

***¡Ya tenemos piso!: Aventuras y desventuras en torno a la
vivienda en el cine de la época franquista (1951-1963)***

Miquel Eduard Ortega Roig

Tutor: Dra. Mercè Ibarz Ibarz

Curs: 2013/14

Treballs de recerca dels programes de postgrau del Departament de Comunicació

Departament de Comunicació

Universitat Pompeu Fabra

Abstract: El presente Trabajo Final de Master aborda el tratamiento de la vivienda en la cinematografía española durante el franquismo. Enmarcado en el periodo comprendido entre 1951 y 1963, se atiende a cuestiones de orden metafórica, antropológica, social, cinematográfica e historiográfica para aproximarnos a tan capital espacio de la vida humana. Su constante presencia en títulos de toda suerte y condición a menudo ligados a las problemáticas que generaba permite avizorar cómo vehiculó algunos de los discursos fílmicos más completos. Asimismo, el relieve de una etapa tan clave como la dictadura franquista permite reseguir todo tipo de discrepancias y miradas inocuas en torno a la vivienda. Berlanga, Fernán-Gómez, Buñuel, Nieves Conde, Ferreri, Palacios, Iquino, Rovira Beleta son solo algunos de los directores que pensaron las imágenes aquí tratadas y que permiten sondear una época mediante los muros o carestía de ellos en las casas del cinematógrafo.

Keywords: Home, House, Flat, apartment, dwelling, staircase, city, urban, Spanish Cinema, dissent, filmmaker, Neighborhood, slum, suburb, shack, hut, dictatorship, autarchy, emigration, progress, capitalism, history, historiography

INTRODUCCIÓN.....	p. 3
1. LA POÉTICA DEL HOGAR.....	p. 5
1.1. Contexto(s), significado(s) e historia(s).....	p. 8
1.2. La casa y la ciudad.....	p. 13
1.3. La disidencia como modo de “habitar”.....	p. 16
1.3.1. España, hábitat para la disidencia.....	p. 20
2. BAJO EL TECHO DEL NEORREALISMO.....	p. 26
2.1. Neorrealismo <i>alla</i> española.....	p. 29
2.2. Las viviendas del neorrealismo.....	p. 35
3. LA(S) CASA(S) DEL CINE ESPAÑOL, 1951-1963.....	p. 46
3.1. El enfoque disidente.....	p. 54
3.2. Disenso en el abismo.....	p. 68
3.3. La mirada inocua.....	p. 74
4. CONCLUSIÓN.....	p. 83
5. ANNEXO GRÁFICO.....	p. 85
6. BIBLIOGRAFÍA.....	p. 90
7. HEMEROGRAFÍA.....	p. 95

INTRODUCCIÓN

El objeto de estudio del presente Trabajo Final de Máster (TFM) se fundamenta en la imagen del hogar en el cine español del periodo 1951-1963. Esta temática sitúa el punto de partida a la vez que actúa de red para el desarrollo de otras ideas surgidas a través de la relectura de imágenes y secuencias que argumentan la posibilidad de aprehender una época desde las viviendas de sus películas, idea motivada por consejo de la tutora del trabajo, la Doctora Mercè Ibarz. Asimismo, fenómenos de pareja importancia como la influencia del neorrealismo italiano sirven de telón de fondo para un cine, el español, que experimentó la escalada de modernidad desde la imagen de sus casas; hipótesis cimentada en la aserción de que el hogar, la carestía de él y demás vericuetos que palpitan en sus muchas acepciones congenian diversos enfoques que ofrecen algunos de los textos más combativos del momento, capaces de señalar el anverso de un régimen totalitario. La periodización queda enmarcada entre el Concordato y los tecnócratas porque muchos son los factores políticos, económicos, sociales y de índole cinematográfica que permiten situarlo en este enclave.

La vivienda, bien material de primera necesidad, cobijo, problema, metáfora,... son acepciones que aparecen en las páginas de este estudio para tratar de dilucidar su tratamiento específico en un oscuro contexto. Como un acordeón, el texto trata de cotejar por medio de motivos visuales los momentos más significativos de la creación cinematográfica española. Momentos de audacia visual de unos cineastas quienes, de acuerdo (o no) con bailarle el agua a las administraciones franquistas, aportaron su particular bocanada de aire fresco. Precisamente una secuencia de *El verdugo* sirve como epicentro desde el cual se extienden los tentáculos que se posan sobre otras cintas y sus respectivas secuencias capitales, con interés por el humus tradicional que lo sustenta, del mismo modo que hechos históricos se dan cita para confeccionar la argamasa que ha construido las siguientes líneas. Por supuesto, al lado de los hitos fílmicos no se ha ignorado el cine más complaciente, aquél necesario para entender la aparición de una “disidencia” y que construyó un discurso mucho más inocuo para con los problemas sociales y en concreto, los del hogar. Porque debajo de nombres como Bardem y Berlanga en primer lugar, los no menos decisivos Fernán Gómez y Ferreri, se esconden las obras de directores como José Antonio Nieves Conde, Ladislao Vajda, Francesc Rovira Beleta, Ramón Comas, José María Forqué, Fernando Palacios,... en quienes también ha recalado este TFM a la hora de asentar los pilares sobre el techo en que se cobijaron sus películas interrelacionadas aquí.

