

La imagen social de la vivienda en el cine español de posguerra (1940-1960) *

The social image of housing in the post-war Spanish cinema (1940-1960)

ALBA ZARZA ARRIBAS

Universidad de Valladolid, España
zarza.arribas.alba@gmail.com

Cómo citar: Zarza Arribas, Alba, «La imagen social de la vivienda en la posguerra española a través del cine (1940-1960)», *TRIM*, 14 (2018): 61-78.

Resumen: Las imágenes cinematográficas de la ciudad en el cine español de ficción realizado entre 1940 y 1960 dan a conocer los entornos reales filmados y su evolución a lo largo de los años. La ciudad tradicional, el centro histórico, las periferias y los nuevos barrios residenciales, todos ellos tienen su representación en las películas para mostrar los problemas sociales y las condiciones de vida de la población.

El estudio de esta arquitectura real filmada permite conocer espacios urbanos ya desaparecidos, las estructuras urbanas propias de un determinado período, los procesos de transformación espacial y funcional, y los contrastes entre unas zonas y otras. Asimismo, los distintos movimientos, técnicas y formas narrativas del cine contribuyen al desarrollo de una completa panorámica de las características de la ciudad, de su crecimiento y de diferentes aspectos sociales, culturales y políticos del período estudiado, por lo que constituye una herramienta básica para el estudio de la arquitectura española a partir de su historia audiovisual.

Palabras clave: Arquitectura; Cine; Vivienda; Siglo XX; España.

Abstract: Cinematographic images of the city as seen in the Spanish fiction film made between 1940 and 1960 make real filmed environments and their evolution over the years known. The traditional city, the historical centre, the periphery and the new residential neighbourhoods; all of them have their representation in films in order to show the social problems and living conditions of the population.

The study of this real architecture through film lets us know urban spaces, which have nowadays disappeared, urban structures from a particular time, the spatial and functional transformation

* Este artículo es una adaptación del Proyecto de Investigación: *La representación de la vivienda en el cine español de ficción, 1940-1960* de la Beca del Consejo Social para la Colaboración en Tareas de Investigación en Departamentos e Institutos L.O.U. 2015-2016, tutorado por Josefina González Cubero y desarrollado en el Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos arquitectónicos, de la Universidad de Valladolid.

processes, and the contrast among trading areas. Likewise, the different movements, techniques and narrative forms of the cinema contribute to the development of a comprehensive overview of the parameters that define the city, of its development and different aspects of the social, cultural and politic life in the period considered. Because of this, it constitutes a basic tool to study the Spanish architecture through the filter of audiovisual history..

Keywords: Architecture; Cinema; Housing; Fiction film; Spain.

1. INTRODUCCIÓN. EL CINE ESPAÑOL, 1940-1960

La posguerra española marca los primeros años del franquismo, en los que la condición autárquica de la economía se manifiesta asimismo en las áreas ideológicas, culturales y políticas, generando una situación económica y social de gran escasez y pobreza que hace que las labores de reconstrucción se prolonguen hasta el Plan de Estabilización de 1959. En este período, las actividades cinematográficas pasan al servicio del sistema de intereses que estructura el régimen franquista, sometidas sobre todo a dos formas de control: la represión, desarrollada principalmente mediante la censura directa y el doblaje obligatorio al español, y la protección, mediante la concesión de licencias (de doblaje, al nivel de calidad de los films españoles producidos, de la cuota de pantalla, etc.) y de diferentes premios (entre los que predominaban los “Premios Nacionales de Cinematografía”)¹.

Las tendencias temáticas del cine español de los años cuarenta incluyen, sin apenas actitudes diferenciadas por parte de los cineastas: la comedia, el más explotado por la necesidad escapista (*El hombre que se quiso matar*, 1942, Rafael Gil); el cine “de cruzada” o de reconstrucción histórica del pasado reciente (*Frente de Madrid*, 1939, Edgar Neville; *Raza*, 1942, José Luis Sáenz de Heredia, con guión del propio Franco); el cine histórico, en el que destacan las biografías de mujeres ilustres, las referencias a la Reconquista y a la misión colonizadora en el continente americano (*Alba de América*, 1951, Juan de Orduña); y la “españolada” o “cine folclórico” (*Embrujo*, 1947, Carlos Serrano de Osma). En palabras

¹ Monterde Lozoya, José Enrique. “El cine de la autarquía (1939-1950)”. Gubern, Román; Monterde, José Enrique; Pérez Perucha, Julio; Riambau, Esteve; Torreiro, Casimiro. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 1995, pp. 187-200.

de Román Gubern: “el cine español vive de espaldas a la realidad, embobado por las castañuelas y los géneros de guardarropía e ignorando que han existido unos maestros que se llaman Eisenstein, Stoheim, René Clair, Chaplin, Murnau o Renoir”². Madrid se convierte en el centro de la producción española, con la inauguración de los estudios de Sueva Films en Chamartín de la Rosa, aunque esto no tendrá correspondencia con el papel desempeñado por la ciudad, relegada cuando más a mero fondo escenográfico³.

