

## EL PROBLEMA DE LA VIVIENDA EN EL CINE DE LA PRIMERA POSGUERRA ESPAÑOLA (1939-1959)

JOSÉ MENDO MUÑOZ

Universidad Rey Juan Carlos

**Resumen:** Este trabajo pretende ilustrar, el papel que jugó la vivienda en las generaciones españolas de posguerra desde un enfoque de la propia historia económica española, primero, y, después, desde el punto de vista cinematográfico. Haremos una breve descripción de algunos conceptos económico-inmobiliarios básicos, repasaremos la política de la vivienda que el régimen franquista, con mejor voluntad que acierto, desarrolló a través de determinadas instituciones, para, finalmente, analizar cómo se presentaba el problema habitacional mediante seis muestras cinematográficas que nos van a describir qué representaba la vivienda para multitud de parejas españolas de posguerra.

**Palabras clave:** vivienda, suelo, bancos, posguerra y VPO.

**Abstract:** The aim of this paper is to illustrate the role played by real state in the postwar generations, first from the point of view of spanish economical history, and then from a cinematographic angle. After briefly describing some basic real state market concepts, we will examine the Franco regime policies, and analyze the related problematics portrayed on a sample of six films. This films will give us a clear idea about the problems of real state for many spanish couples in postwar.

**Keywords:** real state, land,banks, postwar, social housing.

## UNOS BREVES CONCEPTOS

La vivienda es un bien de primera necesidad, esencial, necesario para la supervivencia de las personas<sup>1</sup>. Pero, además, para los estudiosos de la Teoría Económica, como producto acabado, tiene un componente fundamental que es el valor del suelo<sup>2</sup> –un factor de su producción–. Otra característica importante de la vivienda es que, aunque su precio aumente mucho, la demanda apenas variará (los economistas dirán que su elasticidad es menor que uno, típico caso de los bienes de primera necesidad).<sup>3</sup>

El fenómeno social que, a través de los tiempos, ha supuesto la formación de un núcleo familiar, no se concibe si este núcleo no tiene un espacio propio. Es tan importante esta necesidad que, desde hace muchos años, el derecho a una vivienda digna es un derecho fundamental y como tal está recogido en las Constituciones de casi todos los países<sup>4</sup>, así como en la Declaración Universal de Derechos Humanos<sup>5</sup>. Normalmente hay un desfase entre las necesidades de la población y la oferta de viviendas existente. Por tanto, la vivienda y el hogar han sido contemplados desde siempre, a través de diferentes puntos de vista, como puedan ser las reflexiones de Aristóteles en su *Ética*, su aspecto social en el periodo de la Ilustración, la perspectiva marxista y revolucionaria de Marx y Engels, la orientación sociológica de Heidegger, el enfoque jurídico de la ya mencionada Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948 y, en lo que nos concierne, la Constitución española de 1978.

Pero el uso de la vivienda genera otros problemas diferentes, y es que, al contrario que otros bienes de primera necesidad, su precio suele ser elevado<sup>6</sup> y representa un porcentaje excesivo respecto a los ingresos que obtienen las familias, por lo que el pago, en la inmensa mayoría de los casos, es aplazado, obligándose los adquirentes a una elevada carga financiera, muy larga en el tiempo, que limita, en muchas ocasiones, su capacidad inversora. Surge así la financiación bancaria y la utilización masiva de la figura jurídica del préstamo con hipoteca.

Todos los países han tenido problemas habitacionales y han intentado aplicar políticas para solucionarlos. Hablar de vivienda es, generalmente, hablar de políticas fracasadas con diferentes grados de intensidad según los países y los momentos históricos –cuando la Revolución industrial y las miserables casas de los obreros que tan crudamente describe Dickens, cuando el éxodo masivo a la ciudad, agravado por las destrucciones de la guerra civil en la España de los años cuarenta, y, también, cuando se produjo la intensiva reconstrucción de ciudades en Europa a partir de 1945, y en otros muchos momentos–. En general, y, al menos

---

1 Para el profesor RAMÓN TAMAMES solo está precedido en la escala de las necesidades humanas por la alimentación (*Estructura Económica de España*, Sdad. Estudios y Publicaciones, Madrid, 1960, 344).

2 Componente que, en manos de responsables sin escrúpulos del urbanismo estatal, autonómico o municipal, que tengan poder para calificar terrenos susceptibles de ser aptos para construir viviendas, puede dar lugar al ya de por sí excesivo precio de las mismas derivado de actuaciones corruptas (nota del autor).

3 Véase CASTAÑEDA, J., *Lecciones de Teoría Económica*, Aguilar, Madrid, 1968, 97.

4 Art. 47 Constitución española

5 Art. 25.1 DUDH.

6 Los componentes o factores agregados que configuran el precio de una vivienda, es decir, lo que llamaríamos el coste de la construcción, no serían excesivamente elevados. El encarecimiento se produce por una variable que suele aumentar exageradamente el precio: el valor del suelo, en el que intervienen muchas variables espurias y no económicas como ya hemos comentado en la nota 2 (nota del autor).

en España, las políticas de la vivienda han intentado “remediar” el problema, pero no han llegado a profundizar ni “solucionar” el mismo. También, y posiblemente, se han enfocado bajo un prisma puramente económico, actuando solo sobre variables financieras y obviando su enfoque e importancia social, no tratando a la vivienda como el espacio necesario para el fenómeno de la creación del núcleo familiar, como decíamos al principio de esta breve introducción.

