

# El acceso a la vivienda en Madrid a mitad del siglo XX. Un problema llevado al cine

*Access to housing in Madrid in the mid-twentieth century.  
A problem taken to the movies*

MARÍA GUILLEM GONZÁLEZ-BLANCH

*Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid*

*Universidad Politécnica de Madrid*

*maria.guillem@upm.es*

*<https://orcid.org/0009-0001-7938-7396>*

*Recibido: 30/09/2024*

*Aceptado: 22/10/2024*

## **Resumen**

El cine, aunque en ocasiones fue sesgado por la censura, es un fiel reflejo del Madrid de los años 50 y del gran problema de la clase obrera del acceso a una vivienda digna, debido al masivo éxodo rural. El cine es un documento histórico-crítico de la transformación de la ciudad y de la desesperanza y degradación de las personas ante este problema. Esta carencia de vivienda forma parte crucial de la trama de las películas en la que quedan camufladas tras la parodia, la crítica y la denuncia ante la falta de vivienda, con situaciones como el hacinamiento en las corralas, el realquiler de habitaciones, el desahucio, las chabolas y la infravivienda, así como los nuevos barrios de viviendas sociales. En la investigación se aportan análisis de películas de la época y documentales más actuales que nos ayudan a crear un imaginario arquitectónico que convierte al cine en una estrategia de memoria visual.

## **Palabras clave**

cine, vivienda, chabola, arquitectura, años 50, realquiler.

### Abstract

Cinema, although it was sometimes biased by censorship, is a faithful reflection of Madrid in the 1950s and the great problem of access to decent housing for the working class, due to the massive rural exodus. The film is a historical-critical document of the transformation of the city and of people's despair and degradation in the face of this problem. This lack of housing forms a crucial part of the plot of the films in which they are camouflaged behind the parody, criticism and denunciation of the lack of housing, with situations such as overcrowding in *corralas*, the re-renting of rooms, eviction, shanty towns and substandard housing, as well as the new social housing neighbourhoods. The research includes analyses of films of the period and more contemporary documentaries that help us to create an architectural imaginary that turns cinema into a strategy of visual memory.

### Keywords

cinema, housing, shanty, architecture, 1950s, re-renting.

**Referencia normalizada:** GUILLEM GONZÁLEZ-BLANCH, MARÍA (2024): "El acceso a la vivienda en Madrid a mitad del siglo XX. Un problema llevado al cine". En *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, nº 26 (octubre, 2024), págs. 247-274. Madrid. Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid.

**Sumario:** 1. Introducción. 1.1. El contexto sociopolítico del cine de los años 50. 1.2. La precariedad habitacional en el cine de los cincuenta. 2. Situaciones habitacionales en el Madrid de los 50. 2.1. El hacinamiento en la corrala. 2.2. Deshaucio. 2.3. Realquiler. 2.4. Chabolas. 2.5. Vivienda social. 3. Conclusión. 3.1. Cine como vehículo para la denuncia y crítica social. 3.2. ¿Se puede llegar a la arquitectura a través del cine? 3.3. Estrategias discursivas para eludir la censura. 3.4. La imagen de la vivienda, alineada con el modelo de sociedad del régimen. 3.5. Reflexión sobre la situación actual. 4. Bibliografía.

## **1. Introducción.**

El cine es un fiel reflejo del Madrid de los años 50 y del gran problema del acceso a una vivienda digna de la clase obrera, aunque a veces esté sesgado por la censura. En la tardía posguerra, familias sin recursos, tras quedarse sin empleo en el campo por la mecanización de las explotaciones agrarias, emigran a la capital a comenzar una nueva vida. El objetivo fundamental del II Plan Nacional de Vivienda es crear vivienda y limpiar el cinturón de la ciudad de chabolas y asentamientos ilegales, y las películas de estos años ponen el dedo en la llaga porque evidencian la magnitud del problema del acceso a la vivienda, que es el hilo conductor de la trama de todas las películas seleccionadas. A diferencia de otras investigaciones, las películas analizadas no solo son coetáneas al problema de la falta de vivienda en los 50, sino que, como novedad, también se seleccionan otras películas/documentales más actuales que reflejan el problema, sus consecuencias, implicaciones y soluciones desde la perspectiva del tiempo y con un amplio abanico documental gráfico facilitado por los protagonistas.

¿Se puede llegar a la arquitectura a través del cine? El objetivo del artículo es hacer un recorrido por diferentes situaciones habitacionales que se muestran en la gran pantalla a través de las películas de la década de los 50, que van acompañadas intrínsecamente de trágicas situaciones personales de desgracia y desesperación, en tono de parodia para intentar burlar la censura. Por ejemplo, la corrala en donde se muestra la precariedad de la familia protagonista de la película *Surcos* (J.A. Nieves Conde, 1951), emigrantes del mundo rural que viven hacinados en una corrala de Lavapiés; o personas que viven realquiladas y buscan a toda costa, y sin importar la moral, hacerse con el contrato de inquilinato de renta baja como en *El pisito* (M. Ferreri, 1958) o *Esa pareja feliz* (J.A. Bardem y L.G. Berlanga, 1951), que vive realquilada en una habitación; el desahucio de la película *El inquilino* (J.A. Nieves Conde, 1957), con un cambio de final impuesto por la censura y un tercero inédito, donde se describen las diferentes soluciones habitacionales para encontrar un techo bajo el que pudiera vivir la familia protagonista desahuciada por un derribo; o las chabolas que son infravivienda de los suburbios del extrarradio mostrados en *Mi tío Jacinto* (Ladislao Vajda, 1956), que vive con su sobrino en una chabola de Carabanchel en la que se muestran los distintos domicilios en función de las clases sociales que el protagonista de la película ha tenido durante su historia.

La aportación de un análisis de películas-documentales contemporáneas hace singular esta investigación, ya que presentan, sin censura y con la perspectiva que da el tiempo, un amplio catálogo de fuentes gráficas, la mayoría inéditas, y de testimonios recogidos de sus protagonistas que exhiben la realidad de las chabolas y la precaria situación que era impensable mostrar con tanta crudeza en su momento. Los ejemplos *Flores de Luna* y *Un hombre sin miedo* elegidos giran en torno al asentamiento de El Pozo del tío Raimundo; sus protagonistas destacan cómo el sentimiento de identidad, cooperación y unión vecinal fue catalizador social de la transformación del barrio. Ambos documentales, aparte de mostrar las chabolas y el barrizal sin ningún tipo de instalaciones ni servicios, también presentan de manera tangencial las viviendas “autoconstruidas” creadas por la Administración en el poblado dirigido de Entrevías, y se recogen fotos aéreas de la zona, que muestran el urbanismo y las viviendas. Estas fotos aéreas de la planimetría de los nuevos barrios construidos por el Estado para erradicar el chabolismo del cinturón de Madrid aparecen también un tanto ridiculizadas en las películas de la época, como en el nuevo final de *El Inquilino* impuesto por el Ministerio. De forma monográfica, el tercer documental la *Isla sin mar* se centra en este tipo de vivienda social de renta limitada. Roman, el arquitecto del poblado dirigido de Fuencarral relata en primera persona cómo fue el vertiginoso proceso del proyecto del poblado debido a la urgencia por la falta de vivienda en la capital.

La metodología empleada es el estudio comparativo de casos de las películas seleccionadas, que se fijan en la cuestión global de la precariedad habitacional en el cine, analizando la relación entre la arquitectura y el cine. Con respecto a las fuentes, las propias películas de los 50 son una valiosa fuente documental. Dentro de las fuentes de este trabajo, se incluyen también como novedad películas-documentales actuales que recogen las fotografías y vídeos de los protagonistas, y son fiel reflejo de la arquitectura y la intrahistoria de aquel episodio de nuestra historia y memoria visual. También, aunque de forma más tangencial el noticiario oficial NODO, que será objeto de una futura investigación, aporta una visión alineada con el régimen que, aunque sesgada, constituye un documento valioso para el estudio de la arquitectura de los nuevos barrios construidos en esa década. La otra fuente empleada es la bibliográfica, los numerosos trabajos de investigación citados a lo largo del texto, que desgranar e interpretan la crítica social, la parodia y la censura que hay detrás de cada una

de ellas, aunque a excepción de Zarza y Deltell, pocos se fijan en el aspecto arquitectónico de la ciudad, los exteriores o los decorados.

