

Por no perder la vivienda. Narrativas de desposesión en el cine durante el franquismo (1957-1969)

Joan M. Gual¹; Ana Rodríguez-Granel²; Miquel E. Ortega³

Recibido: 3 de octubre de 2020 / Aceptado: 14 de septiembre de 2020

Resumen. Durante el franquismo fueron filmadas muchas películas que reflejaban la problemática de la vivienda, algunas de ellas muy relevantes en el ámbito de la cinematografía española. En función de su contenido ideológico sufrieron diferentes avatares con la Junta de Evaluación y Censura, el organismo que determinaba la calidad de las obras filmicas y decidía la versión final del guion. Este artículo propone agrupar una serie de títulos en dos narrativas de desposesión distintas, así como analizar su relación con el aparato ideológico del estado. El marco temporal va desde 1957 hasta 1969 y lo delimitan las películas *El inquilino* y *Un millón en la basura*. Se pretenden demostrar los condicionamientos y modificaciones que tuvieron que enfrentar las películas críticas de la época, así como también la existencia de un cine alineado con el relato oficial sobre políticas de vivienda.

Palabras clave: Cine; censura; desahucio; vivienda; franquismo.

[en] For not losing the Home. Dispossession Narratives in the cinema during Franco regime (1957-1969)

Abstract. During the Franco regime, many films reflected the problem of housing, some of them very relevant in the field of Spanish cinematography. Depending on their ideological content, they suffered different ups and downs with the Board of Evaluation and Censorship, the body that determined the quality of film works and decided on the final version of the script. This article proposes to group a series of titles into two different narratives of dispossession, as well as to analyze their relationship with the ideological apparatus of the state. The time frame runs from 1957 to 1969 and is defined by the films *El inquilino* and *Un millón en la basura*. The aim is to demonstrate the conditions and modifications that critical films of the time had to face, as well as the existence of a cinema aligned with the official speech of housing policies.

Keywords: Cinema; censorship; eviction; Francoism; home.

Sumario: 1. Introducción. 2. Preámbulos para el estudio. 3. El sujeto masculino proveedor en crisis. Censura y crispación de la mirada en *El inquilino*, *El pisito* y *El verdugo* 1957-1964. 4. Redenciones en el último minuto o un cine de desahucios “oficial” 1958-1967 en *Historias de Madrid*, *Un millón en la basura* y *La niña del patio*. 5. Conclusiones. Referencias.

¹ Universitat Oberta de Catalunya (España)

E-mail: jgualbe@uoc.edu

<https://orcid.org/0000-0003-0574-9021>

² Universitat de Barcelona (España)

E-mail: arodriguezgrane@uoc.edu

<https://orcid.org/0000-0003-4188-4845>

³ Universitat de Barcelona (España)

E-mail: miquele.ortega@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9554-450X>

Cómo citar: Gual, J.M.; Rodríguez-Granell, A.; Ortega, M.E. (2021) Por no perder la vivienda. Narrativas de desposesión en el cine durante el franquismo (1957-1969). *Arte, Individuo y Sociedad* 33(1), 11-27.

1. Introducción

“Articular el pasado históricamente no significa reconocerlo ‘tal y como ha sido’ [en palabras de Ranke]. Significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en un instante de peligro” (Benjamin, 2008, p. 307).

El problema de la vivienda ha sido atendido de forma reiterada en el cine español desde los años cincuenta del siglo XX. Por ello, proponemos aquí un análisis de las representaciones de la desposesión de la vivienda en el cine de ficción realizado bajo el franquismo, poniendo especial énfasis en las narrativas sobre desahucios.

El propósito es abordar la investigación teniendo en cuenta tres ejes –socio-político, cultural y narrativo-visual– para así ofrecer una reflexión al respecto de la evolución de los modos de enunciación y las diversas narrativas que han sostenido la producción cinematográfica que nos interesa. En el eje o marco social y político se sitúan los filmes escogidos según contextos específicos relacionados con el problema de vivienda. En este sentido, dos textos de referencia serán *Fin de ciclo: financiarización, territorio y sociedad de propietarios en la onda larga del capitalismo hispano (1959-2011)* (Rodríguez y López, 2010); *De aquellos barro estos lodos. La política de vivienda en la España franquista y postfranquista* (Betrán Abadía, 2002). Tanto el primero, escrito por especialistas en economía política del ladrillo, como el segundo, enmarcado en la materia del urbanismo, tratan en profundidad cuáles fueron las medidas estatales de eliminación progresiva del alquiler en favor de la propiedad, así como las implicaciones de esta medida con el paso del tiempo. Por otra parte, Betrán Abadía (2002) también aporta datos cuantitativos sobre la situación de escasez de vivienda existente en España entre 1939 y 1975.

Para ahondar en este mismo eje también se utilizarán los textos *La vivienda social en Madrid. 1939-1959* (López Díaz, 2002) y *La vivienda en Madrid, de 1939 al Plan de Vivienda Social, en 1959* (Sambricio, 1999) específicos sobre la carestía de vivienda en Madrid –donde se rodaron todas las películas del corpus elegido– y las políticas de vivienda social que se llevaron a cabo para intentar subsanar la situación.

Por otra parte, el eje cultural se abordará atendiendo a los ejercicios de depuración a los que las obras se vieron sometidas, es decir, su relación con la censura en virtud de su adecuación al discurso hegemónico del régimen sobre la vivienda, presente no solamente en el ámbito de la cinematografía sino también en el aparato informativo (NO-DO); por otra parte, también se tendrán en consideración los condicionamientos y contradicciones de la filmografía escogida derivados de la política de imagen exterior dictada por el Ministerio de Información y Turismo. En este sentido, un texto de referencia será *La censura: Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo* (Gubern, 1981).

En tercer lugar, el eje narrativo-visual contemplará el análisis de algunas secuencias e imágenes que han pervivido como memoria filmica. Este eje servirá, en gran parte, para delimitar unas iconografías alineadas ideológicamente con el Estado

—no importa si conscientemente, inconscientemente o a la fuerza—, de otras con clara orientación crítica.

Así pues, para comprender el contexto de producción y difusión de los filmes se elaborará una ordenación de sus narrativas y su relación con las instituciones oficiales, con vistas a dibujar un recorrido hasta ahora no explorado en torno a la temática.

Existen diferentes aproximaciones a la cuestión de la vivienda en el cine durante el franquismo, pero sin atender específicamente a una visión general de las narrativas sobre desposesión y las figuras que las protagonizan. De manera transversal, *Filmando la crisis* (Pedrero Santos, 2019) o la tesina *¿Ya tenemos piso! Aventuras y desventuras en tornos a la vivienda en el cine de la época franquista (1951-1963)* (Ortega, 2014) abordan el análisis de algunas de las películas que aquí contemplaremos, fijándose en la cuestión global de la precariedad habitacional en el cine. También existen análisis de algunas de las películas que forman el corpus en la *Antología crítica del cine español 1906-1995* [Pérez Perucha (ed.), 1997], como *El inquilino 1957 [1958]* (Monterde, 1997), *El verdugo/Il boia 1963 [1964]* (Vidal Estevez, 1997), *Historias de Madrid 1956 [1957]* (Zumalde Arregi, 1997) y *El pisito* (Losilla, 1997). Si bien todas aportan información interesante, sobre todo en relación a la censura, no enmarcan los filmes en una contextualización detallada de las políticas públicas de vivienda y turismo y las políticas de imagen que éstas trajeron consigo. En una línea similar, dentro de la Historia del cine, es preciso mencionar *¿Una dictadura liberal? (1962-1969)* (Torreiro, 2004) y su lectura de los criterios aperturistas que marcaron la producción cinematográfica en el arco temporal señalado, incluyendo de manera tangencial alguno de los títulos sobre la cuestión de la vivienda que aquí tocaremos, pero sin ahondar en ellos.