### LOS DAÑOS CAUSADOS POR LA GUERRA CIVIL Y LA EVOLUCIÓN A PARTIR DE 1939

A principios del siglo XX hay una serie de políticos, arquitectos y funcionarios que se plantean cómo solucionar el problema del chabolismo en los barrios extremos de las grandes ciudades, la insalubridad, la falta de higiene, lo que se llamaba “casas de corredor” y los realquilados. Para ello se promulgaron disposiciones legales<sup>7</sup> para posibilitar el acceso a viviendas higiénicas a las clases humildes y trabajadoras, utilizando para ello un sistema de cooperativas con desgravaciones fiscales, préstamos hipotecarios y hasta subvenciones. El sistema falló por la escasa o nula capacidad financiera de los cooperativistas –prácticamente pobres de solemnidad–, y el bajísimo interés municipal y estatal por apoyarles. A lo largo de los años se siguieron publicando leyes (Ley de 1921, Decretos-Leyes de 1924 y 1925) ampliando las ventajas para la construcción de casas baratas. El problema se centraba en la calificación de “baratas”. Lo que eran casas baratas para la Administración no eran casas baratas para los destinatarios. En definitiva, siguió apareciendo un desfase importante entre las necesidades sociales y la oferta existente. También se legisló a favor de los inquilinos con congelaciones de rentas y prórrogas forzosas de los contratos de arrendamiento existentes. Pero es ya a la terminación de la guerra civil cuando el problema de la vivienda se vuelve acuciante. Siguiendo al profesor Tamames<sup>8</sup>, varias causas confluyen:

- El crecimiento de la población.
- La nula construcción durante el conflicto de 1936 a 1939.
- Las numerosísimas destrucciones originadas en la guerra.
- La escasa actividad constructora (insuficiencia de cemento y otros materiales).

A todos estos motivos, se une el éxodo del campo a la ciudad en zonas industriales (Asturias, Vizcaya) y en los grandes núcleos urbanos (Madrid, Barcelona, Bilbao, Valencia, Sevilla). Surge un problema cuando se trata de cuantificar el número de viviendas existentes al iniciarse la guerra, como es conocer la construcción anual hasta 1936, la distribución territorial, así como los metros cuadrados construidos. Es una trascendental laguna estadística que viene de lejos. Por este motivo hubo que hacer estimaciones de forma indirecta, como las consideraciones preliminares del Primer Plan de Desarrollo para 1964-1967, en las que esas fuentes oficiales calculaban que durante el conflicto bélico se destruyeron unas 250.000 viviendas y otras 250.000 resultaron muy dañadas sobre un conjunto de 6.000.000 de viviendas existentes antes del 18 de julio de 1936, es decir que el 8,33% del censo de viviendas del

7 Ley 12 junio de 1911 sobre “casas baratas”

8 TAMAMES, *Estructura*, 347 ss.

país se vio afectado. Estas cifras, evaluadas por la Administración, encajan con la existencia de 5.442.640 edificios que arrojaba el censo de edificaciones de 1950. Por tanto, el Régimen tenía que determinar el número de viviendas que había que construir para reponer lo destruido, para sustituir las casas derribadas (por antihigiénicas) y para adecuarse a la demanda originada por el éxodo del campo a las grandes ciudades. El cálculo fue realizado por el Instituto de Cultura Hispánica<sup>9</sup> que llegó a la conclusión de que la carencia de viviendas por destrucciones y por la llegada masiva de jornaleros a las grandes poblaciones era de 652.452 viviendas. A esa cifra había que añadir, además, el otro problema ya mencionado: 415.000 viviendas, declaradas “definitivamente insalubres” por la Fiscalía de la Vivienda. En total, había que construir 1.067.452 viviendas. Sin embargo, el profesor Agustín Cotorruelo<sup>10</sup>, en su tesis doctoral, ya había estudiado estas carencias habitacionales y había llegado a la conclusión de que España necesitaba una cifra mayor que la evaluada por el Instituto de Cultura Hispánica y que estimaba en 1.339.330 viviendas a construir. Tomemos una cifra u otra, la magnitud y el coste del problema era evidente.

Hemos dicho que el precio de la vivienda es elevado y viene determinado por el coste de la construcción y el coste del suelo, más los costes de la gestión, comercialización y financiación. De todos ellos es el coste (precio) del suelo el que tiene más oscilaciones y un comportamiento errático y no siempre transparente, especialmente en los grandes núcleos urbanos ante la expectativa de promoción de viviendas con altos beneficios. Este precio puede llegar a suponer un porcentaje muy elevado del valor total de la vivienda y representa una parte muy importante de los ingresos de una familia, por tanto, en la mayoría de los casos, el pago debe ser aplazado y obliga a los adquirentes a una elevada carga financiera, muy dilatada en el tiempo. Surge así la intervención del Estado, a mi juicio necesaria, para financiar a familias con rentas bajas –que en la posguerra son mayoría–. Es el tiempo del crédito oficial a la vivienda, dado que la mayoría de los bancos y cajas de ahorro privados no acuden a este nicho de mercado al no ser rentable para esas entidades financiar viviendas de protección oficial. De esta forma, aparecen nuevas entidades financiadoras oficiales, tales como el Instituto de Crédito para la Reconstrucción Nacional, luego transformado en el Banco de Crédito a la Construcción, fundadas el 1 de abril de 1939, que coexisten con otra entidad de mayor antigüedad, el Banco Hipotecario de España, que arrastraba una vida con cierta languidez operativa desde su fundación en 1872. Estas entidades de Crédito Oficial, bajo la tutela orgánica, primero de la Dirección General de Regiones Devastadas y, después, del Instituto de Crédito Oficial, contribuyeron en gran medida a paliar ese déficit de viviendas con que el país se encontraba al acabar la guerra<sup>11</sup>.

9 Instituto de Cultura Hispánica, *La vivienda y el crecimiento económico*, fascículo III de *Estudios Hispánicos de Desarrollo económico*, Madrid, 1957, 25 ss.

10 Citado por TAMAMES, *Estructura*, 350. Agustín Cotorruelo Sendagorta. Licenciado en Derecho, Doctor en Ciencias Económicas, Catedrático de Política Económica en las Facultades de Deusto y, luego, en la Complutense, Técnico comercial del Estado, Subcomisario del Plan de Desarrollo Económico, Ministro de Comercio en 1973. Al margen de su trayectoria política, fue Presidente del club Atlético de Madrid en 1982 (nota del autor).