En la década de los cincuenta, la situación en España evoluciona, pese a un pronunciado desfase respecto a Europa, hasta conseguir el apuntalamiento económico y político del régimen franquista, debido en gran medida por el masivo éxodo rural y la progresiva industrialización. A finales de la década, se alcanza un predominio de lo urbano sobre lo rural, con los consiguientes problemas de masificación y de especulación urbanística, así como una apertura social hacia nuevas realidades, motivada por el desarrollismo y la influencia del turismo. Así, a partir de 1951 comienza una segunda etapa en el régimen franquista caracterizada por el fin del estraperlo y las cartillas de racionamiento, la recuperación de los niveles de renta anteriores a la Guerra Civil, la primera edición del Festival Internacional de Cine de San Sebastián, etc.⁴

Asimismo, la nueva generación de cineastas, surgida del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), la red cada vez más amplia de cine-clubs, el papel de algunas revistas especializadas y las Conversaciones de Salamanca⁵, defiende una ruptura con las temáticas desarrolladas durante la posguerra y un acercamiento al neorrealismo italiano.

Las Conversaciones de Salamanca de 1955, en torno a los problemas de la cinematografía española, buscan articular la alternativa pragmática

² Gubern, Román. *Historia del cine*. Barcelona: Editorial Lumen, 1998, pp. 413.

³ Martínez Torres, Augusto. “Madrid en las películas”. *Nickel Odeon: revista trimestral de cine*, Nº 7, 1997, pp. 20-35.

⁴ Fernández Heredero, Carlos. *Las huellas del tiempo: Cine español 1951-1961*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana (Instituto Valenciano de las Artes Escénicas, la Cinematografía y la Música –IVAECM); Filmoteca Española (ICAA, Ministerio de Cultura), 1993, pp. 32.

⁵ Martínez Torres, Augusto, op. cit. 1997, pp. 26-27.

del amplio y plural movimiento disidente. En ellas participan personalidades de diversa procedencia, entre los que destacan: Martín Patino, García Escudero, Sáenz de Heredia, Fernán Gómez, Saura, García Berlanga y Bardem; se promulga una vuelta al realismo de la cultura española que refleje la situación real de la sociedad y su contexto, con un diagnóstico de los males del cine del momento que Juan Antonio Bardem resume en su célebre “pentagrama”:

el cine español actual es: Políticamente ineficaz. Socialmente falso. Intelectualmente ínfimo. Estéticamente nulo. Industrialmente raquítrico”; y cuyo acuerdo general García Escudero sintetiza en la búsqueda de “un cine más metido en la realidad española, más abierto a la realidad de lo que se hacía en el mundo (...) basada más en el común repudio del cine español del presente que en sus hipotéticas vías de solución”⁶.

Esta tendencia enlaza con el papel que adquieren las imágenes cinematográficas tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, en las que las ciudades se convierten en el principal medio de la memoria visual para revelar los cambios sociales, históricos y visuales experimentados por los espacios urbanos⁷, con movimientos como el neorrealismo italiano que sitúan el centro dramático en periferias urbanas, callejones e interiores para narrar la vida cotidiana de personajes anónimos de extracción humilde, como representan las películas de cineastas como Luchino Visconti (*La terra trema*, 1948), Vittorio de Sica (*Ladri di biciclette*, 1947), y Roberto Rosellini (*Roma, città aperta*, 1945)⁸.

Cesare Zavattini, uno de los grandes teóricos y defensores del neorrealismo, resume su principio fundamental al afirmar que “la tarea del cine ya no es simplemente ‘entretener’ en el sentido corriente del término, sino confrontar a la audiencia con su propia realidad y crear un sentimiento de unidad en torno a esta confrontación”⁹. Para ello, el cine debería centrarse en la existencia diaria y la condición del pueblo

⁶ Fernández Heredero, Carlos. op. cit., 1993, pp. 352.

⁷ Camarero Gómez, Gloria. “Nuevas reinterpretaciones cinematográficas de Madrid”. Camarero Gómez, Gloria, ed. *Ciudades europeas en el cine*. Madrid: Ediciones Akal, 2013, pp. 5-6.

⁸ Alejándrez, Valentín J. et al., op. cit. 2005, pp. 286-291.

⁹ Barrios, Guillermo. *Ciudades de películas*. Caracas: Eventus, 1997, pp. 58. Cita de: Lloyd, Ann. *An illustrated History of Cinema*. Nueva York: MacMillan, 1987.

italiano, sin introducir la coloración de la imaginación y forzándose a analizar dicha existencia a partir de los factores humanos e históricos que la comprenden¹⁰.