Para completar el estado de la cuestión, también cabe mencionar el libro *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los cincuenta* (Castro de Paz y Cerdán, 2011) y su análisis de la crispación de la mirada y las formas de representar las condiciones de vida miserables y la subjetividad de las clases populares, entre las que se ofrece un valioso análisis de *El inquilino*. El artículo *La imagen cinematográfica de la vivienda en el cine español de ficción, 1940-1960* (Zarza Arribas y González Cubero, 2017) se fija principalmente en la cuestión de la arquitectura de los inmuebles y en el urbanismo de los territorios donde se ubican; y el capítulo de *Revisiting Centres and Peripheries in Iberian Studies* (VV. AA, 2019) titulado *Housing Dramas in Spanish Cinema* (Gual, 2019), cartografía descriptivamente y sin aproximación teórica ni metodológica algunos de los dramas inmobiliarios del cine español franquista y contemporáneo.

Por todo lo expuesto hasta aquí, creemos que la perspectiva analítica multidimensional de esta investigación resulta original, interesante y de actualidad.

2. Preámbulos para el estudio

Desde el fin de la Guerra Civil, la devastación urbana y la escasez de vivienda, sumadas al desplazamiento de masas de población, pondrían al descubierto la falta de previsión y la nula planificación del régimen. Como prueba de ello, en Madrid “en 1967 el informe de Foesa contabilizaba 18.367 chabolas, y el Ministerio de la Vivienda cifraba 14.236 para 1969” (López, 2018, p. 74), todo ello después de

la ejecución de varios planes estatales. Según Betrán Abadía, Barcelona y Bilbao presentaban situaciones similares (2003).

Las instituciones surgidas como aparatos de legitimación del Nuevo Estado en su misión “constructiva” (Amadó y Domènech, 1977, p. 4) fueron: Dirección General de Regiones Devastadas, el Instituto Nacional de Colonización y el Instituto Nacional de Vivienda. En 1957 fue creado el Ministerio de Vivienda, que “debía agrupar el INV, la Dirección General de Arquitectura y Urbanismo, y la Dirección General de Regiones Devastadas (que desaparecen después de veinte años de trabajos)” (López Díaz, 2002, pp. 303-334). En ese año, Vicente Mortes de la Dirección General de Vivienda “estimaba el déficit de viviendas en 1.200.000 (con un ritmo anual necesario de 140.000)” (p. 334). Otros organismos como la Obra Social del (OSH) también se encargaron de construir vivienda pública: “La OSH pone en marcha el Plan Sindical <<Francisco Franco>> para el período 1954-1960 (...) El decreto asignaba a la OSH, en colaboración con el INV, la construcción de 20.000 viviendas por año” (p. 327).

Sin embargo, además de verse limitadas en sus funciones debido a la escasez de recursos y materiales, estas mismas instituciones desvelaron las propias tensiones políticas entre las diversas familias políticas: fascistas, monárquicos y católicos (Pérez Escolano, 1976). De hecho, encontramos ya en *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951) una importante manifestación cinematográfica atravesada por tales tensiones, tanto en la narrativa de la pobreza como en su circulación ulterior, siendo éste uno de los motivos principales que concluyeron con la destitución de García Escudero como Director General de Cinematografía, después de liderar una somera renovación de los parámetros estéticos entre 1951 y 1952 (Zunzunegui, 2005, p. 3).

En el mismo marco histórico, previo a nuestro corte temporal, encontramos una serie de títulos de distintos géneros que ofrecen una representación de la escasez urbana, la miseria y el desamparo de la ciudadanía, como es el caso de *Esa pareja feliz* (Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga, 1951). En ella una pareja convive bajo el mismo techo, realquilado, lo cual no impide que sus protagonistas continúen teniendo inocentes sueños de consumismo y prosperidad, hasta que se dan cuenta de que no ocupan la capa más baja de la sociedad. No solamente no son críticos con el régimen bajo el que viven, sino que se podría decir que su pensamiento va “en la línea del regeneracionismo del 98: la solución a nuestros males está dentro de nosotros y no debemos esperar que nos llegue de fuera” (Gubern, 1997, p. 305), o bien, de manera más cruda, se puede opinar que representan un símbolo del conformismo epocal. Otros títulos ambientados en la empobrecida realidad española son *Cerca de la ciudad* (Luís Lucía, 1952) que se hace eco del chabolismo, mostrando en pantalla imágenes reales del madrileño barrio de San Blas y, sobre todo, *Hay un camino a la derecha* (Francisco Rovira Beleta, 1952), una obra entre el melodrama y el cine negro que, además de filmar varias escenas en las barracas del Somorrostro (Barcelona), narra la historia de Miguel (Paco Rabal), quien entra en contacto con el mundo del hampa a causa de problemas económicos que le llevan al impago de varias mensualidades de alquiler, lo que pone en peligro la continuidad de él y su familia en el piso donde viven.

Señalados algunos precedentes, ¿es posible rastrear los gestos por no perder una casa en el cine del franquismo desarrollista? ¿Resulta pertinente hablar de narrativas de desposesión de vivienda? ¿Por qué se ha seleccionado el marco temporal que va de 1957 a 1969?

Para tratar de responder, el primer estrato que cabe abordar es qué entendemos por narrativas de desposesión. Se trata de largometrajes de ficción cuyas tramas principales explican la historia de un personaje individual o colectivo, que trata de frenar la pérdida de la casa donde vive o bien de una vivienda en construcción que le ha sido asignada. Es el caso de *El inquilino* (José Antonio Nieves Conde, 1957), *El pisito* (Marco Ferreri, 1959), *El verdugo* (Luís García Berlanga, 1964), *Historias de Madrid* (Ramón Comas, 1958), *La niña del patio* (Armando de Ossorio, 1967) y *Un millón en la basura* (José María Forqué, 1967). Otros títulos del mismo período sobre el problema de la vivienda como *El batallón de las sombras* (Antonio Mur Oti, 1957) y *La vida por delante* (Fernando Fernán Gómez, 1958) quedan excluidas porque los personajes protagonistas en ningún momento se ven amenazados por la posible pérdida del hogar. Así mismo, hemos descartado analizar *Ocharcoaga* (Jordi Grau, 1961) por tratarse de un cortometraje de no ficción.