### **1.1 El contexto sociopolítico del cine de los 50**

La situación de España en la década de los 50 era de autarquía, de escasez de medios, recursos y mano de obra especializada. La población de Madrid tras la guerra creció desmesuradamente como consecuencia de la transformación de España en un país cada vez menos agrario y más industrializado. Se produce un “trasvase del hombre del campo a la ciudad” (Grijalba de la Calle, 2016, p. 266) en el que los “exiliados rurales” se ven obligados a emigrar debido a la mecanización de las explotaciones agrarias (Espigado, 1979). Esta situación está perfectamente reflejada en la película *Surcos* (J. A. Nieves Conde, 1951) y en el documental *Flores de Luna* (Córdoba, 2008), analizados en este trabajo. La ciudad de Madrid se rodeó de un cinturón de infravivienda (Puente de Toledo, Rivera del Manzanares, Jaime el Conquistador, Matadero, Arroyo del Abroñigal, Villaverde, Fuencarral, Vallecas, Getafe...) “sin que las autoridades fueran capaces en ningún momento de controlar o dirigir este crecimiento masivo, rápido y dominado por la miseria de los nuevos inmigrantes” (López Díaz, 2002, p. 298). El objetivo de la Administración era erradicar el chabolismo en el extrarradio y crear vivienda para los inmigrantes procedentes del mundo rural a lo que se sumaba la reconstrucción o sustitución de las viviendas afectadas por los bombardeos de la guerra civil.

De 1939 a 1957 la vivienda social en Madrid sufrió grandes transformaciones, tanto en su calificación legal como en su desarrollo arquitectónico y urbano y en su concepción política y social. Muchas fueron las actuaciones referentes a vivienda social: Ley de Casas Baratas (1921), la creación del Instituto Nacional de la Vivienda (INV) (Ley de 1939), Ley de Viviendas Protegidas (1939), Ley de Viviendas Bonificables (1944), Ley de Viviendas de Tipo Social (1954), Viviendas de Renta Reducida y Mínima (1954), Ley de Viviendas de Renta Limitada (1954), Ley de Viviendas Subvencionadas (1957). Todas ellas permiten ir viendo el marco legal en el que se insertan todos los Planes. Con el II Plan Nacional de Vivienda de 1955 se promueve el concurso experimental de vivienda, los poblados mínimos, de absorción y dirigidos, en una etapa que arquitectónicamente supuso un avance, experimentación e innovación para la vivienda social, con grandes ejemplos de la arquitectura española con-

temporánea, como por ejemplo el poblado dirigido de Entrevías, que está reflejado en *Flores de Luna* (Córdoba, 2008) o *Un hombre sin miedo* (de No, 2023). Esta etapa fue fugaz, como la denomina Fernández Galiano (1989) una “quimera moderna” en que se terminó con la entrada del capital privado tras el giro que supuso para el franquismo el Plan de Estabilización de 1959” (López Díaz, 2007: 126).

En 1957, con la creación del Ministerio de la Vivienda, se implementaron diversas iniciativas gubernamentales con el objetivo de abordar el grave problema habitacional: “por ejemplo, los Planes de Urgencia Social de Madrid (1957), Barcelona (1958) y Bilbao (1959)” (Gual et al., 2020, p. 16). La necesidad de intervenir ante un problema tan crucial como el de la vivienda, centralizó todas estas labores políticas en el Ministerio de la Vivienda, encabezado desde 1957 a 1960 por el ministro Arrese, conocido por su voluntad de construir un “país de propietarios, no de proletarios”. Para conseguir el cambio pretendido por el régimen de Franco fue esencial reemplazar el mercado de alquiler por el de compraventa, un cambio que se aceleró enormemente a partir de 1960. La proporción de viviendas en propiedad, que era del 45,9% en 1950, en contraste con el 51,3% de viviendas en alquiler, aumentó en 1980 a un 63,4% de propiedad y un 30,1% de alquiler (López Hernández & Rodríguez, 2010, p. 269). El plan de estabilización de 1959 marcó un punto de inflexión en la política de vivienda española. La llegada del capital privado transformó el panorama urbanístico, con las inmobiliarias desempeñando un papel clave en este proceso. Esto llevó a un “distanciamiento de las propuestas racionalistas y experimentales que la arquitectura española había presentado durante la década de 1950” (López Díaz, 2007, p. 117). Este cambio de rumbo hizo que la vivienda social madrileña pasara “de la utopía al pragmatismo, de la autoconstrucción a la especulación” (Lleó, 2003, p. 13), donde se promueve la promoción privada frente a la pública, convirtiéndose en un negocio (Espegel, 2016).

El déficit de vivienda se puede cuantificar, aunque no siempre son cifras coincidentes en las fuentes analizadas. Según Mendo Muñoz (2019, p. 313), las fuentes oficiales estimaban que durante la guerra civil (1936-1939) se destruyeron alrededor de 250.000 viviendas, mientras que otras 250.000 sufrieron daños significativos, de un total de 6.000.000 de viviendas que existían antes del 18 de julio de 1936. Esto significa que el 8.33% del total de viviendas del país fue afectado. El Instituto de Cultura Hispánica realizó este cálculo y con-

cluyó que la necesidad de viviendas, debido a las destrucciones y al aumento masivo de jornaleros en las grandes ciudades, era de 652.452 viviendas. Además, había que considerar otro problema ya mencionado: 415.000 viviendas fueron declaradas “definitivamente insalubres” por la Fiscalía de la Vivienda. Por lo tanto, era necesario construir un total de 1.067.452 viviendas (Mendo Muñoz, 2019, p. 314).

### ***1.2 La precariedad habitacional en el cine de los cincuenta***

Las películas de los cincuenta son denominadas por algunos cineastas como “cine neorrealista español”, por otros “cine del exilio interior”, por otros “cine disidente” pero Deltell (2006, p. 104) lo cataloga como “cine social”, ya que es un término más amplio que puede englobar todos los demás. El cine sirve como denuncia y crítica a la realidad social que se vivía en España para lograr obtener una vivienda o una habitación en la que poder alojar a toda la familia. También refleja cómo eran los alojamientos a los que podían acceder los personajes en función de la clase social a la que pertenecían. Con respecto a los interiores existía un empeño realista de los cineastas “verismo escenográfico” al servicio de la implicación en la realidad” (Monterde, 2007, p. 421).

En Europa el cine, después de la segunda guerra mundial, a partir de 1945 “exhibe los cambios históricos y visuales experimentados por la ciudad (...). El cine se convirtió en el principal medio de memoria visual” (Barber, 2006, p. 8). El cine es el vehículo para la crítica social y es un excepcional medio de comunicación que llega a una gran cantidad de gente. En la década de los 50 se produce desde el teatro un “desplazamiento al cine de grandes masas de espectadores” (García Escudero, 1959, p. 163). El teatro no ofrece tantas posibilidades de acercarnos con detalle a la arquitectura como lo hace el cine que, por el contrario, permite que pueda completarse la visualización de los espacios (viviendas o ciudades) que en muchas ocasiones no constituyen un objeto fundamental de atención para los cineastas (Barber, 2006, p. 30).

Fueron numerosas las películas que tenían como elemento central o tangencial el problema de la vivienda. El punto de partida que se reflejaba en las películas era el de una situación social que todos conocían y que conducía al espectador a verse inmerso en situaciones límite para poder encontrar un techo bajo el que poder vivir, que dejaba una amarga sensación al ahondar en las penalidades, fragilidad e impotencia. Esta desazón fue la que las autoridades del ré-

gimen intentaron eliminar con la censura, principalmente cambiando finales y edulcorando o suprimiendo algunos aspectos. Con ello buscaron que fuera más acorde con la idea de progreso y bienestar por la que los organismos del Estado trabajaban. Gual, Rodríguez-Granell y Ortega Roig (2020) intentan demostrar los condicionamientos y modificaciones que tuvieron que enfrentar las películas críticas de la época, como también la existencia de un cine alineado con el relato oficial sobre políticas de vivienda. La defensa de un modelo inmobiliario (de propietarios y no proletarios) y doméstico, capaz de asegurar la “paz social”, se convierte en una prioridad a la hora de planificar políticas de control sobre una población que a su vez tiene inmensas dificultades para acceder a la vivienda. Fernández Cebrián (2016, p. 35) habla de una producción de “imagen de la vivienda” que se representa en el cine, con un modelo de “vida moral, social y ciudadana” (Bordetas Jiménez, 2012, p. 124).