La propuesta nace de dos trabajos anteriores para el Grado de Historia del Arte realizado en la Universitat de Barcelona durante el periodo 2009-2013. En los acercamientos precedentes me dediqué al análisis de cinco filmes de carácter disidente durante el franquismo (*Bienvenido Mister Marshall*, *Calle mayor*, *El pisito*, *Viridiana* y *El verdugo*) y, el segundo, titulado *El problema de la vivienda en el cine disidente español de los 50*, de carácter historiográfico, fue presentado como Trabajo Final de Grado (TFG) bajo la dirección del Doctor José Enrique Monterde el septiembre de 2013. Versando sobre la problemática social de la vivienda plasmada en tres películas (*El inquilino*, *La vida por delante* y *El pisito*), el TFG compendia a su vez un sucinto *statu quo* bibliográfico tal y como el ejercicio en cuestión requería que engloba el cine español de la época con especial interés por las vías disidentes articuladas desde el sainete, el esperpento y el humor negro que reaparecen aquí.

La asunción de nuevas formas de estudio aprendidas en el *Màster en Estudis de Cinema i Audiovisual contemporani* de la UPF han hecho que me encarama a los filmes de un modo distinto para mí hasta la fecha. Partiendo de la idea de la constelación acuñada por Aby Warburg en su *Atlas Mnemosyne*, hasta el análisis fílmico basado en observaciones propias, cabe sumar las lúcidas aportaciones de referentes del pensamiento contemporáneo como Foucault, Bachelard, Bollnow, Baudelaire, Bauman... quienes comparecen para arrojar más luz a los análisis mientras ayudan en la sutura del mosaico que aquí antecedemos. Sin embargo, eso no ha sido una barrera para atender a los más sólidos estudios de la historiografía del cinema español publicado desde la transición a nuestros días. Me refiero a los trabajos de Domènec Font, José Luis Castro de Paz, José Enrique Monterde, Carlos F. Heredero, José Luis Guarner, José Antonio Ríos Carratalá, Esteve Rimbau o Julio Pérez Perucha entre otros y que quienes actúan de soporte ineludible en la construcción del discurso.

En definitiva, a continuación se ofrecen unas páginas a caballo entre la exégesis cinematográfica, la investigación documental en periódicos y artículos de la época, el estado de la cuestión necesario en torno a las visiones historiográficas y el justo aliño con referentes del pensamiento. Elementos todos ellos que quizás dotan a mi trabajo de un carácter de bisagra en los procederes pero que ayudan a aquilatar aún más si cabe un cinema que cobra mayor valor con el paso del tiempo a tenor del enclave histórico en el que fue realizado. Se trata de acotar el carril con el interés focalizado en aquello ligado al arraigado patio de vecinos y la vivienda abriendo, si es posible, ventanas que ofrezcan nuevos marcos para el estudio comparativo. Todo ello, con el ánimo de levantar a lo largo de casi cien páginas un edificio del que espero no ser desahuciado.

1. LA POÉTICA DEL HOGAR

No cerc ni am aquell qui, vagarós,
Per llacs esquerps o desertes guixeres,
Cobert de pols, per les amples carreres,
Clama febrós: "On vaig." I amb vers plorós

Nega la llar dels seus i les fumeres
De llur destí. I es fa miseriós
D'un Més Enllà sense forma i colors,
O pelegrí d'impossibles tresqueres.

Mes cerc ni am aquell qui diu: "Jo só",
I té una llar, té pàtria i mester,
I se'n fa un tot, i acata lleis severes.

I a sol llevat, i en un propi horitzó,
Alça el punyal i defensa el seu bé,
Mestre segur d'enyorades banderes.

No cerc ni am aquell qui, vagarós, J.V. Foix, 1947¹

Desde los primeros asentamientos estables en Çatal Hüyük y Jericó alrededor del 6500 a.C., la casa ha sido complemento eterno e indispensable de la vida humana.² Se trate de una cueva, en los árboles de un bosque o una choza de adobe en sus más primitivas formas hasta, el castillo, la mansión o el más común de los pisos, a ella siempre ha ido ligada la idea de cobijo, amparo, abrigo; centro íntimo de sus habitantes. Definitiva o temporal, suele esculpirse con su morador –vía permiso de caseros, inmobiliarias, propietarios, vecinos, crisis,...– reflejándose en ella el alma del inquilino. Del despacho de Freud al pequeño habitáculo de Ámsterdam donde la adolescente Ana Frank escribió la crónica de su reclusión forzosa, el hogar palpita con quien lo habita dibujando aspectos que verbalizan su ontología. En el espacio recluso, lejos de la mirada foránea, el sujeto deja su huella manifestándose su interior. De hecho, tal es su impronta que aún podemos apreciar el espíritu burgués de los Pasteur en su Casa-Museo abierto al público en 1935 o el aura misteriosa de la residencia del pintor Gustave Moureau de la que Proust mismo dijo de aquél lugar que estaba en otra dimensión, más allá de la vida.³

¹ Foix i Mas, Josep Vicenç. *Antologia poètica*, Diputació de Barcelona, Barcelona, 1993, p. 47; poema publicado el 1947 dentro de la obra *Sol i de dol* a pesar de estar escrito antes de la Guerra Civil.

