sin pasillo'. En *Los años 50: la arquitectura española y su compromiso con la historia*. Pamplona: T6 Ediciones, 2000, páginas 168-177.

Soler Zamora, Cristina. *Hogares de película: el espacio doméstico en el cine español (1940-1960): estudios de caso*. Tesis Fin de Máster; Granada: Universidad de Granada, 2021.

Terán, Fernando de. *Planeamiento urbano en la España contemporánea (1900-1980)*. Madrid: Alianza Editorial, 1982, 631 páginas.

Viadero Carral, Gabriela. *La Codorniz: de la revista a la pantalla (y viceversa)*. Madrid: Cátedra, 2019.

Zarza Arribas, Alba. "La imagen social de la vivienda en el cine español de posguerra (1940-1960)". *TRIM* (Valladolid), número 14, 2018, páginas 61-78.

Procedencia de las ilustraciones

Nota inicial

Todas las viviendas representadas en este trabajo han sido reconstruidas a partir de la interpretación directa de las películas analizadas. En algunos casos, las películas no muestran la totalidad de la vivienda, por lo que se ha recurrido a una representación en negativo, completando las estancias ausentes de la manera más coherente y verosímil posible. Sin embargo, en todos las películas estudiadas se representan al menos las partes principales de la vivienda. Aquellos espacios de los que no se dispone de información visual suficiente no han sido considerados en el análisis, con el fin de mantener la fidelidad a las fuentes cinematográficas.

Introducción

0.01. Fotograma de la película *El inquilino*

0.02. Tomada de Goodreads [https://www.goodreads.com/book/show/4167730-la-resaca]

0.03. Tomada de Sensacine [https://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-174743/fotos/detalle/?cmediafile=19538808]

0.04. Tomada de La Vanguardia [https://www.lavanguardia.com/peliculas-series/peliculas/venta-por-pisos-103629]

Capítulo 1: Contextos Interrelacionados

1.01. Tomada del Boletín Oficial del Estado [https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1939/110/A02190-02198.pdf]

1.02. Tomada de https://www.flickr.com/photos/smu_cul_digitalcollections/16854660405/

1.03. Tomada de Archivo Linz de la Transición española (Fundación Juan March) [https://www.march.es/es/coleccion/archivo-linz-transicion-espanola/ficha/no-queremos-espana-proletarios-sino-propietarios--linz%3AR-73814]

1.04. Tomada de Archivo histórico de NO-DO (RTVE y Filmoteca Española)

1.05. Imagen compuesta tomada de: 1. https://en.wikipedia.org/wiki/Raza_(film); 2. https://www.filmaffinity.com/es/film599648.html; 3. https://www.imdb.com/es/title/tt0043273/

1.06. Fotograma de la película *La torre de los siete jorobados*.

1.07. Fotograma de la película *Surcos*.

1.08. Tomada de La Vanguardia [https://www.lavanguardia.com/peliculas-series/peliculas/manicomio-340640]

1.09. Tomada de Filmaffinity [https://www.filmaffinity.com/es/film378517.html]

1.10. Tomada de https://elsecretodeberlanga.rf.gd/2017/05/13/la-caza/?i=1

1.11. Fotograma de la película *Los golfos*.

1.12. Fotograma de la película *Duerme, duerme, mi amor*.

Capítulo 2: Cine de 'no' ficción, la vivienda a través de NO-DO

2.01. a 2.19. Tomadas de Archivo histórico de NO-DO (RTVE y Filmoteca Española); episodio nº 10 (08/03/1943).

2.20. Tomada de Archivo histórico de NO-DO (RTVE y Filmoteca Española); episodio nº 21 A (24/05/1943).

2.21. Tomada de Archivo histórico de NO-DO (RTVE y Filmoteca Española); episodio nº 60 A (21/02/1941).

2.22. a 2.25. Tomada de Archivo histórico de NO-DO (RTVE y Filmoteca Española); episodio nº 342 B (25/07/1949).

2.26. Tomadas de Archivo histórico de NO-DO (RTVE y Filmoteca Española); episodio nº 197 B (14/10/1946).

2.27. a 2.29. Tomada de Archivo histórico de NO-DO (RTVE y Filmoteca Española); episodio nº 166 A (11/03/1946).

2.30. Tomadas de Archivo histórico de NO-DO (RTVE y Filmoteca Española); episodio nº 517 A (01/12/1952).

2.31. a 2.38. Tomada de Archivo histórico de NO-DO (RTVE y Filmoteca Española); episodio nº 790 B (24/02/1958).