## **2. Situaciones habitacionales en el Madrid de los 50 en el cine.**

El cine es un retrato de la sociedad. Se emplea la parodia al presentar la realidad oficial que se difunde por los medios de información de que dispone el régimen y la verdadera realidad que está en la calle: la que se vive y padece en la sociedad y que se narra argumentalmente en las películas y que todos conocen. Durante la posguerra, la imposibilidad de adquirir o alquilar una vivienda llevó a muchas personas a compartir espacios reducidos, vivir hacinados y con falta de intimidad. “La carestía de la vivienda para las clases más modestas, será por tanto un auténtico drama (...) y solo podrán acceder a este bien esencial (...) mediante el subarriendo y el chabolismo” (Díaz Zamorano & Contreras Pérez, 2019, p. 137). Era común que parejas e incluso familias enteras vivieran en una sola habitación, ya fuera en pensiones o en viviendas realquiladas o en el extremo de la marginación en chabolas, que también están reflejadas en la selección de películas que se analiza. Este repertorio de situaciones habitacionales que se presenta termina con la vivienda social construida por la Administración.

### **2.1. El hacinamiento en la corrala.**

*Surcos* (J. A. N. Nieves Conde, 1951) refleja la situación de las poblaciones rurales que se trasladan a Madrid en busca de mejores oportunidades. Este largometraje presenta a una familia procedente del campo que se establece en

una corrala de Lavapiés y se enfrenta a las difíciles condiciones de hacinamiento en la posguerra española. El pequeño apartamento con aseo, en el que se aloja toda la familia, es uno de los 27 de la corrala donde se rodó *Surcos*. Según las declaraciones del propio director José Antonio Nieves Conde, *Surcos* es “a su vez, un documental sobre un Madrid de los años cincuenta” (Deltell Escolar, 2006, p. 171). En la película se rueda Lavapiés y Legazpi, la boca de metro y sus alrededores y el interior de la corrala que hoy en día cuenta con hasta ocho apartamentos turísticos. Los espacios son mínimos y miserables, los interiores “son decorados contruidos para facilitar el rodaje y permitir la movilidad de pequeños *travelling*” (Zarza-Arribas & Cubero, 2017, p. 942). Los escenarios nos desvelan los “espacios de vida, pequeños, claustrofóbicos, compartidos, superpoblados, inhóspitos...” y la imagen de las barandillas de las escaleras, entre otras líneas paralelas, refleja “la agobiante reja carcelaria a la que los personajes se ven abocados” (Castro de Paz & Cerdán, 2011, p. 88).

Como indica Luis Deltell, en *Surcos* (2006, p. 108) se señalan los tres temas más importantes que afectaron a la sociedad española y que serían recogidos por los directores cinematográficos de la época. El primero, la falta de vivienda, presentando problemas de infravivienda, la inexistencia de pisos de alquiler y de planta nueva, que obliga al hacinamiento en las corralas del centro donde se puede realquilar un minúsculo espacio en el que cobijar a toda la familia. El segundo la inmigración interior, la llegada a la ciudad de personas provenientes del campo en busca de una vida mejor, que sufrirán la carencia habitacional, a lo que se añade el engaño, el timo, y la pobreza. Por último, la delincuencia y la corrupción moral, resultado de la pobreza y las condiciones en que se ven obligados a vivir. El Madrid que se presenta *Surcos* es una “ciudad insolidaria, en la que reinan el estraperlo, una delincuencia de supervivencia, la prostitución y la miseria” (Cueto, 1998, p. 23).

Se puede leer en las primeras escenas de la película *Surcos* (J. A. N. Nieves Conde, 1951) el siguiente texto que claramente tiene que ver con el cartel de la película, que es muy gráfico y desolador:

Hasta las últimas aldeas llegan las sugerencias de la ciudad convidando a los labradores a desertar del terruño, con promesas de fáciles riquezas. Recibiendo de la urbe tentaciones, sin preparación para resistirlas y conducirlas, estos campesinos que han perdido el campo y no han ganado la muy difícil civilización, son

árboles sin raíces, astillas del suburbio, que la vida destroza y corrompe. Esto constituye el más doloroso problema de nuestro tiempo (Eugenio Montes)

La película *Surcos* es una de las películas fundamentales de cine social, con la que se inaugura la década de los años 50 y la vuelta a este tipo de cine de una forma radical. Su director, José Antonio Nieves Conde, a pesar de que fue fuertemente condicionado por la productora y distribuidora CIFESA, intentó hasta donde pudo presentar una estética realista. Mostró la existencia de un sector de la sociedad que se veía empujada a malvivir habitacionalmente, olvidando principios y convicciones aprendidos en el mundo rural y buscando la forma de sobrevivir a cualquier precio en una ciudad que se mostraba inhóspita, especialmente para los recién llegados del mundo rural. Para Nieves Conde, perteneciente a un sector de la Falange, la sociedad que refleja era parte del resultado de lo construido tras la guerra (Deltell Escolar, 2006). La situación del país, pasada más de una década desde el fin de la guerra, era la muestra de un fracaso. Milagrosamente *Surcos* escapó de la censura, aunque de forma crítica “pone el dedo en la llaga, ya que muestra las bolsas de pobreza, marginación y desesperanza que acumulaba por entonces una ciudad” (Grijalba de la Calle, 2016, p. 190). *Surcos* evidenció las contradicciones que se vivían dentro del régimen en cuanto a la censura.

## 2.2. *Desahucio.*

En *El inquilino* (J. A. Nieves Conde, 1957), se aborda el problema del desahucio y la especulación inmobiliaria. Narra la historia de una familia de escasos recursos que vive en un último piso de un edificio declarado en ruinas. A pesar de que los funcionarios exigen el desalojo, la solidaridad y empatía de los obreros, permite que la familia se mueva de un piso a otro a medida que avanza la demolición, mientras que el protagonista busca de forma desesperada una solución sin éxito. En el final original, tras enfrentar múltiples trabajos y dificultades, la familia termina desahuciada en la calle.

Aunque fue filmada en 1957 y autorizada, fue retirada de cartel y se le obligó a padecer un nuevo montaje, no se estrenó hasta 1963 debido a la censura y a las presiones del Ministerio de la Vivienda. Para cuando se estrenó, ya se había alterado la realidad del mercado inmobiliario en ese momento. Como ya señaló Román Gubern (1981, p. 102) décadas antes, al estudiar la censura en el régimen de Franco, a pesar de ser premiada en el festival de Locarno, se

la menospreció y prohibió durante un tiempo, llegando a tener que modificarse el final. Existen dos finales diferentes y un tercero inédito que salió a la luz gracias al investigador Rubén Higuera. El segundo final impuesto por el Ministerio desvirtúa completamente la película, pero, gracias a esas significativas manipulaciones, el cineasta logró el reestreno del largometraje. Así, *El inquilino* “tarda seis años en llegar a las pantallas de Barcelona y siete a las de Madrid” (Deltell Escolar, 2023, p. 306).

En el primer final, la familia, tras intentar conseguir varios pisos y conseguir diferentes trabajos, es desahuciada, y el protagonista se ve en un plano picado con sus muebles en medio de la calle, solo protegido por unos biombo “¡Diviértanse contemplando al ciudadano sin hogar... ¿Lo ven? Yo ya resolví mi problema...”. Castro de Paz y Cerdán señalan que este es “uno de los manifiestos disidentes más demoledores del cine de la década” (Castro de Paz & Cerdán, 2011, p. 110), aunque fuese crítico y realista no sé si se puede calificar de “disidente” ya que su director Nieves Conde, como hemos indicado anteriormente, pertenecía al sector hedillista de la Falange.

En el segundo final impuesto por el Ministerio de la Vivienda, a la familia, en lugar de quedarse desahuciada en la calle, se le adjudica una vivienda, construida por la administración del régimen en el idílico “barrio la esperanza”. Se emplean estos “nombres irónicos” (Zarza-Arribas & Cubero, 2017, p. 943) para los nuevos barrios: “Mundis jauja” o “barrio felicidad”. “Mundis, Jauja” aparece en el cuerpo de la película cuando el protagonista va a visitar un piso a las afueras y le enseñan una vivienda mínima de nueva planta a las afueras, con la cocina en un pasillo, un baño minúsculo. Se pone de relieve la necesidad de promover la propaganda institucional y a la vez conlleva una parodia inevitable, puesto que el final propuesto por Arrese, ministro de vivienda, resulta inverosímil. El significado real de la película está en contra de esa “resolución *Deus ex machina*”; en esta escena de cierre se imitan las imágenes de “los documentales de NO-DO sobre la vivienda como *Sesenta mil viviendas. Plan de urgencia de Madrid* (1958, NO-DO)” (Deltell Escolar, 2023, p. 304). De alguna forma se ridiculizan las vistas aéreas de los grandes complejos de viviendas que son copia de los que aparecen en el noticiario cinematográfico oficial. Se empleaba ese humor de parodia sobre elementos clave del franquismo que los propios ministros y dirigentes del régimen entendieron y hasta se reconocieron en las imágenes del largometraje de Nieves Conde,

aunque la censura no lo hiciese (Candela Ochotorena, 2017). El largometraje de Nieves Conde no parodiaba a un único político, como creía el referido ministro, sino a un sistema, a una sociedad y, sobre todo, a su modo de representación en el NO-DO (Gual et al., 2020, p. 17). Gual, Rodríguez-Granel y Ortega Roig tratan de demostrar en su artículo (2020, p. 16), que existió un cine sobre desahucios que no molestaba al poder político, puesto que incorpora un final feliz o redenciones en el último minuto. Este es el caso de *Un millón en la basura* (Forqué, 1967) y otros dos títulos sobre comunidades que resisten en modos diferentes a la amenaza de la pérdida del hogar: *Historias de Madrid* (Comas, 1958) y *La niña del patio* (de Ossorio, 1967).