Más allá de las narrativas, para justificar la selección del corpus, debemos señalar un segundo estrato, el marco temporal. Los títulos que se han escogido se enmarcan en el período histórico que va de 1957 a 1969, desde el nacimiento del Ministerio de la Vivienda hasta el último año de Fraga al frente del Ministerio de Información y Turismo, dos acontecimientos que sin duda marcarán las formas de enunciación cinematográfica. En esos doce años se extiende parte de los dos períodos posteriores a la creación del Ministerio de Información y Turismo (1951); el primero, la llamada “era tenebrosa” (Gubern y Font, 1975, p. 63), estuvo liderado por Gabriel Arias Salgado (1951-1962), quien siguió los criterios censores ya consolidados anteriormente y fue quien destituyó a García Escudero de la Dirección General de Cinematografía y Teatro (1952) para evitar polémicas; el segundo, marcado por la incorporación de Manuel Fraga Iribarne (1962-1969) y la reincorporación de García Escudero al frente de Cinematografía, tuvo una cierta tendencia al aperturismo desarrollista que analizaremos más adelante y que según Crumbaugh sirvió como forma de legitimación total del franquismo a nivel internacional (2009).

A pesar de los cambios gubernamentales, las narrativas cinematográficas no dejaron de estar condicionadas por las decisiones de la Junta de Clasificación y Censura. Este órgano otorgaba una categoría u otra a las películas una vez terminadas, en función de los criterios de calidad vigentes, que abarcaban desde la categorización de película de “interés nacional” hasta 3ª categoría;⁴ después de su calificación, los filmes obtenían una mayor o menor subvención, la cual iba acompañada también de mayor o menor difusión pública para alentar o no su visionado. Más allá, la Junta también permitía o prohibía películas mediante la aplicación de mecanismos de censura.

Por otra parte, los cincuenta y sesenta son décadas cargadas de paradojas connaturales al proceso de modernización del régimen fascista y, a pesar de las restricciones comerciales de la autarquía y el férreo control del primer período, es posible rastrear una serie de factores como los acuerdos comerciales con Europa en el ámbito de la distribución, que supusieron la compra por lotes de películas que

⁴ “Entre 1953 y 1961 se clasificaron 32 films como ‘interés nacional’ 127 de 1ªA, 169 de 1ªB, 178 de 2ªA y 81 de 2ªB; los de 3ª categoría no estaban contabilizados, aunque fueron mínimos, si bien desde 1957 precisamente se suspendieron las subvenciones a las películas clasificadas 2ªB y 3ª, mientras que en 1958 se prohibió a las de 3ª su estreno en Madrid y Barcelona. Esas ayudas complementaban la realizadas a fondo perdido sobre el coste del film (una vez terminado) o el “crédito sindical” previo a la producción, algo que sólo solicitó el 44,71% del total de films producidos en ese período” (Martín Tarango, 2017, p. 117).

permitieron el estreno tardío y censurado de algunos filmes neorrealistas (Rodríguez-Granell, 2015) además de la disposición en la Oficina Católica Internacional del Cine de la *Revista Internacional del Cine o Film Ideal* (Nieto, 2015, p.190) y de ciertas películas extranjeras asociadas al neorrealismo, lo que dio lugar a la emergencia lenta y dolorosa de una cinematografía sensible a cuestiones sociales. Junto a películas de Bardem como *Muerte de un ciclista* (1955) o *Calle Mayor* (1956) podemos situar los filmes de Nieves Conde y otros surgidos después de las Conversaciones de Salamanca (1955).

En los mismos años, se llevaron a cabo varias iniciativas estatales para tratar de solventar el grave problema habitacional: por ejemplo los Planes de Urgencia Social de Madrid (1957), Barcelona (1958) y Bilbao (1959). El Ministerio de la Vivienda centralizó todas estas labores políticas. Entre 1957 y 1960 estuvo al frente del mismo Arrese, conocido por su voluntad de construir un “país de propietarios, no de proletarios” (citado por Rodríguez y López, 2011, p. 270). Para ello, era imprescindible sustituir el mercado de alquiler por el de compra-venta, tal y como se hizo de manera vertiginosa a partir de 1960: la proporción del 45,9% (vivienda en propiedad) y 51,3% (vivienda en alquiler) en 1950 pasó al 63,4% (propiedad) y 30,1% (alquiler) en 1980 (p. 269). Al hilo, se puede afirmar que el corpus filmico seleccionado se inscribe en esta transformación, relatando peripecias de aquellos personajes y colectivos con mayor dificultad de adaptación a la hora de acceder a una casa en condiciones.

La investigación tiene como punto de partida *El inquilino*, una clara crítica a la situación de la vivienda en la posguerra, que se enmarca en lo que Castro de Paz y Cerdán (2011) han definido como *la progresiva crispación de la mirada* del cine de los años cincuenta. Con este concepto, señalan el pronunciado malestar existente entre directores de diferentes ideologías, causado por la desigualdad y la miseria reinantes en la España de entonces. Tal crispación no hace sino confirmarse y aumentar en dos filmes disidentes posteriores: *El pisito* y *El verdugo*.

El escrito se divide en dos bloques. Los tres títulos del primero están protagonizados por un varón de mediana edad, responsable de asegurar techo y sustento a toda la familia. La condición arquetípica de sujeto masculino perteneciente a las clases de menor poder adquisitivo refleja una situación muy extendida cuya visibilidad, tal y como se intentará evidenciar, no interesaba al régimen.

Por otro lado, trataremos de demostrar que existió un cine sobre desahucios que no molestaba al poder político, puesto que incorpora un final feliz, redenciones en el último minuto. Es el caso de *Un millón en la basura* y dos títulos sobre comunidades que resisten en modos diferentes a la amenaza de la pérdida del hogar: *Historias de Madrid* y *La niña del patio*.

3. El sujeto masculino proveedor en crisis. Censura y crispación de la mirada en *El inquilino*, *El pisito* y *El verdugo* (1957-1964)

La portada de *Del sainete al esperpento: relecturas del cine español de los años cincuenta* consta de un fotograma de *El inquilino*. Esta obra encarna, según los autores, uno de los títulos señeros de una crispada mirada ibérica, situada en la línea de artistas y escritores como Valle-Inclán o Goya. Descontando el claro precedente

de Edgar Neville, el inicio de tal modernidad grotesca y esperpéntica se situaría en la llegada a las pantallas de *Esa pareja feliz*.

El libro trae a colación autores como Bardem, Berlanga, Mur Oti o el mismo Nieves Conde. Pone encima de la mesa obras filmicas que utilizan el humor para dar cuenta de la triste y complicada realidad española. Así, dicha crispación de la mirada abarca obras que no se pueden equiparar al llamado cine disidente, ya que las firman nombres de ideologías diversas. En el ámbito específico que nos interesa, la representación de la desposesión de la vivienda, la crispación no solamente se mantiene en títulos posteriores a *El inquilino*, sino que va en aumento llegando a su clímax con *El verdugo* (1964).

Por otra parte, las narrativas protagonizadas por un hombre proveedor en crisis no ofrecen una descripción sociológica general del contexto histórico, en la línea del realismo social, sino situaciones plasmadas en secuencias que sirven para evidenciar un cada vez más pronunciado y extendido sentimiento de rabia a causa de la amplia desigualdad socioeconómica.

Para empezar, podemos mencionar el “descenso (en vertical)” (Castro de Paz, 2003, p. 75) de Evaristo (Fernando Fernán Gómez), su mujer y cuatro hijos, el cual corre en paralelo al aumento de la desesperación causada por la imposibilidad de frenar el desahucio en ciernes. En un gesto solidario, que atempera la dureza de la narración, los obreros encargados de demoler el edificio hacen todo lo posible para demorar el inicio de su tarea; una vez empezada, facilitan el traslado y ayudan a la familia a bajar sus pertenencias a pisos situados en un plano cada vez más bajo y cercano a la calle.