² Biedermann, Hans. *Diccionario de símbolos*, Paidós, Barcelona, 1993, p. 92

³ Se ha aludido a dos ejemplos de la larga lista tratada en el libro: Cid, Daniel; Sala, Teresa-M.: *Las casas de la vida. Relatos habitados de la modernidad*, Ariel, Barcelona, 2012; en él, los autores refieren obras, cartas y documentos destinados a dilucidar el ámbito doméstico de personajes célebres. Escritos como *Mosaic. Impressions literàries sobre temes domèstics* (1946) de Víctor Català [p. 38] o la correspondencia entre Emilia Pardo Bazán y Santiago Rusiñol donde la primera describía el *Cau Ferrat* del pintor como “un lugar de sueño”, “una caverna encantada”, son sólo algunas muestras de como la modernidad de los siglos XIX y XX se encaramó a la casa [p. 69]. Sin olvidar los ejemplos más

Como no podía ser de otra manera, los grandes cineastas han sabido plasmar y/o erigir hogares, caserones, pisitos y toda suerte de espacios vivenciales marcados a fuego en la memoria del cinematógrafo. Habitan perennemente en nuestra mente el quimérico *Xanadú* de Charles Foster Kane así como las mansiones de *Lo que el viento se llevó* (V. Fleming, 1939) y *El gatopardo* (L. Visconti, 1963). En el lado opuesto, la cabaña de Chaplin en *La quimera del oro* (1925), las precarias condiciones de los trabajadores de *El pan nuestro de cada día* (King Vidor, 1934) o los albañiles transformados en *okupas* de *Riff-raff* (Ken Loach, 1990), aisladas y escuetas muestras de lo variopinto de las casas en el cine que tampoco fue olvidada en oriente en la cinematografía de Ozu o Mizoguchi y prosigue en la contemporaneidad con títulos como *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (Abbas Kiarostami, 1987) o *La casa de arena y niebla* (Vadim Perelman, 2003).⁴ Y es que el ambiente doméstico siempre ha sido fuente para la dramatización desde los hogares proletarios del cine alemán de los años veinte y treinta hasta los apartamentos neoyorquinos del cual Billy Wilder dejó inolvidable película.⁵ Asimismo, Roman Polanski volcó sobre el espectador el pesadillesco apartamento de Catherine Deneuve en *Repulsión* (1965) del mismo modo que Hitchcock emparentaba el sótano, la planta baja y la planta superior de la mansión Bates de *Psicosis* (1960) con la teoría psicoanalítica freudiana del ello, yo y superyó.⁶ Pequeñas muestras todas ellas de como las diferentes partes de una vivienda han sido interpretadas a menudo como extensiones del cuerpo o el pensamiento y vida humanos,⁷ percepción psicoanalítica de la que el cine ha dado buena cuenta aunque no ocupe el interés principal de la presente tesina.

El interés del estudio se cierce sobre las residencias frecuentemente precarias y las condiciones de los zarandeados inquilinos de esas casas del cine español comprendido entre 1951 y 1963 así como, en un término más amplio, palpar la coetánea irrupción de los nuevos cineastas que lo “habitaron” dejando honda huella en tal anquilosado ambiente así como aquellos que, sintiéndose con menor ánimo de disenso, pergeñaron un cine de

incómodos como la provisionalidad y angustia experimentada por poetas como Rilke, Kafka o Pessoa, auténticos prófugos del hogar [p. 98].

⁴ Sánchez Noriega, José Luis. *Diccionario temático del cine*, Cátedra, Madrid, 2004, pp. 564-566

⁵ Sobre las casas en el cine José Enrique Monterde propone en su artículo “El cine: escenarios de vida” diferentes vías por las que los estudios sobre el espacio hogareño en el cinematógrafo puedan derivarse. A lo largo de seis sucintas páginas se trazan someramente las características de espacios, países, directores, estilos y demás particularidades que del enfoque de la casa en el cine se desprenden. en Creixell, Rosa M.; Sala, Teresa-M.: *Espais interiors: Casa i Art, Des del segle XVIII al XXI*, Publicacions Universitat de Barcelona, Barcelona, 2007, pp. 421-426

⁶ Analizado por el filósofo Slavoj Žižek en *The Pervert's Guide to Cinema* (Sophie Fiennes, 2006).

⁷ “Sin embargo, en la casa, por su carácter de vivienda, se produce espontáneamente una fuerte identificación entre casa y cuerpo y pensamientos humanos (o vida humana), como han reconocido abiertamente los psicoanalistas.” en Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Siruela, Barcelona, 1958, p. 120

parecida temática sin ánimo de meter el dedo en el ojo. Sin embargo, previa inmersión en la cinética de la imagen, iniciamos ahora un sucinto recorrido de doble carril que nos llevará a sobrevolar históricamente el contexto de nuestro histórico por una parte y sondear la simbología de cariz filosófico y antropológico atribuida a la casa. Todo ello con el fin de captar someramente la diversidad metafórica que éste derecho primordial ha recibido desde su exordio.