11 Desaparecerán en 1991 cuando el sector privado bancario intuya que, dados los tipos de interés del momento, sea rentable la financiación de las Viviendas de Protección Oficial, operación que cuenta con el apoyo de un gobierno socialista, cuya dirección económica la capitanea el ministro de Economía Carlos Solchaga, ex Jefe del Servicio de Estudios del Banco de Vizcaya (“un chico de los nuestros” en palabras del entonces Presidente de Argenteria, Fran-

La situación existente, respecto al parque de viviendas a partir de 1939, es la de un modelo en el que prolifera el alquiler, especialmente en grandes ciudades, el subarriendo (subalquiler de habitaciones con derecho o no a cocina), el chabolismo –la llamada “autoconstrucción”, al no haber oferta suficiente–, y, sobre todo, barrios humildes con problemas de hacinamiento y servicios de alcantarillado y agua inexistentes<sup>12</sup>. Un buen ejemplo de todo lo expuesto se refleja en las películas, “*Surcos*” (1951) y “*El Inquilino*” (1957) ambas dirigidas por José Antonio Nieves Conde

Pero este modelo, en el que predomina el alquiler, da un giro y es a partir de los planes de vivienda iniciados en los años cuarenta y más ampliamente desarrollados en los cincuenta –aun cuando los planes fracasen–, cuando la proporción se invierte y la tendencia se dirige hacia la vivienda en propiedad, sin que se solucionen los mismos problemas que se habían detectado, como el hacinamiento y el chabolismo, agravados por la emigración masiva y unos sueldos y salarios precarios que por la elevada inflación van despojando a las familias de poder adquisitivo. Al régimen no le queda más remedio que dar una vuelta de tuerca y crear el Ministerio de la Vivienda en 1957. Al frente pone Franco a un teórico del falangismo, José Luis Arrese, con una visión mesiánica y revolucionaria de la vivienda, que ilustra a los trabajadores con palabras así:

*“[El Ministerio de la Vivienda]... es una empresa revolucionaria pues hará posible que el hombre pueda alcanzar con su mano la más deseada de las ilusiones, e implantar como un himno de gloria, el arraigo de la familia en el ambiente cálido y amable del hogar”*<sup>13</sup>

El ministro Arrese identifica a los gobernantes como patriarcas de una hipotética gran familia nacional y cuando se refiere al pasado republicano afirma:

*“Vosotros sabéis que el hogar de muchos ha sido, hasta ahora, la taberna, la cárcel o el hospital, y que por ello estuvimos a punto de tener una Patria mandada por borrachos, por delincuentes y por enfermos”*<sup>14</sup>

Al acabar la guerra la preocupación de las nuevas autoridades en lo que respecta a la vivienda fue innegable. Por ello proliferan multitud de organismos creados para resolver el problema tanto social como político<sup>15</sup>. Y de todos esos organismos surge una legislación

---

cisco Luzón). Colaborará en esta decisión el entonces Gobernador del Banco de España, Mariano Rubio, procesado y condenado después por fraude fiscal y falsedad documental. En ese momento, esos bancos oficiales serán privatizados e integrados como banca federada, Argentaria y poco después, esta entidad, la “A”, también será “integrada” en el poderoso grupo bancario y financiero vasco BBV, hoy BBVA (nota del autor, testigo de este proceso).

12 Ver INE, censo de viviendas de 1950: 6,6 millones de familias vivían en 6,3 millones de viviendas, lo que nos indica que 300.000 familias habitaban compartiendo vivienda.

13 Discurso a los presidentes de los Colegios de Agentes Oficiales de la Propiedad Inmobiliaria, 1 mayo de 1950 (recogido por MAESTROJUAN CATALÁN, F. J., “*Ni un hogar sin lumbre ni un español sin hogar. José Luis Arrese y el simbolismo ideológico*”, Gobierno de Navarra-Institución Príncipe de Viana, 1997, 178).

14 “*La obra falangista de la vivienda*”, discurso en Málaga 5 mayo 1940 (Ibidem, 180).

15 Dirección General de Regiones Devastadas (1938), Instituto Nacional de la Vivienda (1939), Obra Sindical del Hogar y Arquitectura (1939), Dirección General de Arquitectura (1939), Dirección General del Paro (M.º Trabajo, 1939), etc.

tendente a solucionar ese posible problema “social” y por tanto “político”, que la escasez de viviendas podía originar. Se promulga, por tanto, la Ley de Viviendas Protegidas en 1939 con ventajas para los promotores: exenciones tributarias, anticipos a interés cero, primas a la construcción y, si fuese necesario, expropiaciones forzosas. Igualmente, en 1944, la Ley de Viviendas Bonificables inspirada por el Ministerio de Trabajo para aliviar el paro, con exenciones tributarias a los promotores del 90% durante veinte años. Son viviendas de mejor calidad. En 1954 aparecerá la Ley de viviendas de Renta Limitada que recoge y aúna la legislación anterior manteniendo las ventajas financieras y fiscales, ventajas que se reducirán puesto que es una carga financiera excesiva para el Estado y, también, se promulga el Decreto sobre Viviendas Subvencionadas de 1957. En ese mismo año, como hemos comentado, se crea el Ministerio de la Vivienda que unifica los organismos anteriormente descritos e iniciará una tarea tendente a impulsar la construcción cuando la iniciativa de promotores no sea suficiente para cubrir las expectativas de los llamados Planes de Urgencia Social. Y a partir de la etapa denominada “desarrollista” (a partir de los años sesenta) se modificará significativamente la legislación sobre las viviendas de protección oficial (VPO) puesto que en 1959 los objetivos no se han cubierto.