El transcurso de la película puede ser calificado como un viacrucis pagano. Evaristo visitará tanto un piso nuevo de pésima calidad como una chabola ruinosa, que no puede ni quiere pagar; será estafado por un falso promotor de vivienda social; recorrerá los laberintos casi kafkianos de la burocracia y, poniendo en riesgo su vida, encontrará trabajo como Don Tancredo, es decir, un peligrosísimo oficio en boga en las corridas de toros de la primera mitad del siglo XX, que consistía en disfrazarse y quedarse quieto subido a un pedestal, ubicado en el centro de la plaza, para atraer al animal. Dicha secuencia, se resuelve con Evaristo huyendo despavorido ante el abucheo clamoroso del público asistente.

El inquilino fue estrenada en cines en 1958, pero una queja de un delegado provincial del Ministerio de la Vivienda obligó a que fuese retirada hasta su reestreno en 1963 (Monterde, 1997). La nueva versión comenzaba con un rótulo que especificaba que había sido rodada antes del nacimiento del Ministerio de la Vivienda; también sufrió el recorte de algunas secuencias y contó con un nuevo final impuesto por Arrese, que eliminaba la imagen de indignancia de Evaristo y su familia, con todos los muebles de la casa expuestos ante la mirada de la muchedumbre. En su lugar, el Estado concedía in extremis un piso en un barrio imaginario de la ciudad de Madrid, metafóricamente llamado Barrio Esperanza, evitando así el desahucio y vaciando de contenido crítico la narración.

Este desenlace, estaba muy en sintonía tanto con otras películas que analizaremos en el epígrafe posterior como con algunas piezas del NO-DO, protagonizadas por el mismo Arrese. En dicho noticiario las inauguraciones de vivienda pública menudeaban. Un ejemplo ilustrativo lo encontramos en un reportaje que muestra al ministro derribando con una excavadora casas autoconstruidas en la periferia

madrileña (NO-DO 764A. 26/08/1957), el cual concluye con el realojamiento de los vecinos afectados. Otro ejemplo en la misma dirección es aquel en el que vemos a Arrese surcando los cielos de Madrid en helicóptero, contemplando orgulloso su obra de viviendas en el cinturón madrileño (NO-DO 821B. 29/09/1958); o la presentación de las obras del Plan de Urgencia Social a su homólogo francés, Sr. Sudreau (NO-DO 852A. 04/05/1959). En todos los casos, no solo no se ofrecen datos objetivos de la problemática de la vivienda, sino que se habla de la cuestión en términos propagandísticos, ensalzando la figura del político y obviando la gravedad de la situación.

En 1959 se estrenó *El pisito*, una adaptación de la novela homónima del guionista Azcona. En ambas, Rodolfo y Petrita no pueden llevar a cabo el sueño de casarse después de doce años siendo pareja por falta de medios para comprar una casa. Para solucionar su situación, Petrita obliga a Rodolfo a contraer matrimonio con Doña Martina, la arrendataria octagenaria con quien convive, y así heredará el piso con contrato de alquiler de renta baja cuando la anciana muera. La inspiración de la novela y el posterior guion fue una noticia cuyo titular rezaba *Matrimonio <<in articulo mortis>>*.

“Con ocasión del matrimonio celebrado <<in articulo mortis>> entre una inquilina de 87 años y su realquilado de 30, que tantos comentarios ha motivado en Barcelona, se ha discutido en la curia el problema de la sucesión en el arriendo de la vivienda que a favor del cónyuge sobreviviente puede crear esta clase de matrimonios, dado que el artículo 17 de la ley de Arrendamientos urbanos exige para ello la <<convivencia>>, aunque sin señalar el plazo para la misma. La pequeña jurisprudencia de los Juzgados barceloneses es contradictoria en tan interesante materia” (*La Vanguardia Española*, 1956, p. 17).

Dicho esto, en las primeras secuencias tiene lugar un diálogo entre el propietario Sáenz (Ángel Álvarez), Rodolfo (José Luís López Vázquez) y Petrita (Mary Carrillo). El primero alude a la comprensión de la pareja ante su necesidad imperiosa de vender la casa –a causa de una rara enfermedad que le aflige, poco creíble– y la obligación de obtener dinero para pagar la cura en una clínica suiza.

- “Yo necesito la casa para derribarla. Comprendan mi lamentable estado.., ¡comprendan! Esto es una carrera a ver quién se muere antes... si el inquilino o yo (...) Usted ha dicho que doña Martina Rodríguez, Dios no lo quiera, se va a morir... Comprenda usted que a mi me interesa que se muera porque si les meto en el piso el que se muere soy yo... ¿Me comprende?” (Sáenz)

- “Pero comprendáanos a nosotros... son doce años de relaciones y...” (Rodolfo)

Cabe mencionar que la crispación no solamente señalaba las peripecias por no perder una casa. De hecho, *El pisito* no fue la única de las colaboraciones entre el director y el guionista en que se denunciaba la hipocresía del matrimonio, señalando esta institución como una fuente de oportunismos antes que de amor. La producción franco-italiana *Se acabó el negocio* (Marco Ferreri, 1964) se mueve en un eje de coordenadas crítico similar, si bien siguiendo parámetros estéticos muy diferentes.

En relación a la crítica del matrimonio de conveniencia, se puede decir que Ferreri no escapa de cierto contenido misógino si atendemos a elementos del contexto social e histórico del momento. En 1938 había cobrado vigencia el Fuero del Trabajo: una de las siete Leyes Fundamentales del franquismo que prohibía el trabajo de las

mujeres casadas.⁵ Petrita, lejos de querer trabajar fuera del hogar y contribuir así a la economía de la pareja, instrumentaliza a su marido para obtener, mezquinamente, la casa, base fundamental para lograr un objetivo ulterior: ser una mantenida oficial. La secuencia final, el entierro de la anciana, alterna expresivamente primeros planos del rostro orgulloso de la nueva señora con imágenes del féretro. Es la culminación de su propósito.

En palabras de Gubern,

“Esta película, que fue una de las más importantes de la década que ahora estudiamos, y que sería premiada en el Festival de Locarno, tras permanecer prohibida durante seis meses fue penalizada por la Administración con la modesta clasificación 2ª A y la censura le hizo cambiar el final (...) El mundo ácido y grotesco de Ferreri no encajaba con los criterios embellecedores y triunfalistas deseados para el cine español” (p. 102, 1981).

A esta afirmación se puede añadir que “fue marginada por una clasificación que se puede considerar tan negativa como una implícita prohibición” (Ríos Carratalá, 2006, p. 7).