Esta corriente neorrealista tiene una gran influencia en los filmes españoles de la década de los cincuenta, especialmente en las obras de autores como Nieves Conde, Bardem, Vajda, etc. La mayoría de las películas rodadas en este período se sitúan en Madrid, tanto por cuestiones económicas, al situarse los estudios más relevantes del período (CEA, Bronston, Roptence, Sevilla Films, entre otros)¹¹ y la facilidad de encontrar exteriores para los rodajes, como por las implicaciones de progreso y modernidad derivadas de su papel como capital de España, representado en grandes avenidas, altos edificios y establecimientos emblemáticos¹², cuya repetición en las películas muestra los procesos de transformación de la ciudad.

2. LA CIUDAD TRADICIONAL

Desde el inicio con *Surcos* (1951, José Antonio Nieves Conde) del realismo social hacia la realidad española del momento, el trazado irregular del centro histórico de Madrid, su caserío antiguo habitado por clases populares, los comercios minoristas y la abundancia de concurridos espacios públicos han servido para reflejar y ambientar los problemas sociales derivados del éxodo rural y la progresiva industrialización. De influencia neorrealista, *Surcos* representa el primero de estos procesos, a través del desplazamiento de una familia campesina del campo salmantino hacia nuevas e ilusorias metas de prosperidad en la capital madrileña.

¹⁰ Zavattini, Cesare. "A Thesis on Neo-Realism". *Springtime in Italy*, editado por David Overbey, Londres: Talisman Books, 1979, pp. 72.

¹¹ Una descripción pormenorizada de los estudios existentes en Madrid puede encontrarse en: Cebollada, Pascual; Santa Eulalia, Mary G. *Madrid y el cine: panorama filmográfico de cien años de historia*. Madrid: Consejería de Educación, 2000, pp. 41-42.

¹² Camarero Gómez, Gloria. "Escenarios para el reencuentro". Camarero Gómez, Gloria, Ed. op. cit., 2013, pp. 137-139.

Centrada en el barrio de Lavapiés, la película de Nieves Conde recoge la esencia de los barrios de corralas a través de la vivienda, de muy reducidas dimensiones distribuidas en una estancia principal y una habitación, que la familia protagonista comparte y subalquila a doña Engracia. El planteamiento estético del filme, cercano al cine negro y el realismo de la novela americana, hace que los rodajes se desarrollen en exteriores reales como acercamiento al acontecimiento y la realidad social de los personajes retratados, constituyendo para el propio director “un *documental sobre un Madrid de los años cincuenta*” que argumenta al explicar:

Yo quería rodar Surcos en decorados naturales y si utilizamos en parte el estudio fue por conseguir un mayor realismo (...) Se respetó la geografía urbana en que se desenvuelve el vivir de los personajes: Atocha, Lavapiés y Legazpi. Es algo que siempre he tenido en cuenta. (...) Incluso los créditos están rodados viniendo de Salamanca a Madrid, hicimos que la familia llegara a la Estación del Norte. En Surcos limitamos la acción a un barrio: el de Embajadores, lo que ayudaba a concentrar la acción¹³.

El problema de la falta de vivienda está acentuada por los desahucios forzados por el estado ruinoso de gran parte del parque inmobiliario, debidos en buena parte a los bombardeos de la Guerra Civil y por la elevada especulación de los propietarios de los inmuebles tradicionales para construir nuevos edificios, como ejemplifica *Historias de Madrid* (1958, Ramón Comas). Esta película narra los intentos de los habitantes por mantener un bloque vecinal con patio frente al deseo del propietario de sustituirlo por un moderno edificio de doce plantas, de los abogados, los bomberos e, incluso, de los empleados del ayuntamiento de Madrid a través de una comedia basada en elementos castizos y sainetescos. La imagen de la escultura de la plaza de Cibeles inicia y concluye el filme, como narradora en *off* del alzamiento del vecindario frente a los bomberos y los emisarios del ayuntamiento, y frente al drama de perder la vivienda en el Madrid de los cincuenta, que finaliza con la entrega de nuevas y mejores viviendas a los habitantes de la casa popular.

Un final similar se repite en *El inquilino* (1958, José Antonio Nieves Conde), en este caso impuesto por la censura, cuando un funcionario del

¹³ Deltell Escolar, Luis, op. cit. 2006, pp. 108.