Podemos resumir la situación diciendo que, acabada la guerra, el escenario habitacional en España es lamentable, no solo por la contienda civil, pues el problema ya existía, aunque no cabe duda de que la guerra, junto con el éxodo a las ciudades grandes, agravó la situación. El régimen franquista nunca deseó que el problema de la vivienda se convirtiese en un problema de orden público y para ello, con mejor voluntad que acierto, inicia de inmediato una serie de medidas legislativas y la creación de organismos para dirigir y fomentar la promoción de viviendas de protección oficial. Todo ello bajo la ideología falangista, que quiere dar una visión “revolucionaria” y “cristiana” a la solución del déficit habitacional y que el eslogan *Ni un hogar sin lumbre ni un español sin hogar* resume en cierto modo. Como hemos expuesto, en 1959, fecha clave para el golpe de timón en la política económica del régimen y la defunción de la política autárquica, entre los muchos cambios que los economistas rectores de la nueva política económica iban a adoptar, la promoción de viviendas será una variable estratégica fundamental.

## EL “PROBLEMA DE LA VIVIENDA” EN EL CINE

Después de todo lo expuesto –búsqueda desesperada de un piso de alquiler barato en los primeros años de posguerra o, incluso, de una habitación en régimen de realquiler; nueva búsqueda después, si no desesperadamente, sí perentoriamente de un piso en propiedad calificado como VPO, pues las viviendas de iniciativa privada libre no estaban al alcance de la inmensa mayoría de la población–, no es de extrañar que la vivienda se convierta en un tema cotidiano de conversación, lo mismo que los racionamientos de alimentos, el estraperlo, el paro, la carestía de la vida, los cortes de electricidad, el miedo, la represión, el toreo de Manolete o el viaje de Eva Perón a España. Es un asunto crucial para formar una familia, acabar con los largos noviazgos –con los peligros para la carne que esta situación traía consigo, a juicio de las autoridades eclesiásticas– y, como consecuencia, para procrear y dar hijos a la Patria, dentro de las normas sociales y católicas, evidentemente.

Para ello hemos tomado una muestra de varias producciones que, en mayor o menor medida, colocan este problema ante el espectador. Es un cine que adopta un mensaje de lo cotidiano, de lo que ocurre en la calle, en el entorno de la gente, normalmente producido en clave de humor (aunque no siempre), lo que los críticos de la época llamaban “comedia costumbrista”, reflejando un neorrealismo ibérico. Nos detendremos, por tanto, en *Esa pareja feliz* (J. A. Bardem y L. García Berlanga, 1951) primer film dirigido por Bardem y Berlanga donde observamos el problema de los realquilados; *Cerca de la ciudad* (Luis Lucia, 1952) visión del fenómeno del chabolismo en una gran ciudad; *El inquilino* (J. A. Nieves Conde, 1957), una perspectiva, entre otras, sobre la deficiente calidad de las casas baratas; *La vida por delante* (F. Fernán Gómez, 1958), fiel reflejo de las vicisitudes reales de una pareja de clase media que desea formar un hogar; *Historias de Madrid* (Ramón Comas, 1958) una caricatura de un hecho innegable en esos años, como era la especulación inmobiliaria y, por último, *El pisito* (Marco Ferreri, 1959), cruel y pesimista enfoque de los noviazgos eternos por culpa de la falta de vivienda, que acaba por marchitar las ilusiones de unos novios ya maduros.

*Esa pareja feliz*, es una película dirigida por dos jóvenes directores, Bardem y Berlanga, que acababan de terminar sus estudios en el IIEC (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas). Fue, a mi juicio, una de las películas más notables de los inicios de la década de los cincuenta, a pesar de que apenas tuvo ayudas y subvenciones y tardó mucho tiempo en ser estrenada. Es una “comedia costumbrista”, puro neorrealismo, divertida, pero si profundizamos más nos encontramos con una perspectiva ácida de la sociedad surgida después de la guerra, amarga e incluso cruel. El tema es simple, una joven pareja (Fernando Fernán Gómez y Elvira Quintillá) que vive realquilada en un piso de un barrio obrero, intenta mejorar su vida, ya que sus condiciones económicas son muy precarias. Él, electricista en unos estudios de cine, pretende hacerse técnico de radio por correspondencia. Ella, ama de casa, escribe a una marca de jabones que sortea un premio llamado “Pareja feliz”, premio que consiste en pasear por Madrid en un coche de lujo americano (lo que la gente denominaba “haiga”), con chófer, recibir regalos de diversos establecimientos y acudir a un suntuoso restaurante. Todo gratuito y siendo trasladados a todas partes en el coche americano. Es una visión de la vida cotidiana, ya que la película nos describe a los vecinos, humildes como ellos, el hambre, las estafas, las restricciones de luz, el cine de barrio de sesión continua y, sobre todo, los sueños de la joven pareja. Ya ha comenzado la década de los cincuenta y ambos directores plasman una crítica amable pero crítica, al fin y al cabo, mediante una secuencia en la que el protagonista trabaja en la iluminación de una escena de cine histórico (ese cine tan grato a CIFESA y a directores como Juan de Orduña), y ambos realizadores nos indican, mediante un humor grotesco y satírico, que el momento de las películas históricas, con decorados de cartón-piedra, ya ha pasado.

Vista desde una perspectiva sociológica/antropológica *Esa pareja feliz* es un auténtico documental. La protagonista resulta premiada y todos los regalos que, teóricamente, iban a disfrutar, se revelan absolutamente inútiles (unos zapatos de mujer lujosos, que le hacen mucho daño, un equipo de buceo y pesca submarina innecesario para una pareja obrera realquilada en Madrid, etc). Además, la crueldad llega hasta el extremo de que, en el restaurante, después de haber comido, al marcharse, el camarero llama la atención a gritos a la pareja y aflora la curiosidad (malsana) de los clientes, ya que les solicita la cuenta y les llama timado-

res por comer y no pagar; luego el “maitre” aclara la situación y todo vuelve a su cauce, pero la humillación a una clase social está servida. Es un enfoque inédito en el cine español de posguerra y, si bien, se nota la bisonñez de los directores en algunas secuencias, no cabe duda de que el film influyó y creó tendencia en otros realizadores que hicieron de la calle un campo de experimentación.