En tercer lugar, el sujeto masculino proveedor del cine más recordado por haber perdido el control de su vida es José Luís (Nino Manfredi) en la comedia negra *El verdugo*. El guion de Azcona propone de nuevo un fuerte cuestionamiento al matrimonio. Un nudo importante de la trama se produce cuando José Luís, su prometida embarazada Carmen (Emma Penella) y el padre de ésta –Amadeo (José Isbert)– van a visitar un piso en construcción destinado a ser propiedad del verdugo. Cuando llegan al edificio, uno entre muchos que se están levantando en la capital, resulta que no son los únicos que optan al inmueble. Si no quieren perderlo a causa de la inminente jubilación de Amadeo, José Luís deberá aprender el oficio de su futuro suegro. Dicho en otras palabras, para acceder a la sociedad de propietarios tendrá que matar. Dicha escena cobra más sentido político si tenemos en cuenta que la escasez de vivienda social fue permanente durante el franquismo. De hecho, “los Sindicatos españoles construyeron entre 1939 y 1969 exactamente 138.686 viviendas, mientras que en Inglaterra, después de 1945, se construían cada año aproximadamente el doble de este tipo de casas” (Cazorla Sánchez, 2017, p. 37)

A pesar de su rechazo inicial, José Luís acepta el cargo convencido por Amadeo, quien miente asegurándole que no tendrá que ejecutar a nadie puesto que se trata una medida progresivamente en desuso. Sin embargo, llega el día de su estreno. El ansiado indulto del condenado no se produce. En la misma cárcel un desesperado José Luís y el director de la prisión (Guido Alberti) establecen una discusión en la que se demuestra el caro compromiso que supone haber aceptado una vivienda del Estado en propiedad, si bien ésta tiene lugar entre copas de vino espumoso y ante la impertérrita mirada de dos guardias civiles:

- “... y me dijo que si llegaba este momento podía presentar la dimisión...” (José Luís)
- “Siga, siga...” (Director de la prisión)
- “Sí, pero yo no puedo ser verdugo... Yo lo que quiero es dimitir.” (JL)
- “Si usted dimite... pierde el piso.” (DP)
- “Sí, pero el piso ya no me interesa. ¡Nos vamos a la calle!” (JL)

⁵ Si bien esta ley no se cumplía de manera estricta, puesto que muchas mujeres trabajaban en el sector agrario, los servicios o las fábricas, estuvo vigente hasta 1978.

El verdugo fue estrenada en 1964, coincidiendo con la celebración de los XXV años de Paz, un acontecimiento que a día de hoy puede ser visto como un “espejo deformado, manipulado por el franquismo, de la realidad de la España de 1964” (p. 45). La campaña atribuía al dictador en exclusiva el mérito de haber conseguido un país guiado por la paz, el orden y el progreso, explotando datos como la fase de crecimiento continuado del PIB –que había sido del 3’5 % anual entre 1950 y 1960, y del 6’4% entre 1960 y 1973. Sin embargo, no se mencionaba la enorme desigualdad causada por el minúsculo gasto público en materia social o la baja fiscalidad que tributaban las rentas altas. Además, escondía la emigración masiva de españoles por motivos económicos a países europeos que tuvo lugar de manera destacada en los años sesenta. Recordemos que José Luís, al principio de la película, pretende abandonar su trabajo de enterrador y emigrar a Francia o Alemania para poder prosperar.

El universo berlanguiano no coincidía con un “régimen (que) celebraba sus veinticinco años de existencia proponiendo una imagen moderna, abierta y cosmopolita de sí mismo” (Castro y Díaz, 2017, p.11). Entre *Esa pareja feliz* y *El verdugo* había explicado historias individuales y colectivas de un pueblo dispuesto a todo por conseguir divisas, ya sea inventar falsos milagros que puedan emular a Lourdes (*Los jueves, milagro*, 1961) o convertir el municipio en un artificial tablao flamenco (*Bienvenido Mr. Marshall*, 1953). El valenciano también señaló la falsa caridad de los ricos en un contexto de pronunciada desigualdad (*Plácido*, 1961), siempre en clave de esperpento y humor negro.

El escándalo internacional de la película fue mayúsculo en el Festival de Venecia, donde ganó el premio FIPRESCI, causando un impacto similar al de *Viridiana* (Luís Buñuel, 1961) en Cannes. Después fue censurada antes de su estreno en España. Se le aplicaron “cuatro minutos y medio de cortes reconocidos por el propio director general” (Torreiro, 2004, p.330); “sufrió nuevos cortes de la censura, al menos catorce, algunos de los cuales han sido recuperados en la versión restaurada. Entre otros, se mutilaron las alusiones de José Luís de irse a Alemania a trabajar, los ruidos del maletín (...) o la visión del condenado por parte del público y el verdugo” (Antón, 2008, p. 64). Por todo ello, la crispación de la mirada había alcanzado su cénit.

4. Redenciones en el último minuto en *Historias de Madrid, Un millón en la basura* y *La niña del patio* (1958-1967)

Si no fuera por su marcado carácter oficial *Un millón en la basura* resultaría equiparable a los títulos del epígrafe anterior, dado que su protagonista encaja perfectamente en la condición de sujeto masculino en crisis: el barrendero Pepe Martínez, interpretado por José Luís López Vázquez. De este actor cabe destacar su versatilidad interpretativa en diferentes títulos sobre el ciclo inmobiliario español. De un lado, es recordado por protagonizar *El jardín de las delicias* (Carlos Saura, 1970) encarnando a Antonio Cano, un ambicioso especulador que se queda amnésico y parálítico después de un accidente de coche; o en el filme *En un lugar de la Manga* (Mariano Ozores, 1970), en que ejerció de histérico e histriónico promotor de la construcción, antagonista de Manolo Escobar. Por otra parte, también llevó a cabo papeles de potencial desahuciado, como el ya mencionado en *El pisito* o el que aquí trataremos.

La puesta en escena de la película tiene lugar un 20 de diciembre en Madrid, cuando Pepe y su pareja Consuelo (Julia Gutiérrez Caba), padres de dos hijos, reciben el tercer aviso de impago por el alquiler; si no abonan el monto de 3.000 pesetas (catorce meses) serán desahuciados. El título queda justificado en el momento en que por casualidad Pepe encuentra un millón de pesetas en un cubo de la basura. Acto seguido, corre a explicárselo a su mujer quien, lejos de alegrarse, le exige que devuelva el dinero para no sentirse culpable, algo que sucederá después de varios dilemas morales sufridos en secreto por el protagonista. Previamente a tal desenlace, el dramatismo se exagera debido al contexto navideño. La imagen de los hijos mirando los juguetes deseados en un escaparate pone en seria contradicción al barrendero, sobre todo cuando se da cuenta de que el dinero pertenece a una familia tan pudiente que ni siquiera ha notado su desaparición. Por todo ello, el cartel de la película ofrece una síntesis de su contenido narrativo y simbólico. En primer plano, vemos al *pater familias* trabajando, limpiando la calle con una manguera, situado detrás de un cubo repleto de billetes. Detrás, en segundo plano, vemos el rostro de su esposa con un rótulo donde leemos el eslogan de la obra: “Mantenga limpia su conciencia”.

El film, por ello, se alinea en los valores de la moral cristiana (ello contribuyó a que fuera declarado película de Interés Especial), a un tiempo que apuntala, quizá involuntariamente, las diferencias sociales mediante el conformismo de los menos favorecidos hacia su estado; éstos no encuentran una verdadera solución social a sus problemas si no es por la solidaridad entre ellos mismos o la caridad displicente de los privilegiados, que tan solo al final reaccionan ante la buena acción de Pepe y Consuelo, que de esta forma ven “parcheada” pero no resuelta su precaria situación. Así lo afirma la frase de los protagonistas, mientras los billetes de mil pesetas caen sobre sus cabezas ante una expresión de felicidad: “a lo mejor fue Dios” (Pérez, 1997, p. 628).