1950, la segunda década del régimen franquista se inaugura con la consecución de un nuevo papel por parte de este en el entramado político internacional. Tras un decenio marcado por la gris autarquía en la que se vio sumida el país, la nueva década se abre con dos hitos que permitieron a esta anquilosada España asomar la cabeza al nuevo mapa político en gestación. Estos son el aval concedido en 1953 por parte del Vaticano y el gobierno de los Estados Unidos con la firma del Concordato con el primero, de vertiente político-religiosa,⁸ y el Tratado de Cooperación y Amistad con el segundo, en clave económico-militar. Paralelamente, y sobre todo tras la victoria de los aliados en 1945, la España franquista se sacudía el polvo de su pasada apoyatura al bloque fascista para enrolarse en el nuevo envite que dividiría al mundo: los países capitalistas contra el comunismo.⁹ Así, granjeada la simpatía de los aliados, la dictadura militar del caudillo, ahora ya legitimada, actuaba de bastión anticomunista en el sur de Europa a cambio de un cierto aperturismo. Si a eso le sumamos el ingreso en organismos como la FAO (1950) y la UNESCO (1952), ambos dependientes de la ONU a la que España ingresa el 14 de diciembre de 1955,¹⁰ y el paulatino abandono de las posiciones autárquicas como denota la supresión de la cartilla de racionamiento en marzo de 1952, topamos con el cóctel que conllevará un ligero auge económico.¹¹ Ejemplificado con el primer Plan de Estabilización impulsado por los tecnócratas del

⁸ “De los numerosos privilegios y poderes que el Concordato otorgó a la Iglesia española destacaba la provisión por el Estado de las necesidades económicas del clero y la obligatoriedad de que en todos los centros docentes, estatales o no, la enseñanza se ajustara «a los principios del dogma y de la moral de la Iglesia católica»” en Casanova, Julián. “La España de *Viridiana* era la de Franco”, Martínez Herranz, Amparo (coord.): *La España de Viridiana*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2013, p. 17

⁹ Arocena, Carmen. “Luces y sombras. Los largos años cincuenta (1951-1962)” en Castro de Paz, José Luis; Pérez Perucha, Julio; Zunzunegui, Santos (eds.): *La nueva memoria: Historia(s) del cine español (1939-2000)*, Vía Láctea Editorial, A Coruña, 2005, p. 79

¹⁰ Monterde, José Enrique. “Continuismo y disidencia (1951-1962)” en V.V.A.A.: *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 240

¹¹ “La recuperació de les importacions, que va permetre la fi del racionament i la renovació i l’ampliació de l’aparell productiu; l’augment de productivitat, que facilità els inajornables increments de salaris sense decrement de beneficis; l’increment de la demanda interior, conseqüència de l’augment del poder adquisitiu de la població; que estimulà la inversió productiva;...” Sudrià, Carles. “Una societat plenament industrial”, *Història econòmica de Catalunya*, Enciclopèdia Catalana (Vol. IV), Barcelona, 1988 en Molinero, Carme; Ysàs, Pere. *El règim franquista. Feixisme, modernització i consens*, Eumo, Vic, 2003, p. 68

Opus Dei en 1959. Ante tanto agasajo exterior, en el país surgieron ciertas formas de disidencia interior así como dilemas en el seno del gobierno. La progresiva y lenta apertura tuvo que combatir focos de manifestaciones obreras, sobre todo en Cataluña y el País Vasco, apoyadas algunas por el PCE, quién había renunciado anteriormente a la lucha armada en pos de las movilizaciones pacíficas.¹² Capital es la huelga de tranvías de 1951 en Barcelona, germen del auge de la conflictividad obrera que tendría especial crispación en el período 1956-1958, aunque siempre sofocado por el régimen. No sería hasta 1962 cuando las pugnas laborales tendieron a aumentar así como diversificarse sectorial y territorialmente, en un claro quebranto de la “armonía social” puesto que tanto la huelga como la libre asociación de los trabajadores estaban prohibidos.¹³ De igual modo, las universidades fueron escenario de rebeldía y eje de discrepancias políticas y culturales que se manifestaron a lo largo de la década. Si los estudiantes fueron clave en el boicot de los tranvías durante la protesta de 1951, igual de molestos para el régimen fueron los sucesos de febrero de 1956 cuando activistas antifranquistas trataron de celebrar un Congreso Nacional de Estudiantes sin el SEU (Sindicato Español Universitario). Como en el mundo obrero y las expresiones fílmicas, el decenio de los sesenta fue de la mano con la subversión que en el mundo estudiantil cristalizará en los acontecimientos de febrero y marzo de 1965 y la reunión de delegados en el convento de los capuchinos de Sarrià en 1966.¹⁴ Es en el contexto de los cincuenta, definido por el crítico francés Emmanuel Larraz como “el reino de Gabriel Arias Salgado”,¹⁵ y los sesenta donde Fraga Iribarne fue el capitoste de mayor relieve, donde cabe situar los vaivenes cinematográficos del trabajo, haciendo hincapié en todo aquello que atiende a la vivienda a la que volveremos en seguida.