Es indudable, que el ascendiente del cine italiano neorrealista se percibe, pero también está latente el espíritu de las comedias españolas y, sobre todo, de la picaresca hispana. Esta mezcla da a la película un toque crítico que encajaba perfectamente con la situación de la mayoría de la sociedad española de comienzos de los cincuenta. Para Román Gubern<sup>16</sup> la película es una mezcla del sainete de Arniches y el neorrealismo poético de Zavattini, mostrándonos el realismo de una pareja con una situación económica muy precaria, con una gran carga de sueños y frustraciones y, un recorrido puramente “zavattiniano”: la trayectoria del premio hacia “la felicidad por un día” y el incuestionable “toque” del guionista italiano al regalar los obsequios a los mendigos. En cualquier caso, *Esa pareja feliz* fue el inicio de una fructífera relación entre Bardem y Berlanga, como posteriormente nos mostraría el cine español.

Como ya se ha mencionado, uno de los problemas con que se encuentran las nuevas autoridades es la ingente cantidad de viviendas insalubres en España, fenómeno que ya existía desde bastantes años antes. El tema se agrava con el desplazamiento masivo a la gran ciudad y la “autoconstrucción”, es decir viviendas construidas rápidamente, de forma clandestina y, normalmente, en zonas en las que no existe alcantarillado ni suministro de agua corriente y, además, no demasiado alejadas de barrios de clase media y de la alta burguesía. Es el fenómeno del chabolismo, tema en que se desarrolla el argumento de *Cerca de la ciudad*.

La película comienza con un documental sobre las calles céntricas de Madrid, hasta que los operadores se fijan en un sacerdote que va por la calle y le siguen con la cámara. Pronto, el religioso (Adolfo Marsillach) se adentra en una barriada alejada del centro y con gente humilde –estamos en el barrio madrileño de las Ventas del Espíritu Santo– y, cuando parece que el destino del cura es una cualquiera de las casas del barrio, inequívocamente de protección oficial, el director da una vuelta de tuerca y nos introduce en un poblado de chabolas a escasos metros de una arteria principal –la calle Alcalá–. Solo dos casas destacan del poblado, la de una señora con dinero, D.<sup>a</sup> Casilda, y la parroquia. El sacerdote viene a sustituir al coadjutor que ha fallecido y en ese ambiente desarrolla su labor parroquial, ayudando a los más pequeños y a los necesitados a luchar contra la intransigencia de D.<sup>a</sup> Casilda y del padre de unos niños abandonados, ateo y descreído. Ya en el suburbio, el sacerdote toma conciencia de la situación social y económica de sus habitantes, comprobando las circunstancias que envuelven la vida de sus moradores –pobreza, suciedad, delincuencia y falta de salubridad–. La película nos describe a un cura con un fuerte carácter que no se hunde por lo que ve y lucha con todas sus fuerzas por sacar a los personajes de su miseria material y espiritual y con la ayuda de algunas personas (D.<sup>a</sup> Casilda, un médico y el sacristán) crea un colegio que es, a la vez, asilo. Todo el argumento tiene lugar en las chabolas, entorno que determina y condicio-

---

16 GUBERN, R., *Antología crítica del cine español*, Cátedra, Madrid, 1997, 305.

na, en cierto modo, el desarrollo de la trama. Podría considerarse una película publicitaria eclesiástica, sobre el coraje y fuerza de un humilde cura que se pelea y triunfa por sacar a sus feligreses (y no feligreses) de la miseria y mejorar sus condiciones, pero he preferido incluirla en el espacio dedicado al tema del chabolismo, pues el impacto visual que golpea al espectador cuando la cámara se introduce en el barrio, es impresionante<sup>17</sup>. Obviamente hay un final feliz y el bien triunfa sobre el mal, como no podía ser menos. Por otro lado, al espectador de la época se le lanza el mensaje de que, si a pesar de la política social del régimen, encarnado en este periodo por las doctrinas joseantonianas, las familias sufren penurias y necesidades, ahí está la Iglesia para acudir, si no con una plena solución material, sí, al menos, con consuelo y apoyo espiritual.

En *El inquilino*, Nieves Conde va a evidenciar la acumulación de torpezas burocráticas e incluso corruptelas de los funcionarios en el caldo de cultivo que es la escasez de viviendas en el mercado inmobiliario. Película que, como en otras de este realizador, tuvo que modificar el final por imposiciones de la censura, que no toleraba ciertos enfoques de este director<sup>18</sup>. Nieves Conde, según sus propias declaraciones, quiso “*volver a rodar una película de contenido social, pero expresado con humor y amarga ironía, ya que por aquel tiempo los espectadores y la sociedad, en general, estaban iniciando ese largo y todavía tedioso caminar hacia un total conformismo*”<sup>19</sup>. Es por tanto una continuidad del enfoque social que Nieves Conde ya había iniciado en *Surcos* (1951) aunque envolviendo el guion en una comedia de tintes ácidos. Hay momentos en que el director utiliza con maestría la mezcla de humor y drama y el resultado es auténtico humor negro.