Como se ve, una década después de *El inquilino* una película sobre la misma problemática social recibía la categoría de “interés especial”, con todos los beneficios económicos y facilidades que ello suponía a nivel de difusión. Esta calificación definía aquellos títulos que “ofrecían un particular interés para el Estado por razones políticas, sociales, morales, artísticas y educativas” (Lenart, 2009, p. 44), cobrando peculiar importancia si eran apropiados para menores de edad, como es el caso. Sin entrar a valorar el interés artístico, *Un millón en la basura* cumplía todos los requisitos mencionados que el régimen franquista premiaba. Evidentemente no cuenta con ningún componente crítico hacia las políticas de vivienda, sino todo lo contrario: su final feliz, que evitaba tanto la consumación del desalojo como la imagen de indignancia posterior, resultaba idóneo para el Ministerio de la Vivienda.

La salvación narrativa ya se había podido ver en como mínimo dos títulos anteriores que, no obstante, cuentan con una diferencia notable con respecto *Un millón en la basura*: su carácter coral. En ambos casos, el protagonismo se desplaza del sujeto individual arquetípico hacia un protagonismo mucho más colectivo: las comunidades que habitan una corrala o patio de vecinos. Las relaciones entre los distintos personajes, y su manera de hacer piña frente a la amenaza de perder la casa, rompen la idea de aislamiento que caracteriza a los protagonistas de los filmes tratados hasta este punto.

En primer lugar, también de 1967 es *La niña del patio*. En ese año, España se encontraba ya entre las principales potencias turísticas del mundo (Pack, 2009).

Mediante la llamada industria de la hospitalidad el franquismo aumentó su legitimidad internacional, ofreciendo al mundo desarrollado un particular encaje en la modernidad: un territorio de vacaciones apto para la especulación inmobiliaria y otras inversiones de alto vuelo. Más allá, la nueva situación supuso la entrada del país en los parámetros simbólicos de la sociedad de consumo, entre los que se encontraba la relajación de las costumbres y la promesa de ascenso social para las clases populares (Crumbaugh, 2009).

En el filme, las posibilidades del contexto socio-económico permiten sortear la amenaza de desahucio inminente de una escalera de vecinos formada por personajes procedentes de muchos lugares distintos de la península. La variedad de acentos y procedencias configura una suerte de metonimia del pueblo español: migrante en la capital de España y con pocos recursos monetarios. Ésta se acentúa con la caracterización pronunciadamente folclórica de algunos de ellos. De manera destacada, el personaje principal es Estrellita Castro, quien en las décadas de los años treinta y cuarenta había sido la más renombrada artista de canción andaluza, alcanzando una más que notable fama internacional que la había situado como punto de referencia de la canción popular española e icono cultural de la copla durante el franquismo.

En el relato, el propietario del edificio pretende venderlo, acabar con el régimen de bajo alquiler vigente y obtener altas rentas de beneficio. La forma de resistencia elegida pasa por convertir el patio del inmueble en un tablao flamenco, donde actúan figuras locales destacadas de la canción –como la sultana de Jerez, Pepe Blanco (Marchenita) o Juanito Valderrama–, y que cuenta con el humorista Tip como maestro de ceremonias. Bien pronto, el público extranjero abarrota el espacio y los inquilinos logran obtener los fondos necesarios para comprar el edificio. El final sugiere que el rentista acaba convencido de no vender cuando sucumbe a los encantos de una turista que lo saca a bailar. De esta manera, la comunidad no solo logra su objetivo sino que va más allá: todos sus miembros acceden a la posición de propietarios gracias a la floreciente y festiva industria que forma parte de la nueva Marca España, en la que tiene cabida tanto la sensualidad femenina como el aumento de estatus de las clases populares. Por todo ello, resultan apropiadas las palabras utilizadas por Justin Crumbaugh (2019) en su análisis de *El turismo es un gran invento* (Pedro Lazaga, 1967) y del contexto en que fue producida.

The spectacle of tourism created the impression that the task of development was a collective and collaborative effort involving the active participation of the entire Spanish population. Tourism created the discursive conditions through which people could bind themselves willingly to a prescribed constellation of mind-sets, behaviors, and opportunities, and ally themselves with hegemonic forces in the pursuit of their own success story. They could now play a leading role in the administering and marketing of something understood as ‘Spanish culture’. In other words, the spectacle of tourism effectively enjoined people to begin to govern themselves and others (p. 20).⁶

⁶ “El espectáculo del turismo creó la impresión de que la tarea del desarrollo consistía en un esfuerzo colectivo y colaborativo que implicaba la participación activa de la población española al completo. El turismo produjo las condiciones discursivas que permitían a la ciudadanía implicarse voluntariamente con una constelación prefabricada de actitudes, comportamientos y oportunidades, así como establecer alianzas con las fuerzas hegemónicas para lograr una personal historia de éxito. La gente de a pie podía ahora jugar un papel de liderazgo en la administración y venta de algo conocido como la "cultura española". En otras palabras, el espectáculo del turismo sirvió de manera efectiva para que cada uno empezara a gobernarse a sí misma y a las demás” (Traducción del autor)

Al hilo del filme de Lazaga resulta pertinente señalar que coincide con la película de De Ossorio en mostrar otras geografías del desarrollo turístico, en este caso la ciudad de Madrid, distintas a la conocida iconografía de grandes hoteles, sol y playa que abundó tanto en el cine como en el NO-DO durante los años sesenta. Por otra parte, las historias de resistencia comunitaria a un desahucio eran muy habituales en la época de finales de los cincuenta y principios de los sesenta.

“Primero, una barrera de niños; detrás, un grupo de mujeres, y en retaguardia, como reserva de último recurso, los hombres. Todo ello, escalonado por un general anónimo, frente al número 29 de la calle Mesón de Paredes, finca declarada en ruina. Los camiones de desahucio, neutrales y cumplidores de su deber, tuvieron que rendirse a la evidencia: no podían romper la barrera humana, compuesta por tres generaciones compactas y decididas a vender muy cara su puesta de patitas en la calle” (*La Vanguardia Española*, 1963, p. 8).

Si bien algunas obras se hicieron eco de ese contexto,⁷ el tono filmico utilizado, caracterizado por el uso del humor blanco, estuvo muy alejado del realismo social o de la crítica. Sin embargo, ello no impidió que una obra como *Historias de Madrid* tuviera serios problemas con la censura que motivaron el retraso de su estreno. Había sido rodada en 1956 pero no llegó a las pantallas hasta 1958, después de una serie de cambios de guion y de haber obtenido, no obstante, tan solo la baja categoría 2^aB.

El título refleja las múltiples historias y anhelos que confluyen a partir de la aparición y el posterior desarrollo de grandes grietas en un edificio que se sostiene en pie muy precariamente. Los inquilinos se niegan a dejar pasar al arquitecto para que revise el inmueble, puesto que ello puede suponer que los expulsen sin una solución alternativa. Sobre la imagen de la grieta se puede afirmar que

“En un gran gesto lumínico Comas, junto con su fotógrafo Godofredo Pacheco vierten unas expresionistas sombras sobre la hendidura del muro, no es para menos, en ese momento se confirman los peores presagios acerca de la finca que habitan (...) En otro destacadísimo elemento de atrezzo el coronel retirado Don Sergio, quien guía las tareas defensivas del inmueble contra los bomberos, coloca papel de fumar para controlar el avance de la fatídica brecha. Sírvanos tan paradigmática imagen para hablar de lo que precisamente no hace la película, abrir una brecha de calado crítico con la realidad social” (Ortega, 2014, p. 78).