Ministerio de la Vivienda informa a la pareja protagonista de la concesión de un piso en el nuevo barrio imaginario de “La esperanza”, y que se corresponde con las viviendas del Puente de Praga¹⁴. La pretensión de hacer comedia y crítica a la vez articula la obra de Nieves Conde, en la que la infructuosa búsqueda de una casa de alquiler por el derribo del edificio tras su venta a la constructora *Mundis* sirve para describir los problemas sociales, la corrupción del régimen y la escasez de hogares. Ambientada de nuevo en Lavapiés, utiliza el humor para abordar el realismo y mostrar la desesperanza de las clases más populares, iniciando el camino a lo grotesco en el cine español que tiene su continuidad en las obras de Rafael Azcona. Entre ellas, sobresale *El pisito* (1959, Marco Ferreri), en la que la relación de la pareja protagonista con la ciudad de Madrid y el piso de doña Martina son el elemento central que estructura la historia, como afirma Juan Carlos Frugone: “Azcona también dedica mucha atención al gran telón de fondo que le ofrece un Madrid gris, opresivo, que tiene como centro la Glorieta de Bilbao [en la película será la Gran Vía]”¹⁵. Los exteriores se ruedan en entornos naturales, aportando varias panorámicas significativas del edificio que centra la trama, situado en la calle Mostenses cercana a la Gran Vía y al centro de la capital, como la última secuencia del filme que describe el cortejo fúnebre de la anciana a su paso por la calle de Toledo con el antiguo mercado de la Cebada al fondo¹⁶. La fotografía y los encuadres, a cargo de Francisco Sempere, buscan representar la realidad con exteriores iluminados con luz natural y provocar el distanciamiento del espectador mediante la ausencia de primeros planos y planos detalles, sustituidos por planos secuencia y escenas múltiples.

La sucesión de imágenes cinematográficas de determinados espacios del centro histórico madrileño crea lugares icónicos que “*ilustran la*

¹⁴ Castro De Paz, José Luis; Pérez Perucha, Julio. “Realismo(s), tragedia e ironía. José Antonio Nieves Conde: «Quería hacer cine, pero me encontraba en un mundo en el que el director era constantemente zarandeado»”. *L’Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, Nº 20, 2015, pp. 73.

¹⁵ Deltell Escolar, Luis, op. cit. 2006, pp. 246.

¹⁶ Las referencias a estas localizaciones se pueden encontrar en: Torres Hortelano, Lorenzo J., ed. *World Film Locations Madrid*. Bristol: Intellect Books, 2011 y Gorostiza, Jorge. *Panorámicas urbanas. 50 películas esenciales sobre la ciudad*. Barcelona: Editorial UOC, 2016.

utopía de la capital como símbolo del progreso español y la convierten en la más pura figura de la modernidad que pretende difundir el franquismo entonces”¹⁷, que se identifican con determinadas temáticas, clases sociales o actividades, como ocurre con la caracterización del Rastro como lugar popular de abundante barullo y pillaje. Con el florecimiento de la comedia desarrollista durante la segunda mitad de los años cincuenta y la primera de los sesenta, las escenas urbanas adquieren un papel protagonista, en películas como *La vida por delante* (1958, Fernando Fernán Gómez), *Las chicas de la Cruz Roja* (1958, Rafael J. Salvia), *El día de los enamorados* (1959, Fernando Palacios) o *La ciudad no es para mí* (1966, Pedro Lazaga).

En *La vida por delante* (1958) y *La vida alrededor* (1959), Fernán Gómez presenta la nueva sociedad consumista y con ciertos brotes de modernidad, con personajes que se acercan más al desarrollismo que al casticismo de los cincuenta y en las que la Ciudad Universitaria (en la primera de ellas), las grandes avenidas, los descampados y las nuevas barriadas se alternan con vistas de la ciudad tradicional. De forma similar, en la línea de las comedias con pareja como protagonista que representa los incipientes cambios de la sociedad española, *El día de los enamorados* se desarrolla en “Gran Vía, Puerta del Sol, plaza de España, Castellana, Recoletos, Neptuno, Rosales, Parque del Oeste, estación del Norte y un largo etcétera de arterias menores, ya inidentificables”¹⁸. Filmada en Technicolor, describe un Madrid moderno ya a color, de amplias avenidas con terrazas, edificios residenciales amplios y luminosos destinados a las clases altas y una creciente densidad del tráfico al comenzar a generalizarse el vehículo privado que convive con el transporte público, especialmente autobuses.

Muchas de las características de esta película ya se habían enunciado un año antes con *Las chicas de la Cruz Roja*, rodada también en color, que, a partir del protagonismo de cuatro chicas de distinta clase social que recogen dinero para la Cruz Roja, narra el final feliz del encuentro

¹⁷ Camarero Gómez, Gloria. “Escenarios para el reencuentro”. Camarero Gómez, Gloria, ed op. cit., 2013, pp. 137.