Ya decíamos al principio del análisis de esta película los múltiples encontronazos que tuvo con la censura. Es la historia de un padre de familia de economía muy modesta (Fernando F. Gómez), su mujer (M.<sup>a</sup> Rosa Salgado) y sus cuatro hijos, que habitan el último piso de una casa que acaban de declarar ruinoso y, por tanto, van a derribarla. Los funcionarios se muestran inflexibles y conminan al desalojo, pero los obreros encargados del derribo, capitaneados por el capataz, se conmueven y al comenzar el derribo por el último piso, permiten ocupar a la familia los pisos ya desalojados, descendiendo de planta en planta y, así, ir ganando tiempo para poder encontrar un alquiler barato. El milagro no ocurre y se ven todos en medio de la calle, con niños y muebles inclusive, después de que el padre haya acudido a los trabajos más dispares y estrambóticos (incluso haciendo de Don Tancredo en una plaza

---

17 Lógicamente, hoy día no existen esas chabolas, sino que es una zona de Madrid en la que hay casas de buena construcción y antiguas VPO habitadas por gente perteneciente a la clase media, muy cercanas a la Avenida M-30 (nota del autor).

18 José Antonio Nieves Conde, cineasta con sólidas inquietudes, intentó poner en pie su visión de un cine social. Preocupado por el campo, falangista, partidario de Miguel Hedilla, evolucionó hacia la derecha liberal y formó parte de un grupo de intelectuales falangistas, no sectarios, con preocupaciones sociales y críticos en buena medida contra el sistema que impuso el general Franco, entre los que figuraban Dionisio Ridruejo, Eugenio Montes, Gonzalo Torrente Ballester, Edgar Neville, Luis Escobar, José María Fontana, Carlos Sentís, Leopoldo Panero, Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, etc. Luego, como la mayoría del grupo, evolucionará hacia posiciones liberales e, incluso, socialdemócratas.

19 Reproducido de LLINAS, F., “José Antonio Nieves Conde. El oficio del cineasta”, Semana Internacional de Cine, Valladolid, 1995, en AGUILAR, C., *Cine cómico español 1950-1961. Riendo en la oscuridad*, Desfiladero Ediciones, Vizcaya, 2017, 139.

de toros humilde y con los lugareños dispuestos a todo si los toreros no cumplen). Huelga explicar la crítica social desplegada por Nieves Conde en escenas en las que el protagonista solicita un piso en una gran compañía promotora de viviendas o, el coste por nada de un des-aprensivo agente de la propiedad inmobiliaria, o, cuando acude a un banco y se le exige tener dinero para conseguir el crédito, o, el contraste social, muy hiriente, entre los pisos ruinosos e incluso chabolas que aparecen en la cinta y la mansión del dueño del edificio a derribar, a la que acude para intentar convencer al propietario –un rico aristócrata– que espere unos días para la demolición. Todo ello en clave de humor, sin tonos compungidos ni melodramáticos, evidenciando la maestría del director.

Fue rodada en 1957, pero la censura y la presión del Ministerio de la Vivienda, que se acababa de crear, impulsaron a que se modificasen muchas escenas, textos del guion y a volver a rodar el final, por lo que el coste financiero se elevó mucho y el estreno de la película se aplazó *sine die*. Además, se la incluyó en una lista negra oficiosa de films no especialmente gratos al Régimen. Por fin, en 1964 se estrenó –con casi siete años de retraso–, fechas que ya no reflejaban la actualidad del drama de las familias buscando un piso de alquiler, pues como decíamos con anterioridad, la tendencia de los españoles era ya comprar y no alquilar, especialmente viviendas de protección oficial, oferta que el Ministerio de la Vivienda, en los años sesenta, impulsaba significativamente en el mercado inmobiliario.

Esta película tiene, a mi juicio, la virtud de recrear situaciones absurdas y extravagantes, pero, a la vez, tremendamente reales y dramáticas: una pareja, con muy pocos recursos y cuatro hijos pequeños que va a ser lanzada judicialmente a la calle porque no existe en el país (en Madrid concretamente) oferta de pisos de alquiler que se adapten a sus circunstancias financieras. Todo ello envuelto en humor ácido, negro o como queramos definirlo, pero humor en definitiva y nos refleja, sin lugar a dudas, el fracaso de la política social de un Régimen que hace poesía y demagogia con la necesidad primaria y esencial de una vivienda. Por eso va a ser una película marginada y “castigada” por la censura, y debido a esa envoltura humorística, los productores, guionistas y director pensaron que sería una buena manera de sortearla, cosa que sabemos no ocurrió.

El espectador espera, aun de forma inconsciente, un final feliz con el hallazgo de un piso adecuado para esa familia y a un precio de alquiler asequible. Por eso sorprende el final. No hay final feliz, al menos en la primera versión que se estrenó. Se cumplen los malos pronósticos y la familia se encuentra literalmente en la calle, aunque sea una secuencia que invite a la esperanza, aunque se abracen, aunque se les vea felices en medio de una avenida; esa noche dormirán a la intemperie y la noche siguiente probablemente también. Es un final durísimo y demoledor, evidenciando Nieves Conde y los guionistas que querían llevar sus preocupaciones sociales y su mensaje hasta el final. Pero este final duró exclusivamente la exhibición del estreno. La todopoderosa censura, con la mirada fiscalizadora del Ministerio de la Vivienda, obligó a cambiar el final y lo que era un mensaje destructivo se convierte en otro esperanzador, no en vano, en la secuencia final de esta otra nueva versión, la familia ha conseguido un piso (se supone una vivienda subvencionada, protegida o de renta limitada) y se trasladan a él en una camioneta con un significativo cartel en el que se lee “Barrio de La Esperanza”. Toda una declaración propagandística. Hay una toma aérea de una barriada

modesta por donde circula la camioneta que puede ser cualquiera de las que están creciendo espectacularmente en Madrid (La Elipa, San Blas, las famosas UVAs de Fuencarral, Carabanchel, Moratalaz, Villaverde...) que nos muestra un urbanismo caótico y zonas que configuran auténticas colmenas. Pero es la secuencia final que impusieron las autoridades rectoras de la política de viviendas.