1.1. Contexto, significado(s) e historia(s) del hogar

De la casa afirma Gastón Bachelard en su capital trabajo *La poética del espacio* que se trata de “nuestro rincón del mundo”.¹⁶ Un cosmos configurado como universo personal capaz de protegernos de las tormentas del cielo y de la vida a las que es lanzado desde su nacimiento el hombre. Para el antropólogo Gilbert Durand es el trauma del alumbramiento quien dispara “al primitivo a escapar del mundo del riesgo temible y hostil para refugiarse

¹² Pérez Perucha, Julio. “El cine español de los 50: algunos elementos del paisaje” en Sagüés, Miguel (dir.). *Tiempos del Cine español*. Patronato Municipal de Teatros y Festivales. San Sebastián. 1990, p. 5

¹³ Ysàs, Pere. “La movilización obrera”, *Disidencia y subversión: la lucha del régimen franquista por su supervivencia, 1960-1975*, Crítica, Barcelona, 2004, pp. 75-121

¹⁴ Ysàs, Pere. “La rebelión de los estudiantes”, *Op. cit.*, 2004, pp. 1-46

¹⁵ Larraz, Emmanuel. *Le cinéma espagnol des origines à nos jours*. Les éditions du Cerf. Paris. 1986, p. 121

¹⁶ Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000 (1957), p. 28; otro bastión literario *ad hoc* sería: Bollnow, Otto F.: *Hombre y espacio*, Labor, Barcelona, 1969

en el sustituto cavernoso del vientre materno”.¹⁷ Surge así por vez primera la idea de la cueva como el antecedente de la casa por su evidente correlación con el vientre intrauterino, oscuro y húmedo como la forma engendradora como el huevo a su vez.

A esta, encontramos otras tres nociones unidas a “casa”: la procedencia de uno, la tumba como última morada y la iglesia de Dios.¹⁸ También de índole atávica y de dimensión pareja a la cueva encontramos el nido. Antes de adentrarnos en sus aristas filosóficas es revelador acudir al etólogo Jordi Sabater Pi para comprobar como la conducta nidificadora y el empleo de oquedades en los árboles de los primeros humanos es común al *modus operandi* de los póngidos africanos,¹⁹ donde paren, cuidan a sus crías y duermen. La choza, la planta humana más simple y casi siempre ligada a las leyendas según nos dice Bachelard,²⁰ es lo que Sabater Pi estima como la culminación de un proceso evolutivo compartido entre *homo sapiens* y gorilas con su antepasado común: fijar un “hogar-base” desde donde relacionarse con el mundo.²¹ Por supuesto, a Bachelard esto no se le pasa por alto y titula uno de sus capítulos como “El nido”.²² En él recurre a *Nuestra Señora de París*, novela donde Víctor Hugo define a la catedral como “el huevo, el nido, la casa, la patria, el universo” de Quasimodo. Parece evidente como la idea del nido percute nuevamente sobre la infancia pero su presumible calor le asocia con el que se prometen los enamorados. Ligado al reposo, suele transferir el sosiego de la casa sencilla. Cómo olvidar la buhardilla donde Janet Gaynor y Charles Farrell vivieron su amor extraterrenal en *El séptimo cielo* (F. Borzage, 1927), espacio antonomástico del nido de amor en el cine de los veinte, heredero a su vez del exótico apartamento de Cheng donde Lillian Gish encontraba socorro en *Lirios rotos* (D.W. Griffith, 1919). Semejantes paradigmas del periodo mudo nada tienen que ver con los supuestos niditos que los personajes del cine español aquí tratado encuentran a lo largo de sus peripecias. Los novios y matrimonios de *Esa pareja feliz*, *El pisito*, *La vida por delante* o *El verdugo* fracasarán en el intento de hallar el regocijo propio del nido. Su incesante búsqueda de una patria física donde dar espacio a lo que Bollnow llama “patria eterna” (de amor) sufrirá una constante carrera de obstáculos en forma de molestos vecinos, suegros, realquilados o amenazas de desahucio.²³ Al hilo de lo indicado por Cirlot,²⁴ en la

¹⁷ Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, p. 249

¹⁸ Biedermann, Hans. *Op. cit.*, p. 93

¹⁹ Sabater Pi, Jordi. *Etología de la vivienda humana: De los nidos de gorilas y chimpancés a la vivienda humana*, Labor, Barcelona, 1985

²⁰ Bachelard, Gastón. *Op. cit.*, p. 48

²¹ Sabater Pi, Jordi. *Op. cit.*, p. 97

²² Bachelard, Gastón. “El nido”, *Op. cit.*, pp. 93-104

²³ “Si el amor resulta ser serio nace en él la resolución de crearle, además de la “patria eterna”, un lugar en la tierra, es decir, fundar una familia y construirle una casa como lugar donde morar en comunidad. Entre los pueblos primitivos está muy extendida la costumbre de que el matrimonio coincide

casa/nido se conjuga el principio masculino (fuego) y femenino (recinto), ambos necesarios para el amor. Otros diccionarios suelen interpretarlo como el punto culminante, la cristalización del empeño de la civilización por encontrar el lugar donde morar, hallazgo definitivo y duradero en el cosmos.²⁵ No solo a la cueva y el nido se reducen las imbricaciones antropológicas del hogar, otros senderos metafóricos son transitados en la obra de Bollnow quien afirma que se trata del centro de toda lejanía. El espacio vivencial asume su rol de epicentro donde el ser queda enraizado en el cosmos y desde donde despliega toda su coyuntura de refugio y resistencia ante la feroz hostilidad de la naturaleza. “Seré un habitante del mundo a pesar del mundo” dice Bachelard,²⁶ o pesar de esa España podríamos añadir desde el prisma disidente.