¹⁸ Lamet, Juan Miguel. “El parque del capricho. *El día de los enamorados*”. *Nickel Odeon: revista trimestral de cine*, N° 7, 1997, pp. 197-198.

entre todos los estratos sociales y los sueños de progreso de Madrid. El largometraje, deudor del cine anterior y del sainete, constituye el ejemplo más relevante del desarrollismo y responde a las cuestiones fundamentales del realismo social pero sustituye la conciencia crítica del neorrealismo por una confianza plena en el futuro, especialmente con el desarrollo del turismo y el progreso de la industria española¹⁹. La importancia de la capital en el filme queda patente desde los títulos de créditos iniciales, proyectados sobre vistas aéreas de la ciudad (Puerta de Alcalá, la Plaza de Cibeles, Gran Vía, Plaza España, el Palacio Real, el Retiro, etc.) hasta el desfile posterior de la banda de militares, que sitúa la trama en el centro de Madrid y recorre el Paseo de la Castellana, el Paseo de Recoletos, la plaza de Colón, la calle de Bailén (a la altura del Palacio de Oriente) y la calle de la Princesa (con vistas del Ministerio del Aire y del Arco de la Victoria) hasta llegar a Plaza España y Gran Vía, erigida en uno de los hitos visuales y cinematográficos de la ciudad.

A mediados de la década de los sesenta, *La ciudad no es para mí* (1966, Pedro Lazaga) retoma la presentación de la ciudad con una introducción desde el cine documental, en la que se muestran imágenes aéreas de calles llenas de coches y los problemas derivados del tráfico rodado como el ruido y los problemas de aparcamiento, la falta de vegetación y los nuevos servicios que ofrece la ciudad. La voz en *off* elabora un discurso que, en tono irónico, aborda el desarrollo de la metrópolis a partir de una sucesión de números y cifras, mayormente irrelevantes:

Madrid, capital de España. 2.647.253 habitantes, crecimiento vegetativo: 129 personas cada día, población flotante: 360.580 personas, 472.527 vehículos, 110.853 baches y socavones, un nacimiento cada 45 segundos (...); y supermercados, muchísimos supermercados; y casas, casas en construcción, montañas de casas en construcción; y farmacias, toneladas de farmacias; y zona azul, kilómetros de zona azul.

Las vistas de Gran Vía, la Plaza de Cibeles y la Calle Alcalá, junto con las de los edificios del Palacio Real y el edificio de la Casa Sindical de Hogar se suceden a un ritmo trepidante, en claro paralelismo con la velocidad de la ciudad. Tras la introducción sobre Madrid, la película

¹⁹ Deltell Escolar, Luis, op. cit. 2006, pp. 37.

aborda el conflicto del campo y la gran ciudad, en el que los habitantes del primero se presuponen como garantes del orden y los valores tradicionales, y a los del segundo como faltos de humanidad y de valores morales. Las imágenes cinematográficas de la ciudad y sus modernos edificios contrastan con la miseria del entorno rural, presentando la dicotomía entre el campo y la ciudad propia de los prejuicios franquistas, que identifican el campo con lo honrado y la confrontación con la ciudad que intenta modernizar al individuo a costa de su corrupción moral, y estableciendo la continuidad desde el realismo de los cincuenta iniciado con *Surcos* hasta las comedias populistas del desarrollismo con *La ciudad no es para mí*. lo callado, siendo la dimensión que determina el carácter de la vida humana.

3. LOS NUEVOS DESARROLLOS

El crecimiento anárquico y congestivo de ciudades como Madrid, no preparadas para asimilar el elevado flujo inmigratorio, tienen como resultado la creación de grandes bolsas periféricas de población marginal. A partir de los cincuenta, se promulga el Reglamento de Renta Limitada y en 1955 se aprueba el Plan Nacional de la Vivienda²⁰ que considera la creación de poblados de absorción, poblados dirigidos, nuevos núcleos urbanos y barrios completos, para reagrupar y sustituir los poblados de chabolas y viviendas precarias, en muchos casos de autoconstrucción, de las periferias urbanas.

Lentamente, las nuevas edificaciones residenciales en altura van alterando el paisaje de los suburbios con nuevos barrios de promoción pública y, paulatinamente hacia el comienzo del desarrollismo de la década de los sesenta, por iniciativa privada. Las imágenes fílmicas de las zonas más humildes del perímetro de la metrópolis madrileña, la destrucción de estas chabolas, los nuevos bloques en construcción y los edificios residenciales ya terminados constituyen un claro reflejo del problema de la vivienda y la propuesta estética del realismo en el cine.

²⁰ Esteban Maluenda, Ana María, “Madrid, años 50: La investigación en torno a la vivienda social. Los poblados dirigidos”. *Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia*. Pamplona: 16-17 mayo 2000, T6 Ediciones, pp. 124-132.

Algunas de las películas más significativas, en cuanto su acercamiento a esta realidad urbana, son: *Cerca de la ciudad* (1952, Luis Lucia), *Así es Madrid* (1953, Luis Marquina), *Mi tío Jacinto* (1956, Ladislao Vajda), *Esa pareja feliz* (1951, Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem) o *El día de los enamorados* (1959, Fernando Palacios).