Después de una disparatada resistencia al desalojo, la situación se resuelve satisfactoriamente para todo el mundo. Los rezos a San Nicolás que dirigen al principio de la película tanto Doña Engracia como el propietario surgen efecto. El edificio, declarado en ruinas, podrá ser desalojado y derruido a coste cero. En su lugar, el mezquino especulador podrá construir doce pisos nuevos. La comunidad al completo obtendrá viviendas en la metafórica urbanización El Nuevo Madrid, equivalente del Barrio Esperanza en el final impuesto a *El inquilino*, no sin la mediación de un empleado público, el señor concejal Cartagena, encarnación de la bondad y los recursos del régimen, que al final será vitoreado. Además de tal desenlace, favoreció la nueva calificación su planteamiento sainetesco que permite incluir un “incruento levantamiento militar que abandera un cariz de farsa y proporciona a la acción una

⁷ Hay documentación de muchos otros desahucios en la misma época. Ver Doctor Peligro, 2019

aparición de inocuidad ideológica” (Zumalde, 1997, p. 406). En el combate se lanzan frutas y verduras a los bomberos.

De manera sintética, se puede afirmar que en *Historias de Madrid* el poder público, el consistorio municipal, encuentra una solución para la situación de precariedad habitacional de todo un edificio. Por otra parte, años después, en *La niña del patio* las nuevas coordenadas liberales del mercado turístico permiten a personas y familias continuar habitando el patio de vecinos y acceder a la sociedad de propietarios. Finalmente, *Un millón en la basura* muestra una historia en la que la honradez de los pobres, y su fe en la providencia divina, tiene premio.

En contraposición, resulta interesante señalar los relatos presentes en películas marginales sobre la cuestión de la comunidad. En este sentido, cabe recordar que los problemas de las clases populares relacionados con la vivienda no fueron una preocupación exclusiva del cine de ficción, sino que también interesaron al cine militante. Los cortometrajes de Llorenç Soler *Será tu tierra* (1965) o *El largo viaje hacia la ira* (1969) contradicen severamente la imagen transmitida en los títulos mencionados en este bloque: la condición de acceso a una casa digna no estaba garantizada a finales de los sesenta, después de 19 años de crecimiento económico continuado y ambiciosos planes constructivos. Centenares de miles de personas vivían en chabolas de periferias urbanas, en los llamados “barrios de aluvión” de ciudades como Barcelona, Madrid, Bilbao o Zaragoza, así como en localidades turísticas tipo Lloret de Mar, tal y como se muestra en el largometraje de ficción *La piel quemada* (Joaquim Forn, 1967).

En el plano cinematográfico, debemos mencionar la conocida censura aplicada a *Será tu tierra*, que mostraba la realidad urbanística de lugares como Hospitalet de Llobregat, el Camp de la Bota o la falda de Montjuïc, donde el chabolismo y las calles sin asfaltar dominaban el panorama, si bien en este caso no fue por decisión de la Junta de Calificación y Censura. En palabras del propio director:

[...] Y cómo poder olvidar tampoco las vicisitudes por las que atravesó esta película, considerada inexistente por quien me la encargó, el Patronato de la Vivienda del Ayuntamiento de Barcelona. Después de aprobarme el guion, se horrorizaron con las imágenes. Por entonces era alcalde de esta ciudad el inefable José María Porcioles, un tipo del Opus Dei, un personaje detestable desde la distancia, pero que entonces parecía satisfacer a los barceloneses. Él fue el responsable directo de que el film fuera secuestrado y arrojado al panteón del olvido (Castiello, 2006).

Soler logró conservar una copia de los negativos y construir la todavía más desgarradora *El largo viaje hacia la ira*, ganadora del Premio de la prensa internacional del festival del cine documental de Leipzig en 1970. Este trabajo realiza entrevistas a habitantes de las periferias. Explica la dura situación y los actos de resistencia de los moradores para evitar ser desalojados de las casas que habían construido con sus manos, destruidas en algunos casos por la policía y vueltas a construir de nuevo por sus futuros habitantes, en una narrativa que recuerda totalmente a la de *Il tetto* (Vittorio de Sica, 1956), si bien en el contexto del llamado milagro español y el desarrollismo.

5. Conclusiones

En *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* Didi-Huberman afirma: “Los pueblos están expuestos a desaparecer porque están –fenómeno hoy muy flagrante, intolerablemente en su equivocidad misma– subexpuestos a la sombra de la censura o, a lo mejor, pero con un resultado equivalente, sobreexpuestos a la luz de sus puestas en espectáculo” (2014, p. 14).

La tensión entre subexposición y sobreexposición del pueblo está presente en este artículo, que repasa los cortes de censura, las modificaciones impuestas y las bajas calificaciones que suponían tanto la obtención de una escasa subvención como peores condiciones de publicidad y exhibición. Por otra parte, la narrativa ofrecida por el NO-DO, campañas como los XXV años de Paz o la calificación de *Un millón en la basura* como filme de “interés especial” convertían en espectáculo una determinada representación de la ciudadanía en relación a la vivienda. En la sobreexpuesta iconografía moderna del momento, grandes rascacielos y clases medias gozando de las novedades en la sociedad de consumo, solamente tenía cabida mostrar un desahucio si suponía un pretexto para ensalzar la imagen de las generosas clases pudientes (*Un millón en la basura*), el Estado (*El inquilino, Historias de Madrid*) o el mercado (*La niña del patio*), que encontrarían una solución al problema.

Este repaso de las narrativas y los gestos “por no perder una vivienda” quiere dejar claro de un lado que la Junta de Calificación y Censura no fue una máquina perfecta, como se vio en el caso de *El verdugo*, o que hubo películas que ofrecieron un contenido alineado con el régimen a la fuerza (*Historias de Madrid*). Por otra parte, han pervivido muchas situaciones e imágenes filmicas que ayudan a deshacer el relato oficial del bienestar general durante la dictadura. Tanto los largometrajes como los dos títulos de no ficción mencionados, así como también más tarde *La ciudad es nuestra* (Tino Calabuig, 1974), resultan un contraplano del relato hegemónico, un punto de referencia audiovisual que enseña el amplio espectro de los excluidos de la “sociedad de propietarios” y permite comprender el nacimiento de lo que Castells definió como movimientos sociales urbanos, una amplia movilización que tuvo lugar durante los años setenta y que “Obtuvo la remodelación de los barrios marginados en favor de sus habitantes, mejoró las condiciones de la vivienda en los polígonos de aluvión, consiguió equipamientos urbanos hasta entonces inexistentes” (2008, p. 21).

Finalmente, este ha sido un primer paso para estudiar las narrativas de desposesión de la vivienda en el cine español, una investigación que continuará más adelante con las narrativas contemporáneas que reflejan el “instante de peligro” actual: un tiempo presente –marcado por imágenes, películas y relatos de desahucios– en que relampaguea el recuerdo del cine de los 50 y 60.