2.39. a 2.53. Tomada de Archivo histórico de NO-DO (RTVE y Filmoteca Española); episodio nº 943 C (30/01/1961).

2.54. a 2.56. Tomada de Archivo histórico de NO-DO (RTVE y Filmoteca Española); episodio nº 975 A (11/09/1961).

2.57. Tomadas de Archivo histórico de NO-DO (RTVE y Filmoteca Española); episodio nº 1575 A (12/03/1973).

2.58. Tomadas de Archivo histórico de NO-DO (RTVE y Filmoteca Española); episodio nº 1221 B (30/05/1966).

2.59. Tomadas de Archivo histórico de NO-DO (RTVE y Filmoteca Española); episodio nº 1215 A (18/04/1966).

2.60. a 2.77. Tomada de Archivo histórico de NO-DO (RTVE y Filmoteca Española); episodio nº 1541 A (17/07/1972).

2.78. a 2.85. Tomada de Archivo histórico de NO-DO (RTVE y Filmoteca Española); episodio nº 1296 A (06/11/1967).

2.86. a 2.93. Tomada de Archivo histórico de NO-DO (RTVE y Filmoteca Española); episodio nº 1295 A (30/10/1967).

2.94. a 2.111. Tomada de Archivo histórico de NO-DO (RTVE y Filmoteca Española); documental especial *La vivienda en España: 1939 - 1980*

Capítulo 3: Cine de ficción, disertaciones sobre la vivienda

3.01. Tomada de https://www.flickr.com/photos/vcastelo/2317498995

3.02. Tomada de https://cronobook.com/pic/bk5mycpioy

3.03. a 3.10. Fotogramas de la película *Cerca de la ciudad.*

3.11. a 3.18. Fotogramas de la película *Segundo López, aventurero urbano.*

3.19. Elaboración propia.

3.20. Fotograma de la película *Los tramposos*.

3.21. Fotograma de la película *Los golfos*.

3.22. Elaboración propia.

3.23. Elaboración propia.

3.24. a 3.26. Fotogramas de la película *Esa pareja feliz.*

3.27. Fotograma de la película *Así es Madrid*.

3.28. Tomada de FlixOlé [https://ver.flixole.com/watch/0a556740-979b-4bd2-a5ef-678571fa9573]

3.29. a 3.36. Fotogramas de la película *Surcos.*

3.37. Elaboración propia.

3.38. a 3.40. Fotogramas de la película *Surcos.*

3.41. Elaboración propia.

3.42. Elaboración propia.

3.43. Elaboración propia.

3.44. a 3.45. Fotogramas de la película *Surcos*.

3.46. Fotograma de la película *El inquilino*.

3.47. Elaboración propia.

3.48. Elaboración propia.

3.49. a 3.54. Fotogramas de la película *El inquilino*.

3.55. Elaboración propia.

3.56. a 3.63. Fotogramas de la película *El pisito*.

3.64. a 3.65. Fotogramas de la película *El verdugo*.

3.66. Elaboración propia.

3.67. Fotograma de la película *El verdugo*.

3.68. Elaboración propia.

3.69. Fotograma de la película *El verdugo*.

3.70. Tomada de https://www.ivoox.com/ciudad-no-es-para-mi-audios-mp3_rf_127684579_1.html

3.71. a 3.72. Fotogramas de la película *La ciudad no es para mí*.

3.73. a 3.78. Fotogramas de la película *Un millón a la basura*.

3.79. Elaboración propia.

3.80. a 3.83. Fotogramas de la película *Mi querida señorita*.

3.84. a 3.87. Fotogramas de la película *Venta por pisos*.

3.88. Elaboración propia.

3.89. Elaboración propia.

3.90. a 3.91. Fotogramas de la película *Venta por pisos*.

3.92. Fotograma de la película *Duerme, duerme, mia amor*.

3.93. Elaboración propia.

3.94. a 3.99. Fotogramas de la película *Venta por pisos*.

Conclusiones

4.01. Tomada de Archivo histórico de NO-DO (RTVE y Filmoteca Española); episodio nº 1012 B (25/05/1962).

4.02. Fotograma de la película *El pisito*.

4.03. Fotograma de la película *El inquilino*.

UNIVERSIDAD
POLITÉCNICA
DE MADRID

ESCUELA TÉCNICA
SUPERIOR DE
ARQUITECTURA