En los noticiarios oficiales NODO se publicita la preocupación y esfuerzos que realiza el régimen para solucionar el problema de la vivienda. La figura que se promueve de José Luis Arrese, ministro de vivienda en el régimen franquista hasta 1960, es de constructor de viviendas, “el hombre que salvaría al país de las miserias”, “en torno a su personalidad se construía el renacer simbólico de Falange en España” (Candela Ochotorena, 2017, p. 281). En el NODO no se aborda el problema de la vivienda con datos objetivos, sino que “se habla de la cuestión en términos propagandísticos, ensalzando la figura del político y obviando la gravedad de la situación” (Gual et al., 2020, p. 18). Arrese y el régimen promulgaban “una España de propietarios en vez de proletarios” (López Hernández & Rodríguez, 2010, p. 270) y las medidas que tomó para promover su ministerio y su propia figura política, eran contrarias a las que proponía Nieves Conde en su filme, y de alguna manera las ridiculizaba (Deltell Escolar, 2023, p. 307). Arrese aparece en los noticiarios oficiales: “explicando el plan de urgencia de Madrid (N 790-B), montando en excavadoras (N 764-A), visionando la ciudad desde los aires (N 821-B), acudiendo a Barcelona a entregar pisos (N 800-B), presidiendo congresos (N 852A), y, por supuesto, invitando al general Franco al Ministerio (N 864-B) (Deltell Escolar, 2023, p. 299).

En esta línea, los censores obligan a proyectar unas palabras en el comienzo de *El inquilino* que podemos leer después de los títulos:

El problema social de la vivienda es el más universal de los problemas de nuestro tiempo. La sociedad tiene el deber de sentirlo solidariamente, y no confiar exclusivamente en el Estado, quien, justo es reconocerlo, trata por todos los medios de resolver o aminorar tan grave problema. Esta película intenta sacar

simbólicamente a la luz pública algunos de los fallos de la moderna sociedad en torno a ese ingente hecho que tanto preocupa a nuestro Estado y a todos los hombres de buena voluntad.

El tercer final inédito de la película *El inquilino* logra desentrañar la denuncia de una realidad negada oficialmente. Nieves Conde le ofreció a Arrese una nueva versión del final, que conservan los herederos de Nieves Conde y es, hasta ahora, inédito (Deltell Escolar, 2023, p. 305). En este final se proponía una solución de compromiso. Cuando la familia protagonista ya está en la calle con los muebles instalados al sereno, en la propuesta que Nieves Conde da a Arrese, el casero aparece comportándose de forma alocada y al ver la situación paupérrima del protagonista, se ofrece a darle un piso, y comienzan a cantar una insólita canción “Casero: ¡Tengo pisos como escombros! ¡Saco pisos de la manga! ¡Tiro pisos por dos gordas!” Como se puede leer en la página 9 del guión inédito (Deltell Escolar, 2023, p. 306), Evaristo González mira a su mujer y junto a los niños siguen al casero hacia su nuevo hogar. Esta propuesta fue rechazada de pleno por Arrese pues, en ella, la parodia había desaparecido o se había mitigado, pero se mantenía el señalamiento de la incompetencia del Estado y se mostraba a un propietario alocado. Ciertamente, la escena de “venta por pisos” que quería incluir Nieves Conde, presentaba que el casero tenía una necesidad real de encontrar un inquilino para una vivienda humilde que poseía, ya que a veces los pisos de renta antigua no le daban ni siquiera para amortizar gastos. Esto, lógicamente, implicaba decir que el Ministerio de Arrese resultaba innecesario en la resolución del problema de la vivienda.

Deltell destaca el descubrimiento de Rubén Higuera (Higuera Flores, 2020) que afirma que Nieves Conde daba más protagonismo a un casero que aparece en el filme en una escena —no filmada— titulada “venta por pisos”. El tercer final planteado por el director atacaba la piedra angular del proyecto de Arrese, la defensa de transformar a todos los españoles en propietarios. “El tercer final enfatizaba la burla de los lenguajes optimistas que ninguneaban o evitaban el problema de la vivienda. Y muestra cómo en *El inquilino* se utiliza la parodia como estrategia principal para mostrar el drama que no podía ser nombrado: la falta de vivienda en mitad de la dictadura”. (Deltell Escolar, 2023, p. 300)

Divergen en su opinión Grijalba y Deltell en lo referente al motivo del derribo del edificio en la película de *El Inquilino*. Castro de Paz y Cerdán (2011,

p. 98) citando a Abella (1996) y más tarde Grijalba (2016, p. 270) señalan que los inquilinos son forzados al desahucio a causa deficiencias arrastradas en las edificaciones tras los bombardeos de la guerra civil, aunque en realidad ya hayan pasado 18 años del final de la guerra. En contraposición, en el guión original conservado por la familia de Nieves Conde, se indica un aspecto importante de la localización exacta, donde se filma el desalojo. Se trata de una de las casas que fue necesario derribar para la construcción de la Gran Vía de San Francisco en la capital y que era uno de los grandes proyectos del urbanismo madrileño de los años cincuenta, y en cuyo derribo había participado Arrese. (Deltell Escolar, 2023, p. 304)

*El inquilino* constituye una clara crítica a la situación de la vivienda en la posguerra y, como señalan Castro de Paz y Cerdán (2011), existe una progresiva crispación de la mirada del cine de los años cincuenta causada por la desigualdad y la miseria reinantes en la España de entonces (Gual et al., 2020, p. 16). Tal crispación no hace sino confirmarse y aumentar en dos filmes disidentes posteriores: *El pisito* (Ferreri & Martínez Ferry, 1958) y *El verdugo* (García Berlanga, 1963).

### 2.3. *Realquiler.*

En *El pisito* (Ferreri & Martínez Ferry, 1958), se evidencian las dificultades de quienes viven en condiciones de realquiler. La historia se centra en Rodolfo (interpretado por J.L. López Vázquez), que vive en un abarrotado piso, propiedad de la anciana doña Martina (Concha López Silva) que realquila habitaciones. Rodolfo y su novia Petrita (Mary Carrillo), que vive con su hermana y sus sobrinos, no se pueden casar porque no pueden acceder a un piso. La pareja de novios eternos ya maduros planea, tras 12 años de relaciones, que Rodolfo se case con la anciana para poder heredar el contrato de arrendamiento de “renta baja” cuando fallezca y poder por fin casarse. En palabras de Mendo Muñoz “la sociedad obliga a buscar soluciones como sea y defenderse de la ineficaz política de viviendas del Régimen, que destruye los sueños de generaciones de jóvenes y no tan jóvenes” (2019, p. 323). La película está basada en un libro homónimo a la película de Rafael Azcona (coguiónista de la película) inspirado en un hecho real relatado en la prensa de la época en el periódico *La Vanguardia Española* en 1956 con el titular “Matrimonio “in artículo Mortis”” (Gual et al., 2020, p. 18) acaecido en Barcelona, donde un jo-

ven de 30 años contrajo matrimonio con una anciana octogenaria con el objetivo de heredar su contrato de arrendamiento de “renta antigua”.

Como apunta Deltell, la tesis de la película es la siguiente: “sin una vivienda, o un espacio individual aunque sea mínimo, es imposible la vida en la ciudad” (2006, p. 115). El mismo concepto podríamos trasladar a *Esa pareja feliz* (García Berlanga & Bardem, 1951), que viven realquilados en un cuarto y encuentran en la azotea ese lugar de intimidad y esparcimiento donde soñar y recordar.