Al mismo tiempo que la vivienda ocupa un gran protagonismo, otro de los problemas de las parejas que querían formar un hogar, que se derivan del sector habitacional, era la búsqueda de un trabajo aceptable para el cabeza de familia, o sea, el marido –la mujer, según las directrices oficiales, debía ocuparse del hogar, procreando y educando a sus hijos para ser buenos españoles, a la vez que hacía feliz a su marido–, pero cuando los sueldos y salarios evidenciaban unas subidas escasas que apenas compensaban la fuerte inflación, lo que se llamaba entonces “la carestía de la vida”, el papel de la mujer en el hogar tuvo que revisarse en muchos casos. Este es el tema (trabajo del cabeza de familia, trabajo o no de su mujer y problemas para encontrar piso) de *La vida por delante* (Fernán Gómez, 1958), donde el director, actor y coguionista obtiene su primer gran triunfo.

El guion nos revela las vicisitudes de dos jóvenes enamorados que desean casarse. Él (Fernando Fernán Gómez) recién licenciado en Derecho, ella (Analía Gadé, su pareja real en ese momento) igualmente recién licenciada en Medicina, concretamente en la especialidad de Psiquiatría. Pero desde el punto de vista profesional, ambos son mediocres y, en cierto modo, fracasan. Lo que se trata es de subsistir como sea y alcanzar un objetivo modesto pero seguro (una familia, un “pisito”, hijos, un “cochecito”). El estilo narrativo de Fernán Gómez es similar al planteado en sus anteriores películas –que fueron un fracaso comercial–, utilización del “*flashback*”, quiebra del ritmo, interpelación al espectador, etc., en suma, un cierto dislocamiento similar al estilo de su admirado y buen amigo, Enrique Jardiel Poncela. La película nos describe esos hechos cotidianos que preocupan y anhelan las parejas españolas de clase media de los años finales de los cincuenta. Hay en la película un personaje descrito genialmente, como es el amigo rico y golfo (Manuel Aleixandre) en su sarcástico ejercicio de amar el estilo de vida que lleva y, a la vez, afligirse por su soledad y soltería. La película contiene, además, uno de los “*gags*” mejor logrados por este realizador que utiliza aquí genialmente la visión multiperspectiva, como es la escena del accidente de tráfico y su posterior aclaración en una comisaría, en la que los actores José Isbert y Xan das Bolas dan una lección magistral de interpretación y nos descubre el por qué los actores secundarios españoles de esos años son considerados irrepetibles.

El piso que desean –el “pisito” como lo define el protagonista debido a su minúsculo tamaño–, aun sin construir, es un verdadero documental histórico para conocer los trámites, problemas, mala calidad habitacional y precio de los pisos para una clase media con escasos recursos (los padres aportan lo que pueden). Mientras visitan el piso, que todavía está sin construir, la cámara enfoca al cielo de Madrid, al mismo tiempo que el vendedor de la inmobiliaria, desde la calle, va desgranando el lugar de la ubicación del salón, del dormitorio, etc., la cámara se mueve, acompasada, en dirección a las nubes. La realidad será muy diferente cuando la vivienda esté construida. En definitiva, el piso de sus sueños no es lo que ellos anhelaban. En realidad, casi nada de lo que deseaba la pareja se va a cumplir, solo su amor

es estable y permanece. También se plantea algo que ya está en la mente de gran parte de la sociedad: el trabajo de la mujer fuera de casa y, como un efecto colateral, el acoso que sopor-ta –fomentado por la ingenuidad y exuberancia anatómica de la actriz Analía Gadé–, acoso que el protagonista justifica por los deseos de su esposa de “salirse de la norma” y trabajar fuera del hogar. Con estos planteamientos, es fácil imaginar la lucha que el director tuvo que mantener con la censura.

A mi juicio, esta película, con un rodaje realizado en clave de comedia costumbrista, está muy bien construida. Además de triunfar comercialmente, podemos considerarla también dentro de los cánones del humor negro, tan típico en la España de entonces, con matices de desencanto, con aspectos duros, en el fondo y, sobre todo, con un final en el que la pareja, bien parecida y muy enamorados –aspecto risueño–, desaparece en la negrura de la noche madrileña, sin esperanzas concretas, mientras su amigo Manolo, el vividor, el juerguista, pasa velozmente con un coche de lujo, rodeado de mujeres y champán, aspectos que quizás ellos envidian y desean –toque de humor negro–. En cualquier caso, es una magnífica película, una de las mejores comedias de humor de los años cincuenta. Tuvo una secuela: *La vida alrededor* (F. Fernán Gómez, 1959) que quiso aprovechar el éxito de la anterior. No tuvo la misma acogida y la crítica consideró que, en cierto modo, era un *deja vu*.

*Historias de Madrid* (Ramón Comas, 1958) fue una sorpresa para el autor de este artículo. No suele incluirse en antologías del buen cine español de los cincuenta y su director, Ramón Comas<sup>20</sup>, apenas haría cine después –solo tres películas de calidad regular, dedicándose a realizar televisión–. Es una película que suele pasar desapercibida, sin embargo, el retrato de personajes típicos del sainete madrileño, con toques surrealistas, está muy bien conseguido. Estos personajes, muy humanos y muy reales, tienen un denominador común: la amenaza del derribo por ruina de un edificio donde todos ellos conviven. Volvemos otra vez al *leit motiv* del edificio ruinoso, del problema del reacomodo de unos vecinos de economías precarias, en síntesis, del tantas veces repetido problema de la vivienda que azotaba a la sociedad española. Sigue la línea de *El Inquilino*, pero con un humor más amable que la producción de Nieves Conde. Sin embargo, también tuvo problemas con la censura, hasta el extremo de tener que volver a rodar muchas escenas y hacer un verdadero remontaje, en las que fue asesorado, tanto por García Berlanga como por J. L. Dibildos, amigos suyos.