En *Cerca de la ciudad*, la llegada de un joven sacerdote, y sus posteriores intentos para educar a los niños y que la gente vuelva su mirada a Dios, a una de las parroquias más pobres de los suburbios madrileños se utiliza para describir los entornos suburbanos de chabolas y barriadas de autoconstrucción, cuyo rodaje parece corresponderse con San Blas. El largometraje arranca con una cámara oculta en el interior de una furgoneta que presenta los barrios y calles de Madrid²¹, mientras la voz en *off* enuncia: “Nuestro primer propósito: realizar un documental sobre Madrid”, por lo que “intenta seguir a cualquier ciudadano anónimo con el fin de hacer neorrealismo”²². En la misma línea, Fernando Redondo Neira describe los tópicos cinematográficos propios de la época que aparecen:

(...) locución que imita las voces del NO-DO, composición de planos oblicuos para llamar la atención de los certámenes internacionales, la atención puesta en las clases y barrios populares con la intención de «inventar de nuevo el neorrealismo», realizar una película con toros para que parezca más española y la moda de hacer películas de curas. Finalmente se hará esto último. También se mantendrá el propósito de realizar un documental sobre Madrid si bien será un Madrid bien distinto del que aparecía en el NO-DO²³.

Los títulos de crédito marcan el límite entre el intento de cine documental, que sigue la estela de las sinfonías urbanas de los años veinte, y el cine de ficción que comienza con la llegada del joven cura a la barriada²⁴. La primera parte muestra imágenes del Madrid tradicional, con los edificios históricos más relevantes de la ciudad a modo de “tarjeta postal” icónica (plaza de Cibeles, Museo del Prado, Palacio Real,

²¹ Deltell Escolar, Luis, op. cit. 2006, pp. 83.

²² Fernández Heredero, Carlos, op. cit. 1993, pp. 197.

²³ Redondo Neira, Fernando. “La ruta de las voces invisibles. Voz narradora en el cine de ficción español del primer franquismo”. *L’Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, N° 20, 2015, pp. 43-44.

²⁴ Redondo Neira, Fernando, op. cit. 2015, pp. 43-44.

Puerta de Alcalá, Viaducto de Segovia, entre otros), mientras que en la segunda establece un claro contraste, ratificado por la voz del narrador que subraya las propias imágenes fílmicas al describir “las cuevas y chabolas del cinturón suburbano de Madrid (...) en ese pozo que ciñe todas las capitales del mundo”.

En los años siguientes, el cine español continúa el realismo de *Cerca de la ciudad* con películas como *Mi tío Jacinto* (1956, Ladislao Vajda), que evolucionan hacia el melodrama para suavizar la aspereza de las imágenes y la historia. En ella, se narra el intento de un torero caído en desgracia y de su sobrino para aceptar una oferta profesional y torear en una charlotada de Las Ventas, adaptando el relato *Madrid* de Andrés Laszlo. La censura permite mostrar la picaresca de los personajes para sobrevivir, ya que malviven recogiendo colillas y cigarrillos del suelo²⁵ en el Rastro, y que se basa en delitos menores como el pequeño estraperlo, el timo y la venta ilegal de relojes y tabaco. La lectura de la película de Susana Díaz y Manuel de la Fuente consiste en:

una doble contextualización: por un lado, la tradición tópica del self-made man aplicada al motivo de la fiesta nacional; por otro, la tradición literaria de nuestra picaresca. Ambos aspectos, inextricablemente unidos entre sí, articularán una visión —esta vez desesperanzada y fatalista— sobre el Madrid de los excluidos de finales de los años cincuenta²⁶.

Los espacios principales en los que se sitúa la acción son el Rastro, que ya había ambientado el ambiente popular en *Día tras día* (1951, Antonio del Amo), los exteriores de la plaza de las Ventas y de la chabola en la que viven los protagonistas. La descripción del descampado y de la infravivienda constituye en el comienzo del filme y se inicia con el recorrido de la carta con el contrato de Jacinto para la charlotada desde el centro de la ciudad hasta el arrabal, cruzando barrios cada vez más empobrecidos y lejanos, para finalizar esta puesta en escena inicial con

²⁵ Deltell Escolar, Luis, op. cit. 2006, pp. 33, 122.

²⁶ Díaz, Susana; Fuente, Manuel de la. “Eslabones perdidos del imaginario popular. Aproximaciones al cine de Ladislao Vajda”. *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, N° 20, 2015, pp. 57.

un único movimiento de cámara que desciende desde el cielo hasta la chabola en la que vive Jacinto con su sobrino Pepote²⁷.

La edificación de nuevos bloques residenciales y la creación de nuevos barrios que sustituyan las cuevas e infraviviendas de la periferia suburbana se desarrollan en numerosas ocasiones previamente a la urbanización de las calles, con malas comunicaciones con el centro de la ciudad y cuyo elevado precio no consigue solucionar el problema de la vivienda, como se ejemplifica en *El pisito* (1959, Marco Ferreri) y *El inquilino* (1957, Nieves Conde), entre otras. La iniciativa privada, liderada por grandes inmobiliarias, como Urbis, va sustituyendo gradualmente la promoción por las instituciones franquistas, como el Instituto Nacional de la Vivienda, la Obra Sindical del Hogar o diferentes patronatos.