En casi todas las secuencias de *El pisito* se realza la estrechez de los habitáculos y el hacinamiento, y se emplea un encuadre siempre repleto de personajes (Ortega Roig, 2014, p. 70). En muchas secuencias aparece el triángulo amoroso de la anciana y la pareja de novios, y en otras muchas aparecen el resto de inquilinos que evidencian la falta de privacidad y de espacio en los habitáculos. La arquitectura en la que transcurre la acción exterior de la película es una corrala antigua de Madrid, con acceso a las viviendas desde los corredores, con el patio abarrotado de niños, pero los decorados interiores de la vivienda corresponden y representan más bien a un piso antiguo en el centro “con habitaciones con ventanas pequeñas, paredes abombadas, mobiliario escaso y desgastado...” (Zarza-Arribas & Cubero, 2017, p. 942). La casa representada donde transcurre la acción es “una lóbrega vivienda llena de pasillos larguísimos, habitaciones infrahumanas, recovecos inexplicables, y paredes cóncavas y grises”; son decorados novedosos, ya que no se había representado ninguna vivienda tan miserable en las películas anteriores, ni en *Surcos*, ni en *Esa pareja feliz*, ni en *El inquilino* (Deltell, 2012, p. 9).

*El pisito* obtuvo el premio del Festival de Locarno 1958 y, a pesar de ello, la censura la prohibió y estuvo “relegada a una tercera categoría, su exhibición se retrasó hasta la década de los sesenta y nunca circuló en las salas comerciales normales” (Deltell Escolar, 2006, p. 115). Ferreri, con su mirada de extranjero, inaugura con *El Pisito* un “neorrealismo más moderno, atrevido y actual” (Carpio, 2008, p. 31). Lo grotesco camuflaba la crítica política, pues los censores solo veían —y condenaban— el feísmo y la amargura de las imágenes (Deltell, 2012)

La película es ácida y muestra amargura y desesperanza; está enmarcada en el llamado realismo esperpéntico. Tanto *El pisito* (Ferreri & Martínez Ferry,

1958) como *El verdugo* (García Berlanga, 1963) utilizaban la ironía y, sobre todo, el esperpento y lo grotesco como estrategias discursivas para evitar la censura y trataban el tema de vivienda desde la distorsión (Rodríguez de Par-tearroyo, 2016, p. 146). En *El verdugo*, el protagonista, para poder ser funcionario y optar a un piso, debe asumir el puesto de su suegro como verdugo ya que éste se jubila (Gual et al., 2020, p. 19). Esto le genera un tremendo problema moral, ya que él en lo que trabajaba era en una funeraria, pero no quería matar a nadie. Si renuncia al oficio se quedan sin piso. Aparece la pareja visitando un piso en construcción de reducidas dimensiones en una zona sin urbanizar donde "el salón se convierte en el espacio servidor del resto de las dependencias" (Zarza-Arribas & Cubero, 2017, p. 941).

*Esa pareja feliz* (García Berlanga & Bardem, 1951) aborda la vida de una joven pareja, Juan (Fernando Fernán Gómez), fotógrafo y Carmen (Elvira Quintillá), costurera, que intenta mejorar su situación en un barrio obrero mientras viven en una habitación realquilada en una vivienda de una corrala en el centro de Madrid. Aunque es presentada como una comedia costumbrista, la película ofrece una visión ácida y crítica de la sociedad de posguerra, mostrando la lucha de la pareja por superar sus precarias condiciones económicas. Tienen relevancia las conversaciones en la azotea, donde pueden encontrar algo de intimidad, donde recuerdan cómo se conocieron, la boda, la noche de bodas en una pensión... y otras situaciones, casi todas de contenido social: el paro, la búsqueda de trabajo, las ilusiones, el engaño el "timo" etc... (Deltell Escolar, 2006, p. 182).

#### 2.4. *Chabolas.*

*Mi tío Jacinto* (Ladislaa Vajda, 1956) refleja la desigualdad urbana a través de la búsqueda de un cartero para entregar una carta al protagonista, un torero caído en desgracia que recoge colillas cerca del entorno de las Ventas. El recorrido revela una jerarquía de domicilios en Madrid, desde las casas elegantes cerca de la Plaza de España, pasando por la plaza de las Comendadoras, la Ventilla, con casas de una sola planta modestas, hasta las humildes chabolas en Carabanchel (actualmente La Peseta). Se pone de relieve no solo la diferencia de calidad constructiva de las edificaciones y viviendas, sino también de la urbanización de los terrenos y los servicios: de calles asfaltadas con instalación eléctrica a zonas sin asfaltar en la periferia, con barrizales

completamente inundados cuando llueve, al igual que la propia chabola con un palmo de agua en su interior, con mala conexión con el centro de la ciudad y sin apenas servicios: un único tranvía conecta con el centro. Esto pone de manifiesto que el plan general de Madrid opta por las “barreras suburbanas y poblados periféricos que mantuvieron alejados a los trabajadores y la migración interior de las zonas representativas de la ciudad” (Aguilar Canosa & Cabrerizo Pérez, 2021, p. 176)

Anterior a *Mi tío Jacinto*, en 1952 se estrena *Cerca de la ciudad* (Lucía, 1952) en donde también se pueden observar las chabolas o infraviviendas de un suburbio a las afueras de Madrid. Como en la mayoría de los casos los exteriores se graban en las calles pero “los interiores se consiguen con la recreación en estudio de las infraviviendas para facilitar el acceso a la cámara, pero pierden su autenticidad al idealizarse su configuración, resultando decorados desajustados “ (Zarza-Arribas & Cubero, 2017, p. 943). La historia trata de un cura comprometido con la barriada, y un periodista que se hace eco de la situación y comienzan a recoger fondos de las clases burguesas para cuidados sanitarios y escolarización, para que los niños pudiesen formarse y no perpetuar la situación de sus padres.

*Flores de Luna* (Córdoba, 2008) es un documental de comienzos del s. XXI, que explora la vida en el asentamiento de El Pozo del Tío Raimundo en el sur de Madrid, construido en los años 50 con chabolas levantadas durante la noche. La película muestra cómo la comunidad se unió para construir sus viviendas, reflejando la solidaridad y el espíritu de lucha por la justicia y la libertad en tiempos difíciles. Como se describe en la sinopsis de la película “aquella barriada de Madrid construida vertiginosamente en los años 50 con viviendas de barro y lata que crecían como “flores de luna” levantadas durante la noche”.

La película revisa el pasado a través de la mirada de los vecinos mayores, quienes relatan cómo emigraron de sus tierras debido al hambre, en busca de un futuro mejor. Muestra su esfuerzo por adaptarse a la vida urbana, trabajando en la construcción y levantando sus propios hogares. En la segunda parte de la película se destaca la figura del Padre Llanos y, como se puede leer en la web de La Federación Regional de Asociaciones Vecinales de Madrid FRAVM, Llanos “guio a ex-campesinos analfabetos en su lucha por una vida digna, desafiando tanto a la dictadura como al episcopado” (FRAVM,

2008). Al final de la película, se retrata el barrio en la actualidad, donde se intenta dar a conocer a los jóvenes sus orígenes, el sentimiento de identidad con el barrio y la unión vecinal con conciencia y el deseo de transformación.

“Cuando la gente de hoy en día ve a los inmigrantes que vienen de fuera, tiende a olvidar lo cerca que hemos tenido la pobreza. Es incapaz de recordar nuestra propia inmigración interna: la andaluza, manchega, extremeña, etc. Ya no se recuerdan aquellas imágenes de la posguerra: el frío, el hambre, el miedo”, indica el director y guionista Juan Vicente Córdoba (FRAVM, 2008)

Lo relevante del documental para esta investigación es la realidad de los asentamientos clandestinos de infravivienda del cinturón de la capital y la política de vivienda del régimen que luchaba para erradicarlos. Los habitantes de Pozo del tío Raimundo narran en primera persona su experiencia, algunos como niños que vivieron aquella época en el Pozo. En el documental se explica cómo los emigrantes del campo se quedaron sin empleo por la llegada de la maquinaria al campo que redujo significativamente la mano de obra necesaria, la “mecanización de las grandes explotaciones”, como explica Espiago en el documental (Espiago, 1979), y vinieron en busca de un futuro mejor. La mayoría son de Martos, un pueblo de Jaén, y cuando llegaron a Madrid gastaron todo lo que traían en comprar unos terrenos ilegales a los Hermanos Santos. Allí se construían sus “casitas bajas” con ayuda de sus vecinos, con el material que tenían a su alcance y con la constante persecución por parte de las autoridades, quienes tenían orden expresa de derribar las nuevas construcciones. Se narra con precisión el proceso de construcción de estas casas que se construían durante la noche con ayuda de los vecinos: “era preciso levantar la chabola por la noche o en día de fiesta de manera que no se produjera una situación de hecho consumado” (Valenzuela, 1975, p. 35). Si las chabolas tenían techo ya no las podían derribar, como dicen en la película: “una silla dentro, una cama o un niño”. Relata el padre Llanos en una grabación incluida en el documental: “venía la policía a tirar las casas porque se hacían sin autorización ninguna, y en terrenos [...] y armábamos aquellos tinglados con la policía por las noches, porque había que hacerlo por las noches porque si la casa estaba terminada no se podía tirar”.