Son una serie de historias y personajes entrelazados muy inteligentemente, con algunas circunstancias comunes. Es un film muy divertido que, como otros similares, envuelve en el humor el mensaje (no muy optimista) que subyace en él. Como dice el prestigioso crítico de los años cincuenta, Carlos Fernández Cuenca<sup>21</sup>: “*Ramón Comas acertó del todo en la elección de ambiente y sabor [...] Su película tiene frescura de inventiva, buena observación de tipos y de situaciones, gracia en el diálogo y en la manera de tratar algunos pasajes difíciles*”. Los personajes tienen la virtud de que el guion los encuadra y entreteje y esta, a mi juicio, es una de las grandes fortalezas de la película, máxime teniendo en cuenta que Ramón Comas era un

20 Alumno de Berlanga en el Instituto de Experiencias Cinematográficas

21 Diario *Ya*, 14 enero 1958, citado por AGUILAR, *Cine*, 142.

debutante inexperto. Fue premiada en el Festival de Cine de humor en Bordighera (Italia) y seleccionada para otro festival en Edimburgo.

Sin embargo, esa frescura y esos personajes cuyas historias generan situaciones de sainete madrileño en la mejor tradición del escritor Arniches, trufada de un surrealismo que podía ser de Miguel Mihura o de Enrique Jardiel Poncela, tiene un final fruto de la todopoderosa censura que obliga a un desenlace feliz y a la visión benevolente de la administración, en este caso municipal, a la vez que se justifica la especulación urbana con una aparente ayuda de San Nicolás –escena en que el especulador, dueño del edificio, da las gracias al santo por cuya intercesión se culminará el derribo del edificio y se construirá un bloque de nuevas, y más caras, viviendas–. En definitiva, el final nos muestra que la política de viviendas en España, si bien fomenta la especulación, no deja abandonados a los humildes vecinos de una casa, facilitándoles los contratos y las llaves de unas viviendas nuevas en el extrarradio, se supone que son de promoción municipal, en un final semejante a *El Inquilino* y otras similares.

Si *El inquilino* y *La vida por delante* nos proporcionan una visión ácida y negra sobre el problema de la vivienda en España, *El pisito* (Marco Ferreri, 1959) es puro humor negro y una de las más interesantes películas “malditas” del cine español. El guion, escrito por Marco Ferreri y Rafael Azcona, se basaba en una novela de este último, que, a su vez, se inspiró en una noticia real publicada por la prensa barcelonesa. Es la historia de Petrita (Mary Carrillo) y Rodolfo (José L. López Vázquez) dos novios ya maduros (el comienzo de sus relaciones fue hace ya doce años), cuyos respectivos trabajos ni favorecen económicamente su proyecto de matrimonio y fundación de un hogar, ni su desarrollo personal. De hecho, el principal problema es obtener un piso. Rodolfo vive realquilado y necesita un contrato propio. Petrita vive con su hermana y sus innumerables sobrinos. El tiempo ha transcurrido y forman una pareja de novios mayores, tristes, sin esperanza, desanimados, casi sin ilusiones. Desesperados, idean un plan poco escrupuloso, consistente en que Rodolfo se case con la titular del contrato de alquiler, D.<sup>a</sup> Martina, señora de unos noventa años, esperar su fallecimiento –que no tardará mucho– y, de esta forma, según la ley vigente, pasaría a ser titular del contrato de inquilinato –y, de paso, disponer de la cartilla de ahorros de la fallecida–, para así, poder casarse con Petrita. No lo planifican en secreto, sino que se lo exponen a D.<sup>a</sup> Martina y la notagenaria acepta con ilusión “tener un novio” que se va a casar con ella.

Es un retrato de la España de los años cincuenta, arrastrando todavía las secuelas de la posguerra. Un retrato de los noviazgos de la época, interminables, con tardes de domingo en una triste cafetería sin casi nada que decirse, sin poder dar rienda suelta a sus deseos como pareja adulta –la moral y la religión no lo permitían–, sin poder construir sus sueños, sin hogar, sin hijos. Con una obsesión en sus mentes: obtener un piso y poder casarse. Es una visión cáustica, ácida y triste del ciudadano medio. Hay una escena que resume este cuadro: una excursión campestre donde alguien pone música a través de un radio-transistor y los dos novios bailan con unas expresiones de tristeza y en silencio, mientras a su alrededor el ambiente pretende ser festivo.

Después, aparecerá la picaresca, el medio para conseguir un piso, con los consabidos toques esperpénticos y surrealistas –el ambiente de la pensión, el entierro, donde los niños aprovechan para tomar el sol–, ya que la sociedad obliga a buscar soluciones como sea y de-

fenderse de la ineficaz política de viviendas del Régimen, que destruye los sueños de generaciones de jóvenes y no tan jóvenes. Decíamos que el plan que idean es poco escrupuloso, pero el enfoque que Ferreri-Azcona dan al guion se basa en el sentimiento de que, en condiciones de miseria o casi, los valores pasan a un segundo plano y hay que salir adelante sin planteamientos éticos. El director considera víctimas a los personajes y les da un toque de encanallamiento, de corrupción, de ruindad y de represiones de todo tipo. Todo ello envuelto en un aspecto de comedia surrealista. En paralelo, hace un retrato magistral de los personajes, potenciados por la magnífica interpretación de los actores, tanto principales como secundarios (María Luisa Ponte, Chus Lampreave). *El pisito* obtuvo el premio del Festival de Locarno y, también, el de la Asociación de Escritores Cinematográficos a la mejor actriz, Mary Carrillo. Para terminar, tomamos prestadas estas palabras de Juan Cobos<sup>22</sup>:

*“[El Pisito]...presenta un Madrid que es rompeolas de todas las miserias, donde en pleno duelo se aprecia la calidad de un arroz con leche y donde algo que figuraba en el Fuero de los Españoles era inaccesible para los mismos”.*

---

22 COBOS WILKINS, J., “Comentarios sobre el *El Pisito*, Rev. Nickel Odeon, n.º 7 (citado por AGUILAR, *Cine*).