El acceso a un piso del Patronato de Vivienda de funcionarios es uno de los puntos de partida de la película *El verdugo* (1963), en la que Luis García Berlanga realiza un completo retrato de la época a partir de la historia de un joven que se convierte en sucesor de su suegro como verdugo para aprovechar su derecho a la vivienda, continuando la línea del realismo social, ahora basada en lo grotesco y el esperpento²⁸. La cinta muestra un claro posicionamiento contra la pena de muerte, el reflejo de los problemas sociales del período, como la creciente problemática del alojamiento, y el inicio del turismo de masas, que tiene su máximo auge con el desarrollismo de la década de los sesenta y que se refleja en las vistas exteriores de Palma de Mallorca²⁹. La adquisición del nuevo hogar hace que la familia sustituya la vivienda tradicional del centro histórico madrileño por el moderno edificio donde se sitúa la casa que les corresponde del patronato, que acuden a visitar cuando aún se encuentra en construcción y que engloba las características de estas nuevas edificaciones: reducidas dimensiones, condición pasante del salón hacia el resto de las dependencias, estancias de dormitorio interiores hacia pequeños patios, etc.

²⁷ Díaz, Susana; Fuente, Manuel de la, op. cit. 2015, pp. 60.

²⁸ Gubern, Román *et al.*, op. cit. 1995, pp. 329-330.

²⁹ José Tomás Arnau realiza un completo análisis de la crítica al franquismo en esta película en: <http://anatomiadelahistoria.com/2015/02/la-critica-al-franquismo-por-medio-del-cine-el-verdugo/> (3/6/2017).

En ocasiones, las periferias urbanas son el punto de partida a un recorrido de la ciudad, como en el caso de *Un millón en la basura* (1967, José María Forqué), en el que se recogen los exteriores del Madrid tradicional, ya que en palabras del propio director: “Ya no existen casas pobres, las estrechas calles, el mundo obrero pobre de esa época de Madrid. Un millón en la basura es un documento único de la ciudad”³⁰. De esta forma, el recorrido de Pepe, empleado municipal del servicio de limpieza, para devolver el millón de pesetas que ha encontrado en un contenedor le lleva desde el suburbio en el que vive hasta el lujoso edificio donde reside don Leonardo, el dueño del millón, y la sede de su inmobiliaria *Acesa*. En ella, se presentan los nuevos edificios que reemplazarán próximamente las viviendas del extrarradio en el que habitan los protagonistas, al mostrar en las escenas del interior de la inmobiliaria las imágenes de los nuevos diseños para interiores, así como maquetas y carteles de las obras que la inmobiliaria tiene en construcción o en fase de proyecto y constituyen uno de los escasos ejemplos en los que los documentos de la arquitectura se muestran en el cine español de este período.

4. CONCLUSIONES

El realismo introducido en el cine español de ficción realizado entre las décadas de 1940 y 1960 incorpora nuevos enfoques, que en sus comienzos buscan asimilarse al neorrealismo italiano, para tratar de incorporar los problemas sociales y las condiciones de vida de la población en esos años. Limitado por los condicionantes propios del período, como la censura, la crítica se soslaya en matices, en relevantes cambios en los guiones o finales alternativos que no se estrenaron hasta años después, lo que sin embargo no impide que algunas de las problemáticas más significativas, de la posguerra española hasta el desarrollismo, estén recogidas en estas películas.

Las grandes ciudades, principalmente Madrid, se convierten en protagonistas directos por su gran crecimiento y desarrollo. La

³⁰ Cebollada, Pascual; Santa Eulalia, Mary G. Madrid y el cine: panorama filmográfico de cien años de historia. Madrid: Consejería de Educación, 2000, pp. 128.

emigración rural, el problema de la vivienda y la falta de alojamiento, la construcción incontrolada de infraviviendas en los suburbios y la masificación son algunas de las problemáticas recogidas en estas películas. Rodadas a menudo en los propios escenarios naturales para generar un mayor realismo y verosimilitud, y por motivos económicos característicos del período de autarquía, permiten conocer la evolución de la ciudad, sus transformaciones urbanas y los contrastes entre zonas de la misma ciudad.

Así, el centro histórico, la ciudad tradicional, los nuevos barrios, las periferias sin urbanizar y los poblados de chabolas se suceden en las imágenes fílmicas y consiguen elaborar un completo archivo de la arquitectura real de este período, atestiguando la presencia de edificios y calles ya desaparecidos. En la misma línea, el cine español incorpora el contexto sociopolítico e histórico en el que se desarrollan las distintas fases de transformación de las urbes y sus espacios residenciales, sus habitantes y la experiencia espacial de éstos, la escala, los recorridos, etcétera, para crear documentos que permiten abordar el estudio de la arquitectura y la ciudad a partir de la imagen ofrecida al conjunto de la población.