El propio documental *Flores de Luna* incluye un extracto de la película *Il Tetto* de Vittorio de Sica (De Sica, 1956) que refleja el mismo problema de cons-

trucciones clandestinas de infravivienda en la periferia de Roma al lado de las vías del tren (cuneta de santa Inés) y la persecución similar a la del Pozo de las autoridades que lo denuncian. En *Flores de luna* se pueden observar chabolas o casitas bajas en su interior, como en una misma estancia sin aislamiento, con goteras, donde vivían hacinados todos los miembros de la familia. Sin servicios, en una zona de asentamiento de El Pozo del tío Raimundo que no tenía calles y era un completo barrizal de difícil acceso. Tampoco había saneamiento, ni agua corriente, ni electricidad. Se narra con la distancia que da el tiempo y sin censura, cómo aquella situación se fue revirtiendo y finalmente desde la Administración se construyeron viviendas sociales en el poblado dirigido de Entrevías en una zona colindante del que trataremos en el siguiente apartado

En toda esta historia hay un protagonista claro que dinamizó la lucha, como él mismo declara en una grabación del documental: el padre Llanos: “harto de la burguesía de Madrid [...] yo hacía de puente, sacaba dinero de Madrid para traerlo al Pozo”. Llanos, al que recientemente se le ha dedicado un documental, no solo conseguía los recursos de la capital, sino que sirvió de altavoz para denunciar la miseria del Pozo y conseguir, entre otras cosas, traer servicios al Pozo y que construyeran las viviendas sociales prometidas.

***Un hombre sin miedo*** (de No, 2023) es un documental recientemente estrenado (2023) cargado de fotografías de la época, de chabolas, de los barroes que inundaban las calles, de las viviendas y de personas y vidas reales agradecidas a la labor del “cura obrero” que transformó el Pozo. Juan Luis de No describe a Llanos como un hombre poliédrico, humano y lleno de contradicciones. Testimonios de personas cercanas a él dicen que fue al Pozo a transformarlo y que el Pozo lo cambió a él: “de confesor de Franco a miembro del partido comunista”, como se apunta en la sinopsis extendida sobre la película del Ministerio de Cultura “había decidido en 1955 romper con la burocracia de la dictadura para irse a vivir entre barro y miseria al Pozo del tío Raimundo siguiendo los ideales jesuíticos de dar testimonio de la pobreza” (*Sinopsis Un hombre sin miedo- Catálogo de Películas ICAA, 2024*)

Se crio en el barrio de Salamanca y en 1955 se fue a vivir al Pozo; él fue a transformar el Pozo y el Pozo le transformó a él, como dice el director es una historia de transformación donde Llanos terminó “con el carnet del PC en el

bolsillo, amigo de Pasionaria, de Carrillo”. Como él mismo decía buscaba siempre la justicia en la tierra; batalló por cambiar una parte del mundo “la más pobre que había en Madrid” (*Días de Cine*, 2024)

El documental es un auténtico documento histórico donde se ve la realidad de la barriada, las calles de barro, ropa tendida por la calle, construcciones de maderas y cartones algunas otras de adobe, cubiertas de uralita, una forma de vivir insalubre donde reinaba el hacinamiento que poco a poco se fue transformando. En el tráiler oficial recoge el testimonio de una señora que llegó al Pozo de niña, y explica que aquello estaba lleno de chabolas, pero “no chabolas de casas bien hechas, ahí con cuatro paredes, algunas hasta de cartón, las calles todas de barro, sin luz, sin agua, sin donde poder hacer tus necesidades, sin nada de nada de nada”. Estas declaraciones y las imágenes del documental contrastan con la versión del historiador Valenzuela (1975, p. 36): “la chabola tenía una superficie construida de unos 18m<sup>2</sup> (5 m<sup>2</sup> útiles por persona) y una altura de 2,2m, sólo contaban con suministro de electricidad y vivían en ella de 1 a 4 personas, cerramientos de medio pie de ladrillo, tejado de rollizo y piedra y el pavimento de tierra apisonada cerámica o cemento”. Las películas y documentales nos dan la oportunidad de contrastar las versiones de los historiadores con la realidad vivida por los moradores de las chabolas con testimonios en *Un hombre sin miedo* (de No, 2023) en *Flores de Luna* (Córdoba, 2008) o *Mi tío Jacinto* (Vajda, 1956). En el documental también aparecen las viviendas sociales del poblado dirigido de Entrevías de los arquitectos Oíza, Sierra y Alvear en las que profundizaremos en el siguiente apartado.

### 2.5. Vivienda social.

Tanto en *Flores de Luna* (Córdoba, 2008) como en *Un hombre sin miedo* (de No, 2023) aparecen las viviendas sociales “autoconstruidas” del poblado dirigido de Entrevías. El poblado dirigido de Entrevías enmarcado en el Plan Nacional de Vivienda de 1955 que tenía como objetivo erradicar el chabolismo y crear empleo. La Comisaría de Ordenación Urbana de Madrid, el Instituto Nacional de la Vivienda y la Obra sindical del Hogar crearon conjuntamente la estrategia de los poblados dirigidos que recoge el *modus operandi* de los inmigrantes procedentes del campo que construían su propia vivienda (Guillem González-Blanch, 2018, p. 895). Se dio la oportunidad a estos exiliados del campo que aparecen en la película, de construir su propia vivienda aportando

su trabajo los domingos y días de fiesta (“prestación personal”), a cambio de la entrada de la vivienda que suponía el 20% del coste total. Les daban facilidades de pago para el 80% restante, con créditos a 50 años sin intereses. En el documental explican cómo juntos en cuadrillas construían las casas que llamarían “las domingueras” de Entrevías. El éxito de la actuación fue la cercanía del nuevo poblado dirigido al asentamiento de origen del Pozo del Tío Raimundo. En el documental aparecen las viviendas del poblado a las que muchos accedieron, y otros se resistían a abandonar su “casita baja” del Pozo que con tanto esfuerzo habían construido con sus propias manos y con la ayuda de los vecinos.

En el documental *Isla sin mar* (Asensio, 2018), el propio arquitecto del poblado dirigido de Fuencarral, José Luis Romany, relata en primera persona cómo fue el encargo del proyecto y su redacción en apenas unas semanas. En Fuencarral no se dio autoconstrucción, como hemos visto en el caso de Entrevías, y se mezclaban las viviendas unifamiliares con jardín con los bloques de vivienda colectiva. En el documental, el arquitecto explica cómo se adaptó al terreno y a la orientación. La protección no solo abarcaba a las viviendas, también entraba en la subvención la urbanización de los terrenos y los edificios complementarios. En Fuencarral C, poblado dirigido, se construyeron una escuela y tres zonas de comercio de barrio que en su momento daban un gran servicio y que en la actualidad están en desuso. Romany puso mucho empeño en la urbanización de los terrenos y muros de contención de piedra de los que se pueden encontrar los detalles constructivos entre los planos originales consultados en el archivo. En el documental también se recogen las declaraciones de los primeros moradores que aún viven allí y se muestran fotos de la época. Jesús García Herrero, arquitecto (García, 2013) que nació y sigue viviendo en el barrio, señala en el documental que Fuencarral es como un pueblo en donde se conocen y se saludan todos. La arquitectura propicia los encuentros, las calles, la escala, se crean lazos de convivencia de todos los que han llegado.

En otras películas que se han analizado en esta investigación, aparecen las viviendas sociales, siempre con imágenes muy similares a las propagandísticas del NODO. Por ejemplo, en el final impuesto por el ministerio para la película *El Inquilino*, se muestra un “barrio esperanza” de viviendas sociales que, como ya se ha explicado, correspondía a un final inverosímil para la situación que se mostraba en la película.

### 3. Conclusión.

#### 3.1. *Cine como vehículo para la denuncia y crítica social.*

El cine es el vehículo de transmisión de la realidad social que vive el país y es además un medio de crítica y denuncia social de la precaria situación habitacional, debido a la falta de vivienda durante la década de los 50. Es por tanto en sí mismo un documento histórico-crítico, donde las escenas que se muestran son una fuente documental valiosísima que deja constancia de la transformación de la ciudad y del espacio doméstico, siempre que la censura lo permite.