Y es que para Patria aquella “una, grande y libre” que Francisco Franco alzó tras la guerra el 1 de abril de 1939. Centrada sobre su paternalista figura, los bastiones de esta pretendida gran casa común de todos los españoles fueron el partido único, los sectores más conservadores del catolicismo, el ejército y el capital aristocrático y burgués (industrial, financiero y especulativo). Mediante la doble autarquía, cultural y económica,²⁷ se pusieron los cimientos a un país resquebrajado por la guerra. Con la enseñanza como pilar adoctrinador en su doble vertiente religiosa e histórica y con unos enemigos muy claros; comunismo, masonería, liberalismo, separatismo o intelectualismo, la España de posguerra levantó altos muros a imagen del paraíso perdido del imperio por el que se tenía que llegar a Dios. Tal y como afirmaba el Caudillo en un cartel de la *Frase quincenal* el 1 de enero de 1947: “Nuestra consigna es la unidad y en el camino de la Patria, considerar traición la disidencia”.²⁸ Ciertamente es que tuvieron que pasar algunos años para que precisamente un exiliado como Luis Buñuel viniera a sacudir los cimientos de esta hogar común desde el arte fílmico. Tal y como apunta Mercè Ibarz, *Viridiana* (L. Buñuel, 1961) presenta una casa con ritos de fuerte sabor medieval (véase la violación de don Jaime a Viridiana como ejercicio del derecho de pernada del señor). Asimismo, se trata de un hogar alejado del núcleo urbano, ligado a “la España tradicional y obsesiva”,²⁹ aunque la finca rural sea ya

necesariamente con la construcción de la casa. Pero aún cuando en las circunstancias actuales los recién casados no suelen construirse en seguida una casa propia, sino que alquilan y amueblan una vivienda, sin embargo, en principio la tarea sigue siendo la misma.” en Bollnow, Otto F.: *Op. cit.*, p. 236

²⁴ Cirlot, Juan Eduardo. *Op. cit.*, p. 241

²⁵ Biedermann, Hans. *Op. cit.*, p. 92

²⁶ Bachelard, Gastón. *Op. cit.*, p. 48

²⁷ Monterde, José Enrique. “El cine de la autarquía (1939-1950)”, V.V.A.A.: *Op. cit.*, p. 216

²⁸ Alfred Pérez-Bastardas ha recuperado del casi olvido la serie de carteles adoctrinadores que el partido único del franquismo, Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (FET y de las JONS) publicó en Barcelona entre los años 1940 y 1951. Pérez-Bastardas, Alfred. *Els cartells de “La frase quincenal”*, Editorial Base, Barcelona, 2013

²⁹ Ibarz, Mercè. *Entró en mi cuarto un toro negro. La historia en el cine de Buñuel*, Universitat Pompeu Fabra, texto inédito, Barcelona, 2001, p. 4

estéril allí sólo cuentan los deseos del señor. Se trata de “un espacio mítico, la casa, que será tomado al asalto por una compleja sociedad de desposeídos, tullidos y hampones, [...] cuando el elemento modernizador de esta historia, Jorge, el hijo ilegítimo, actúa con sus trabajos como el huracán del progreso benjaminiano.” No olvidemos las obras a las que somete el personaje de Francisco Rabal a la vieja finca y es que Buñuel congrega en *Viridiana* “la dramaturgia de la historia de la España moderna –la República, la guerra y el franquismo – a través de: lo feudal, lo progresista burgués, el lumpen”.³⁰ Esta lectura sintetiza una de las más brillantes acciones de la disidencia cinematográfica de primeros sesenta. En la irrupción de don Jorge está la modernidad que trataremos desde otros puntos de vista coetáneos pero que alberga en este singular aspecto el hecho de haber cruzado más que una frontera.³¹

Precisamente, no comulgar con esa casa/patria devolvió al aragonés a México y a las latas de la película a huir clandestinamente. Bollnow también muestra interés por la peligrosidad del desarraigo -tan evidente en exiliados como Buñuel- puesto crea fugitivos y apátridas, algo a lo que sólo la casa puede poner remedio.³² No obstante, advierte el germano que encontrar el punto estable proporcionado por la vivienda, fusionarse, y así sentirse a gusto, no lo es todo. En aras de hallar el sosiego es menester cierta esfera, una dimensión determinada por los muros y el techo, proveedores de amparo y seguridad de la casa algo de lo que ya hablaba Bachelard, lugar donde se concentra el problema de habitar. Fuera, la amenaza antes citada del espacio exterior lleno de adversidades del que se huye para retirarnos al hogar, sólo o acompañado de familia o amigos pero siempre separado de los “extraños”.

Sobre este propósito, el entorno familiar es otro más de los intangibles que confieren intimidad a la vivienda y tejen la reposada tela de la salvaguarda. Si eso chirriase, probablemente el entorno humano inserido en el hogar sería el principal causante del bloqueo de la intimidad, sino que se lo digan a la pareja protagonista de *El pisito*, rodeada de realquilados. Otro de los inconvenientes recurrentes en los apartamentos reproducidos en el cine del periodo es su marcada estrechez, algo a lo que el cine de Fernán Gómez sacó afilada punta. Dirá Bollnow que semejante opresión, física o visual, simbolizada por una construcción adyacente a la casa de uno o todo aquello que no permita el movimiento fluido dentro del habitáculo como bien ridiculizó *La vida por delante*, induce a una condición de

³⁰ Ibarz, Mercè. *Op. cit.*, p. 10

³¹ “Viridiana sería así esa beata valiente y estupefacta que va acabar en brazos de la tecnocracia castiza y el mus. [...] Buñuel consiguió cambiar la legislación tras el affaire de Viridiana [...] La ley de Fraga Iribarne es del año siguiente, 1962.” en Ibarz, Mercè. *Op. cit.*, pp. 10-11