Referencias

- Amadó, R. y Domènech Girbau, Ll. (1977). Barcelona, los años 40: arquitectura para después de una arquitectura. Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo (121), 4-7
- Antón Sánchez, L. (2008). *Disfraz y pasión creativa: la modernidad de la escritura en El verdugo*. Madrid: Editorial Universitas
- Benjamin, W. (2008). *Sobre el concepto de historia*. Madrid: Abadía

- Castells, M. (2008). Productores de ciudad: el movimiento ciudadano de Madrid. En: Pérez Quintana, V. y Sánchez León, P. (Eds.), *Memoria ciudadana y movimiento vecinal* (21-32). Madrid: Catarata
- Castiello, C. (2006). Llorenç Soler, la cámara, un arma de denuncia. *Revista Mugak*, nº34. Recuperado el 10 de junio 2020 de www.mugak.eu/revista-mugak/no-34/llorenç-soler-la-camara-un-arma-de-denuncia
- Castro A. y Díaz J. (2017). Introducción. En: Castro, A. y Díaz J. (Eds.), *XXV años de paz franquista. Sociedad y cultura en España hacia 1964* (11-21). Biblioteca Virtual de Castilla La Mancha
- Castro de Paz, J. L. (2003). Algunas consideraciones sobre la ‘disidencia’ en el cine español de los años cincuenta o el descenso (en vertical) de Evaristo González (El Inquilino, 1957). En: Castro de Paz J.L. y Pérez Perucha, J. (Eds.), *Tragedia e ironía. El cine de Nieves Conde* (75-92). Ourense: Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense.
- Castro de Paz, J. L. y Cerdán, J. (2011). *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*. Madrid, España: Cátedra
- Cazorla Sánchez, A. (2017). Delante del espejo: la España real de 1964. En: Castro, A. y Díaz J. (Eds.), (2017). *XXV años de paz franquista. Sociedad y cultura en España hacia 1964* (25-48). Biblioteca Virtual de Castilla La Mancha.
- Crumbaugh, J. (2009). *Destination Dictatorship: The Spectacle of Spain's Tourist Boom and the Reinvention of Difference*. New York, EE.UU: SUNY Press
- Defienden su casa en ruinas y encuentran un nuevo hogar. (1963, 23 de julio). *La Vanguardia Española*, (p.8). Recuperado el 12 de mayo de 2020 <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1963/07/23/pagina-8/33542621/pdf.html>
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial
- Doctor Peligro. (2019, 3 de octubre). *Agente Provocador*. Recuperado el 13 de mayo de 2020 de <http://www.agenteprovocador.es/publicaciones/los-okupas-del-franquismo>
- Gual, J.M. (2019). *Housing Dramas in Spanish Cinema (1957-1967)*. En: Gant, Mark (Ed.), *Revisiting Centres and Peripheries in Iberian Studies*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing
- Gubern, R. y Font, D. (1975). *Un cine para el cadalso*. Barcelona: Euros.
- Gubern, R. (1981). *La censura: Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona: Ediciones Península
- Gubern, R. (1997). Esa pareja feliz. En: Pérez Perucha, J. (ed.). (1997). *Antología crítica del cine español 1906-1995* (303-305). Madrid, España: Cátedra/Filmoteca Española
- Lénart, A. (2009). Un hombre de la apertura franquista. José María García Escudero. *Acta Scientarium Socialium* 30 (12), 37-48
- López Díaz, J. (2002). La vivienda social en Madrid. 1939-1959. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII* (15), *Historia del Arte*, 297-338
- López Simón, I. (2018). El chabolismo vertical. Los movimientos migratorios y la política de vivienda franquista (1955-1975). *Huarte de San Juan, Geografía e Historia* (25), 173-192
- Losilla, C. (1997). El pisito. En: Pérez Perucha, J. (ed.). (1997). *Antología crítica del cine español 1906-1995* (433-435). Madrid: Cátedra/Filmoteca Española
- Martín Tarango, V. (2017). *La imagen de la mujer en el cine español de los 50*. Tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense
- Matrimonio <<in articulo mortis>>. (1956, 3 de marzo). *La Vanguardia Española*, (p. 17). Recuperado el 8 de junio de 2020 de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1956/03/03/pagina-17/32768223/pdf.html>

- Monterde, J. E. (1997). El inquilino 1957 [1958]. En: Pérez Perucha, J. (ed.), *Antología crítica del cine español 1906-1995* (426-429). Madrid, España: Cátedra/Filmoteca Española
- Murray, I. (2015). *Capitalismo y turismo en España. Del “milagro económico” a la “gran crisis”*. Barcelona: Alba Sud Editorial
- Ortega, M.E (2014). *¡Ya tenemos piso!: aventuras y desventuras en torno a la vivienda en el cine de la época franquista (1951-1963)*. Trabajo de Final de Máster inédito. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra
- Pedrero Santos, J. A. (2019). *Filmando la crisis*. Madrid: Calamar Ediciones
- Pérez Escolano, V. (1976) Arte de estado frente a la cultura conservadora: la idea de arquitectura como reflejo de la crisis de hegemonía en el bloque dominante en el primer franquismo. *Revista Arquitectura* (199), 3-18
- Ríos Carratalá, J. A. (2006). *Marco Ferreri en España*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Rodríguez, E. y López, I. (2010). *Fin de ciclo. Financiarización, territorio y sociedad de propietarios en la onda larga del capitalismo hispano (1959-2010)*. Madrid: Traficantes de Sueños
- Rodríguez-Granell, A. (2015). La distribución del cine moderno en España: períodos, contextos y firmas. En Monterde, J.E; Piñol, M. *Crónica de un desencuentro: la recepción del cine moderno en España* (99-110). Valencia: Ediciones de la Filmoteca (Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay)
- Sambricio, C. (1999). *La vivienda en Madrid, de 1939 al Plan de Vivienda Social, en 1959*. En VV.AA, *La vivienda en Madrid en la década de los cincuenta* (13-84) Madrid: Electa, 13-84
- Sojo Gil, K. (2016). *El verdugo. Guía para ver y analizar*. València: Nau Llibres
- Pack, S. D. (2009). *La invasión pacífica. Los turistas y la España de Franco*. Madrid: Turner Noema
- Rodríguez Mateos, A. (2008) *Un franquismo de cine. La imagen política del Régimen en el noticiario NO-DO (1943-1959)*. Madrid: RIALP, Libros de Cine
- Santos, P. (2019). *Filmando la crisis. Una mirada desde el séptimo arte*. Madrid: Calamar Ediciones
- Torreiro, C. (2004). *¿Una dictadura liberal? (1962-1969)*. En: Gubern, R., Monterde, J. E., Pérez Perucha, J., Rimbau, E., Torreiro, C. (2004). *Historia del cine español* (295-340). Madrid: Cátedra/Filmoteca Española
- Vidal Estévez, M. (1997). *El verdugo/Il boia 1963 [1964]*. En: Pérez Perucha, Julio (ed.). (1997). *Antología crítica del cine español 1906-1995* (546-548). Madrid: Cátedra/Filmoteca Española
- Zarza Arribas, A. y González Cubero, J. (2017). *La imagen cinematográfica de la vivienda en el cine español de ficción, 1940-1960*. Actas de Avanca Cinema International Conference, 940-946
- Zumalde Arregi, I. (1997). *Historias de Madrid 1956 [1957]*. En: Pérez Perucha, J. (ed.). (1997). *Antología crítica del cine español 1906-1995* (404-406). Madrid: Cátedra/Filmoteca Española
- Zunzunegui, S. (2005). *Los felices sesenta: aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*. Barcelona: Paidós