No se pueden entender las situaciones habitacionales sin entender primero la realidad social y las intenciones políticas de la época. La falta de vivienda digna es el hilo conductor de la trama de las películas, que tiene como causa el éxodo masivo del campo a la ciudad (*Surcos*), y como consecuencia el deterioro moral y la delincuencia, resultado de la pobreza de las personas que se ven obligadas a todo por encontrar un techo bajo el que vivir. La identificación, catalogación y análisis de estas situaciones habitacionales forma parte de la conclusión de esta investigación: hacinamiento en las corralas, realquiler de habitaciones que a veces alberga a toda la familia, desahucio, chabolas o las nuevas viviendas estatales.

#### 3.2. *¿Se puede llegar a la arquitectura a través del cine?*

La arquitectura no es el objetivo principal de los cineastas, pero sí lo es la cuestión global de la precariedad habitacional, por lo tanto, la arquitectura está presente y es protagonista en muchas escenas. Se ofrece la posibilidad de acercar la arquitectura al espectador, gracias al empeño realista de los directores en mostrar habitáculos minúsculos; con los encuadres abarrotados de gente, que muestran el hacinamiento, la falta de intimidad y las realidades sociales que se ven obligados a vivir los personajes. Espacios lúgubres, estrechos, con poca iluminación y casi sin ventanas, son la arquitectura que plasma la miseria. No siempre son coherentes los exteriores de la edificación con la tipología de vivienda que se muestra en el interior (*El pisito*). Los interiores son decorados que ayudan a un mejor movimiento de la cámara para enfatizar el hacinamiento y la estrechez de los habitáculos, siempre repletos de gente en el encuadre.

Podemos concluir que los directores eligen la corrala como símbolo del hacinamiento y precariedad habitacional, donde los patios están abarrotados de niños, así como los concurridos estrechos pasillos que dan acceso a las vi-

viendas (*Surcos*, *El inquilino* en uno de los pisos que le muestran al protagonista para alquilar, *El pisito*...)

En las películas se realza el contraste de las situaciones habitacionales como reflejo de la clase social a la que se pertenece como, por ejemplo, en *El inquilino*, donde se ve el contraste entre el piso a derribar y la vivienda lujosa del casero. También este contraste se ejemplifica en las viviendas estatales de nueva planta, donde se proyectan distintas categorías de vivienda estatal, con grandes diferencias en m<sup>2</sup>. Las reducidísimas superficies de las viviendas se ridiculizan en la película de *El Inquilino* cuando le enseñan al protagonista una vivienda mínima de nueva planta a las afueras. Unas dimensiones que no son compatibles con el modelo de familia que pretende el régimen, con habitaciones separadas por sexos, y mucho menos se asemejan a las que estaban acostumbrados los exiliados del mundo rural (*Flores de Luna*).

El tipo de alojamiento va asociado a la clase social, como se refleja en la película *Mi tío Jacinto*, en la que se hace un recorrido por cada uno de ellos y que termina en una chabola en las afueras de Madrid. La chabola constituye una realidad omitida y escondida en las películas de esta década, a pesar de albergar una gran parte de la población de la ciudad integrada por exiliados rurales. En los documentales se ve como se hacinaban en un mismo habitáculo los padres, los hijos e incluso, el abuelo. La falta de integración con la ciudad por su lejanía y la falta de servicios y urbanización de los terrenos queda patente también en las fotografías y vídeos que recogen, esto demuestra la clara intención de las políticas ordenación urbana de desplazar a las periferias a los grupos sociales. En contraposición, podemos destacar los poblados dirigidos, en donde se subvenciona también la urbanización de los terrenos y los edificios complementarios, aunque no se construyeran a la par que las viviendas.

### **3.3. Estrategias discursivas para eludir la censura.**

Desde la Administración se quiere evitar la sensación de fragilidad e impotencia de la sociedad reflejada en las películas, así como cualquier muestra de incompetencia del Estado frente al problema de la vivienda. Esto se ve reflejado en el primer final censurado de *El Inquilino* con el desahucio y la familia que se queda en la calle, o con el último final inédito en el que el casero les alquila un piso en lugar de comprarlo, lo que era contrario a las intenciones de Arrese que quería un “país de propietarios y no de proletarios”.

La parodia es la forma de poder eludir la censura al presentar la realidad oficial que se difunde por los medios de información de que dispone el régimen y a la vez plasma la verdadera realidad que vive y padece la sociedad, que todos conocen y que es un elemento constante en los argumentos de las películas. La censura obliga a modificar escenas, suprimir algunos aspectos o introducir finales edulcorados. Este es el caso de *El Inquilino* en donde el final impuesto por el Ministerio es inverosímil, adjudicándoles una vivienda en un barrio idílico llamado *Esperanza* en el que aparecen las viviendas estatales con las mismas vistas aéreas propagandísticas presentadas en el NODO. Por otro lado, en *El pisito*, que está basada en hechos reales, lo grotesco, el esperpento, y lo impactante de las situaciones camufla la crítica política que está en el fondo de la cuestión y burla la censura, que en ocasiones solo presta atención a estos aspectos más formales. El cine es una radiografía de la sociedad y la situación habitacional de un momento concreto. El tiempo o el momento en el que permiten la exhibición pública de una película también es una forma de censura, porque para entonces ya ha cambiado el mercado inmobiliario. Por ejemplo, en *El inquilino*, retirada de los cines nada más estrenarla, no se volvió a exhibir hasta pasados 6 años.

#### **3.4. La imagen de vivienda, alineada con el modelo de sociedad del régimen.**

El análisis de películas de la época y documentales más actuales que se aportan en este trabajo contribuyen a crear un imaginario arquitectónico que convierte al cine en una estrategia de memoria visual. La imagen de vivienda que alienta un modelo de sociedad que promueve el régimen la muestra el NODO, que como recordamos se proyecta al inicio de cada sesión de cine: se educa la retina de los espectadores para crear esa “imagen de vivienda” modelo idílico que se aleja de la realidad y en ocasiones es inverosímil. También en el NODO y en algunas películas, el ministerio obliga a mostrar un modelo de urbanismo de los nuevos barrios como en *El Inquilino*, donde se traslucen las políticas de vivienda que instan a la compra de la vivienda frente al alquiler.

#### **3.5 Reflexión sobre la situación actual.**

Los documentales contemporáneos son un complemento perfecto que nos ayuda a ver la historia con mayor profundidad, sin sesgos de la censura, y sirven de legado para que las generaciones futuras conozcan su historia. Nos dan la oportunidad de contrastar las versiones de los historiadores y las películas de la época, con la realidad vivida por los moradores de las chabolas o

viviendas sociales, sus anécdotas, vídeos y fotografías. Destaca la solidaridad entre los vecinos y la fuerza de las asociaciones vecinales como lado positivo de esta situación vivida; sus protagonistas narran la historia llena de sentimiento de identidad, cooperación y de unión vecinal con la que se consigue la transformación del barrio. Frente a una ciudad de Madrid, insolidaria, que se presenta en *Surcos*, se muestra también la solidaridad de los obreros encargados del derribo en *El Inquilino* y las declaraciones de los habitantes del Pozo del tío Raimundo en *Flores de Luna*.

La reflexión y el interés sigue vigente en la actualidad, una muestra es que se ha proyectado la película *Surcos* en el festival de San Sebastián 2024. El estudio de todas estas situaciones habitacionales precarias de los 50 nos lleva a replantearnos lo que ocurre hoy en día con el acceso a la vivienda en las grandes ciudades. Salvando las enormes distancias y con una casuística política y social totalmente diferente, seguimos viviendo el gran problema del acceso a una vivienda digna con situaciones habitacionales igualmente precarias: habitaciones realquiladas, *coliving*, personas que alquilan una habitación con baño compartido, locales que se transforman en vivienda de escasísimas dimensiones, y también la inmigración exterior en lugar de interior, como declara el propio director del documental *Flores de Luna*. Casi 75 años después, en Madrid sigue existiendo la infravivienda en la Cañada Real, que es el mayor asentamiento chabolista de Europa.

### **Bibliografía.**

- ABELLA BERMEJO, R. (1996). *La vida cotidiana en España bajo el régimen de Franco*. Temas de Hoy.
- AGUILAR CANOSA, S., & CABRERIZO PÉREZ, F. (2021). Chabolistas, desahuciados, realquilados, propietarios: El problema de la vivienda en el cine español predesarrollista. *Esa pareja feliz: inventos, concursos y verbenas*, pp. 173-202.
- ASENSIO, R. (Director) (2018, abril 8). *La Isla sin Mar* [Documental]. <https://www.youtube.com/watch?v=tW5lhMI5m9Y>
- BARBER, S. (2006). *Ciudades proyectadas: Cine y espacio urbano*.
- BORDETAS JIMÉNEZ, I. (2012). *Nosotros somos los que hemos hecho esta ciudad. Autoorganización y movilización vecinal durante El tardofranquismo y el proceso de cambio político*. Universitat Autònoma de Barcelona.