³² “Es el lugar donde el hombre «habita» en su mundo, donde se encuentra «en casa» y siempre puede volver al hogar”. en Bollnow, Otto F.: *Op. cit.*, p. 117

vida miserable.³³ Ante eso, las amplias llanuras o las avenidas porque “en general, el hombre siente los recintos estrechos como una opresión torturadora; intenta atravesarlos y penetrar en el mundo liberador”.³⁴

Ante eso, las amenazas, cuando se originan y manifiestan en el seno del hogar resultan doblemente angustiantes aunque siempre quede el postrero y peor de los estadios: el desahucio. Si se arranca el lar a su morador, se desencadena la descomposición interna del mismo, desprovisto de techo, es sometido a la mayor vulnerabilidad.³⁵ La trascendencia del hogar ha dado pie a que los autores que sujetan el presente capítulo olviden en un cierto punto sus referencias con lo tangible para virar hacia conceptos como la región de la que uno procede, patria, para unirla a la idea de casa. En esa tarea se encuentra el trabajo, congeniado con el tratamiento sociológico de la casa en el cinema, meta primera del sueño pequeño-burgués español que empezó a desperezarse sobre el segundo lustro de los cincuenta, y su acepción simbólica como espacios de actuación sobre los que volveremos en unas líneas.

De hecho, no deja de ser una continuación de la idea citada por Bachelard en su método del “topoanálisis” donde la casa se eleva como un ser vertical pero a su vez tiene una idea de ser concentrado. “Del sótano a la guardilla”³⁶ es el nombre de su capítulo para describir la polaridad de ambos espacios; mientras el primero alude a los profundos miedos irracionales, el segundo es la clarividencia del espacio cercano a las nubes. Descrito por Cirlot de la siguiente manera:

“El techo y el piso superior corresponden, en la analogía, a la cabeza y el pensamiento, y a las funciones conscientes y directivas. Por el contrario, el sótano corresponde al inconsciente y a los instintos (como en la ciudad, las alcantarillas).”³⁷

Hete aquí uno de los elementos capitales para la comprensión del “movimiento” filmico acaecido desde la clarividencia de la “mirada elevada”. Ya sea desde una azotea o con una cámara en grúa de ascenso, elementos sensibles de análisis en las páginas sucesivas.

³³ Bollnow, Otto F.: “El vasto mundo”, *Op. cit.*, pp. 81-115

³⁴ *Ibidem*, p. 88

³⁵ *Ibidem*, p. 129

³⁶ Bachelard, Gastón. “Del sótano a la guardilla”, *Op. cit.*, pp. 27-52

³⁷ Cirlot, Juan Eduardo. *Op. cit.*, p. 120

1.2. La casa y la ciudad

Tratada de forma somera la casa, es menester atender al marco con el que se suele interrelacionar: la ciudad. Al igual que con la residencia, el mundo urbano alberga simbologías y formas propias interpretadas en la bibliografía de estudiosos ávidos de captar la esencia de la urbe. Por ejemplo, en la obra de Bachelard, el lirismo volcado sobre la casa mengua al enfrentarse a la metrópoli. Para él, “en París no hay casas. Los habitantes de la gran ciudad viven en cajas superpuestas” y se sustenta en las palabras de Paul Claudel y su desesperanzada visión de su vivienda parisiense.³⁸ A pesar de ser un directo deudor de su obra, Bollnow no acusa del mismo lamento que Bachelard, más bien da en la diana cuando afirma que no ha lugar para la ardua reflexión sobre si la primera morada del hombre fue una caverna al proponer ésta interesante afinidad: “...hoy día, en el espacio vivencial, la vivienda sigue siendo una caverna en la montaña (y lo es tanto más cuanto que las ciudades modernas se convierten paulatinamente en montañas artificiales de cemento)”.³⁹

Para el alemán, las casas de alquiler conectadas por escaleras que las ramifican no dejan de ser una actualización del sistema de grutas excavadas en una roca. Bachelard, como buen soñador de casas, arremete contra los sacrílegos ascensores, destructores de los heroísmos de la escalera en un espacio donde los edificios sólo tienen una altura exterior, perdiendo así la casa sus raíces al son de unos cuartos que se amontonan hacia un cielo decapitado de horizonte. La urbe aniquila la cosmicidad de la casa porque se aleja de la naturaleza y la relación entre morada y espacio pasa a ser ficticia. Apunta el filósofo que las casas de la ciudad dejan de temblar con uno porque, “apretadas unas contra otras, tenemos menos miedo”,⁴⁰ precisamente el tipo de hogar al que se refiere dio esos tan recurridos patios de vecinos sainetescos, herederos de la tradición teatral donde envidias, solidaridad, chismes y alboroto viven a sus anchas, tal y como demuestra el bullicio del bloque para el desahucio de *Historias de Madrid* o la interrelación vecinal de *Así es Madrid*. Juan Antonio Ríos Carratalá, quien ha dedicado uno de los más completos trabajos sobre la vivienda en el cine de la época afirma al respecto: “Los dramaturgos que cultivaron el sainete utilizaron a menudo dichos espacios de las viviendas tradicionales, como los patios de vecindad, para situar de forma convencional y verosímil a unos personajes dispuestos a dialogar”.⁴¹ Además, estos espacios no se pueden concebir sin la capital importancia de la escalera la