El progreso, la paulatina industrialización y la modernización del país como consecuencia del aperturismo internacional a partir de los cincuenta y del desarrollismo de los sesenta también aparecen recogidos en los largometrajes estudiados, con un predominio de las calles y los espacios urbanos de grandes avenidas y plazas, que repiten lugares y edificios representativos, que han pasado al imaginario colectivo de generaciones enteras. La reiteración de espacios icónicos del centro histórico ha creado hitos reconocibles, vinculados en cierta medida al desarrollo del turismo en los sesenta.

Por tanto, la arquitectura y el urbanismo trascienden el papel de mero fondo escenográfico en los fotogramas para ser una parte fundamental de la iconografía cinematográfica y de la memoria visual propia del cine, que condiciona, a su vez, la percepción de estos espacios.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar, Carlos (2007), *Guía del cine español*. Madrid: Cátedra.
- Alejándrez, Valentín J.; Magallón, Gorka; Bisbal Grandal, Ignacio; Miguel Pereña, Rubén (2005), *La obra civil y el cine: una pareja de película*. Madrid: Cinter.
- Barber, Stephen (2006), *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Barrios, Guillermo (1997), *Ciudades de películas*. Caracas: Eventus.
- Camarero Gómez, Gloria, ed. (2013), *Ciudades europeas en el cine*. Madrid: Ediciones Akal.
- Cebollada, Pascual; Santa Eulalia, Mary G. (2000), *Madrid y el cine: panorama filmográfico de cien años de historia*. Madrid: Consejería de Educación.
- Damau, Rafael; Galera, Albert (2007), *Ciudades del cine*. Barcelona: Raima Edicions.
- Deltell Escolar, Luis (2006), *Madrid en el cine de la década de los cincuenta*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2006.
- Esteban Maluenda, Ana María (2000), “Madrid, años 50: La investigación en torno a la vivienda social. Los poblados dirigidos”. *Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia*. Pamplona: T6 Ediciones, pp. 124-132.
- Flores López, Carlos (1989), *Arquitectura española contemporánea. II, 1950-60*. Madrid: Aguilar, 1989.

García Escudero, José María (1962), *Cine español*. Madrid: Ediciones Rialp.

Gorostiza, Jorge (2016), *Panorámicas urbanas. 50 películas esenciales sobre la ciudad*. Barcelona: Editorial UOC.

Grijalba de la Calle, Nicolás (2016), *La imagen de Madrid en el cine español*. Tesis Doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Gubern, Román (1998), *Historia del cine*. Barcelona: Editorial Lumen.

Gubern, Román; Monterde, José Enrique; Pérez Perucha, Julio; Riambau, Esteve; Torreiro, Casimiro (1995), *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.

Fernández Heredero, Carlos (1993), *Las huellas del tiempo: Cine español 1951-1961*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana (Instituto Valenciano de las Artes Escénicas, la Cinematografía y la Música –IVAECM); Filmoteca Española (ICAA, Ministerio de Cultura).

L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos, nº 20, 2015.

Leal Maldonado, Jesús (2005), “La política de vivienda en España”. *Documentación social*, nº 138, pp. 63-80.

Moya González, Luis (1983), *Barrios de Promoción Oficial: Madrid 1939-1976. La política de promoción pública de vivienda*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

Nickel Odeon: revista trimestral de cine, nº 5, 1996.

Nickel Odeon: revista trimestral de cine, nº 7, 1997.

Ortega Roig, Miquel Eduard (2013), *El problema de la vivienda en el cine disidente español de los 50*. Trabajo Fin de Grado, Barcelona: Universitat de Barcelona.

Ortega Roig, Miquel Eduard (2014), *¡Ya tenemos piso!: Aventuras y desventuras en torno a la vivienda en el cine de la época franquista (1951-1963)*. Trabajo Fin de Máster, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.

Sambricio Rivera-Echegaray, Carlos (ed.)/ Sánchez Lampreave, Ricardo (coed.) (2009), *La vivienda protegida: historia de una necesidad*. Madrid: Ministerio de Vivienda.

Sambricio Rivera-Echegaray, Carlos (1999), “La vivienda en Madrid, de 1939 al Plan de Vivienda Social, en 1959”. *La vivienda en Madrid en la década de los cincuenta: el Plan de Urgencia Social*. Madrid: Electa, pp. 13-84.

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

Torres Hortelano, Lorenzo J., ed. (2011), *World Film Locations Madrid*. Bristol: Intellect Books.

Zvattini, Cesare (1979), “A Thesis on Neo-Realism”. *Springtime in Italy*, David Overbey, ed., Londres: Talisman Books, pp. 67-78.