- CANDELA OCHOTORENA, J. (2017). *La política falangista y la creación de una cultura de propiedad de la vivienda en el primer franquismo, 1939-1959*. Universitat de València.
- CARPIO, M. (2008). *Matrimonio a la italiana. Marco Ferreri y Rafael Azcona*. Semana Internacional de Cine de Valladolid; SGAE.
- CASTRO DE PAZ, J. L., & CERDÁN, J. (2011). *Del sainete al esperpento: Relecturas del cine español de los años 50*. Cátedra.
- COMAS, R. (Director). (1958). *Historias de Madrid* [Video recording]. UCE Films.
- CÓRDOBA, J. V. (Director). (2008). *Flores de luna* [Película documental]. Atalanta.
- CUETO, R. (1998). *Los desarraigados en el cine español*. Festival Internacion.
- DE NO, J. L. (Director). (2023). *Un hombre sin miedo* [Documental]. Coproducción España-Argentina; El Médano Producciones S.L, RTVE, Ayuntamiento de Madrid.
- DE OSSORIO, A. (Dir.). (1967). *La niña del patio* [Video recording]. Turrís Films.
- DELTELL ESCOLAR, L. (2006). *Madrid en el cine de la década de los cincuenta*.
- DELTELL ESCOLAR, L. (2023). El Madrid de El inquilino (José Antonio Nieves Conde, 1957): Parodia de una “España de propietarios”. *Archivo español de arte*, 96(383), 297-308.
- DELTELL, L. (2012). El cine de Rafael Azcona y Marco Ferreri. Resulta increíble que se pueda urdir un tema tan absurdo, tan estúpido y tan repugnante. *Eprints.Ucm.Es*.
- DÍAS DE CINE RTVE: *Un hombre sin miedo*. (2024, junio 7). [Video recording]. <https://www.rtve.es/play/videos/dias-de-cine/dias-cine-hombre-sin-miedo/16138243/>
- DÍAZ ZAMORANO, M. A., & CONTRERAS PÉREZ, F. (2019). Vivienda y corrupción en la España franquista. Una aproximación desde el cine español de los años 50. *Historia cultural de la corrupción política: prácticas, escenarios y representaciones contemporáneas*, 2019, ISBN 9789874963338, págs. 137-159.
- ESPEGEL, C. (2016). Poblado Dirigido de Entrevías, Madrid (ES): Francisco Javier Sáenz de Oiza, Manuel Sierra Nava & Jaime de Alvear Criado. *DASH | Delft Architectural Studies on Housing*, 12/13, Article 12/13.
- ESPIAGO, J. (1979). *El Pozo del Tío Raimundo en Madrid: Vol. II*. Espasa Calpe S.A.
- FERNÁNDEZ CEBRIÁN, A. (2016). Domesticidad e imaginarios del consumo en «El inquilino» (1957), «La vida por delante» (1958) y «El pisito» (1959). *Revista hispánica moderna*, 69(1), 37-54.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, L., ISASI, J. F., & LOPERA, A. (1989). *La quimera moderna: Los poblados dirigidos de Madrid en la arquitectura de los 50*. Hermann Blume.

- FERRERI, M., & MARTÍNEZ FERRY, I. (Directores). (1958). *El pisito* [España]. Documento Films.
- FORQUÉ, J. M. (Director). (1967). *Un millón en la basura* [Video recording]. Pedro Masó Producciones Cinematográficas, C.B. Films Producción S.A.
- FRAVM, L. F. R. de A. V. de M. (2008, nov. 25). "Flores de luna": La historia de rebeldía del Pozo del Tío Raimundo, a la gran pantalla \* FRAVM. FRAVM.
- GARCÍA BERLANGA, L. (Dir.). (1963). *El verdugo* [España]. Naga Films, Zabra Films.
- GARCÍA BERLANGA, L., & BARDEM, J. A. (Dirs). (1951). *Esa pareja feliz* [Comedia].
- GARCÍA ESCUDERO, J. M. a. (1959). El cine español y sus problemas actuales. *Arbor*, 43(159), 353-.
- GARCÍA HERRERO, J. (2013). Intervenciones en el poblado dirigido de Fuenca rral. *Jornadas internacionales de investigación en construcción: vivienda: pasado, presente y futuro: resúmenes y actas*.
- GRIJALBA DE LA CALLE, N. (2016). *La imagen de Madrid en el cine español*. Universidad Complutense de Madrid
- GUAL, J. M., RODRÍGUEZ-GRANELL, A., & ORTEGA ROIG, M. E. (2020). Por no perder la vivienda. Narrativas de desposesión en el cine durante el franquismo (1957-1969). *Arte, Individuo y Sociedad*, 33(1). <https://doi.org/10.5209/aris.65898>
- GUBERN GARRIGA-NOGUES, R. (1981). *La Censura: Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Península.
- GUILLEM GONZÁLEZ-BLANCH, M. del P. (2018). De las chabolas del Pozo del Tío Raimundo a las «domingueras» de Entrevías. En *Narrativas urbanas: VIII Jornadas Internacionales Arte y Ciudad, 2018*, ISBN 978-84-09-07822-6, págs. 889-898 (pp. 889-898). Universidad Complutense de Madrid.
- HIGUERAS FLORES, R. (2020). *La escritura filmica de José Antonio Nieves Conde (1947-1958): Aportación al estudio de los modos de representación del cine español posbélico*. Universidad Complutense de Madrid
- LLEÓ, B. (2003). La moderna posguerra, 1949-1960. *Un siglo de vivienda social. 1903-2003: [catálogo exposición]* Ministerio de Fomento, Ayuntamiento de Madrid-EMV, Consejo Económico y Social, Vol. 2, págs. 6-27, 6-27.
- LÓPEZ DÍAZ, J. (2002). La vivienda social en Madrid, 1939-1959. *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Hª del Arte*, 15, <https://doi.org/10.5944/etfvii.15.2002.2401>
- LÓPEZ DÍAZ, J. (with España Ministerio de la Vivienda). (2007). *La vivienda social en Madrid, 1939-1959*. Ministerio de la Vivienda.

- LÓPEZ HERNÁNDEZ, I., & RODRÍGUEZ, E. (2010). *Fin de ciclo: Financiarización, territorio y sociedad de propietarios en la onda larga del capitalismo hispano (1959-2010)*. Traficantes de Sueños.
- LUCÍA, L. (Director). (1952). *Cerca de la ciudad* [Video recording]. Goya Films P.C, Exclusivas Floralva Producción.
- MENDO MUÑOZ, J. (2019). El problema de la vivienda en el cine de la primera posguerra española (1939-1959). *Revista de la Inquisición: (intolerancia y derechos humanos)*, 23, 311-324.
- MONTERDE, J. E. (2007). «El cine: Escenarios de vida». *Espais interiors. Casa i art:: des del segle XVIII al XXI, 2007*, ISBN 978-84-475-3193-6, págs. 421-426, 421-426.
- NIEVES CONDE, J. A. (Director). (1957). *El inquilino* [Drama; España]. Films Españoles Cooperativa.
- NIEVES CONDE, J. A. N. (Director). (1951). *Surcos* [Drama; España]. Atenea Films.
- ORTEGA ROIG, M. E. (2014). *TFM; Ya tenemos piso!: Aventuras y desventuras en torno a la vivienda en el cine de la época franquista (1951-1963)*.
- RODRÍGUEZ DE PARTEARROYO, M. (2016). *Los ojos de la máscara. Poéticas del grotesco en el siglo XX: Neorrealismos, expresionismos y nuevas miradas*. Universidad Complutense de Madrid
- SINÓPSIS *Un hombre sin miedo- Catálogo de Películas ICAA*. (2024).
- VAJDA, L. (Director). (1956). *Mi tío Jacinto* [Drama; España]. Chamartín, Falco Film, Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (ENIC).
- VALENZUELA, M. (1975). La pervivencia del chabolismo en Madrid. *Temas de Madrid- 1*.
- ZARZA-ARRIBAS, A., & CUBERO, J. G. (2017). La imagen cinematográfica de la vivienda en el cine español de ficción, 1940-1960. *AVANCA CINEMA International Conference 2017*, Pp. 940-946.