³⁸ “Nuestro cuarto parisiense, entre sus cuatro paredes, es una especie de lugar geométrico, un agujero convencional que amueblamos con estampas, cachivaches y armarios dentro de un armario.” Claudel, Paul. *Oiseau noir dans le soleil levant*, p. 144 en Bachelard, Gastón. *Op. cit.*, p. 44

³⁹ Bollnow, Otto F.: *Op. cit.*, p. 176

⁴⁰ Bachelard, Gastón. *Op. cit.*, p. 45

⁴¹ Ríos Carratalá, Juan Antonio. “Vivienda y sainete en el cine español”, *Lo sainetesco en el cine español*, Universidad de Alicante, Alicante, 1997, pp. 83-99

cual, tal y como señala Jordi Balló, es un motivo visual de raíz arquitectónica que permite establecer tensiones entre arriba y abajo con la potencia para sugerir simbolismos que ello acarrea.⁴² La escalera sitúa el eje entre esferas vivenciales que se invaden a veces por medio del plano sonoro, estorbo vivencial que el cine del momento expresará.⁴³

Abandonada la casa, en la ciudad, lanzarse a la calle implica adaptarse a una red de carreteras y caminos que ya no tiene al hogar de uno referido como centro. Este entregarse al asfalto hace que el espacio adquiera por lo pronto, objetividad.⁴⁴ Comúnmente la urbe es un territorio ceñido al ámbito de la peligrosidad, donde se agazapan los depredadores que antes merodeaban la cueva. En la etapa moderna, los peligros se metamorfosean y pueden revelarse de diferentes maneras como los coches o, de forma sibilina, la publicidad. Así lo ve el polifacético teórico marxista Guy Debord en su *Introducción a una crítica de la geografía urbana*.⁴⁵ Para él, amenazas como la publicidad y su constante persuasión de las masas es algo de mayor calado que la superficialidad de solventar la correcta circulación de los automóviles en el entramado urbano. Con esta exitosa fórmula, el paisaje urbano filtra estados psicológicos capaces de persuadir de la necesidad de poseer un coche, minucias que participan de una idea burguesa de felicidad como el *biscúter* de Analía Gadé en *La vida por delante*, leve muestra del entramado que Debord denuncia y el cine de la época plasma en todo tipo de ansias consumistas focalizadas sobre la propiedad de un piso.

Eso nos coloca ante otro de los jalones históricos más importantes del periodo. De nada vale que el 16 de junio de 1949 apareciera otra *Frase quincenal* en la que el generalísimo afirmaba: “No queremos marxismo ni capitalismo: queremos colaboración estrecha que, beneficiando la producción, aumente el bienestar de los trabajadores”,⁴⁶ lo cierto es que en la España de finales de los cincuenta y sobre todo primeros sesenta, se acabó juntando lo mejor de cada casa: la dictadura con una larga marcha hacia una doctrina consumista *du prime temps*, que en términos nacionales se haría conocer como “desarrollismo”. A través del Plan de Desarrollo Económico y Social (1963) se quería elevar el nivel de vida merced de los bienes de consumo.⁴⁷ Con la fecha de la guerra cada vez más

⁴² Balló, Jordi. *Imatges del silenci*, Empúries, Barcelona, 2000, p. 111

⁴³ Bollnow, Otto F.: *Op. cit.*, pp. 218-219

⁴⁴ *Ibidem*, p. 99

⁴⁵ Debord, Guy. "Introduction a une critique de la geographie urbaine", *Les Levres Nues*, nº 6, Bruselas, Septiembre 1955 (Traducción de Lurdes Martínez aparecida en el fanzine *Amano* #10) [Consultado 27/02/14 – <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/debord3.pdf>]

⁴⁶ Pérez-Bastardas, Alfred. *Op. cit.*

⁴⁷ “El éxito del Plan de Estabilización reforzó la posición de los tecnócratas. En Enero de 1962, Franco, a propuesta de Carrero Blanco, nombró a López Rodó jefe de la nueva Comisaría del Plan de desarrollo, el organismo central de planificación recomendado por los asesores del Banco Mundial. [...] Unos meses después, el 10 de julio, Franco llevó a cabo una importante remodelación del Gobierno. Otro miembro del Opus Dei, el joven ingeniero naval Gregorio López Bravo, se convirtió en el nuevo ministro de Industria, un sector donde también se iba a poner en marcha la política económica de liberalización. [...] Y fue

lejana, tal singladura sociológica quería poner tierra de por medio con la España atrasada mediante superficialidades capitalistas. Así, los televisores pasaron de 30.000 en 1958 a 450.000 en 1965,⁴⁸ aumento extrapolable a frigoríficos y automóviles que confirman el desvío de la idea de felicidad por el hecho de poseer un *600*, una *Vespa* o, como no, un apartamento en segunda residencia. Tal aperturismo y manga ancha con el consumo vendría acompañado de otra liberalización de costumbres que irrumpe con destacable fuerza en la época: el turismo. El aumento del poder adquisitivo y la expansión económica fruto de las recetas macroeconómicas puestas en marcha por el gobierno tendrá también cierta propaganda de “libertad” al auspiciarse el NCE.⁴⁹ La irrupción capitalista afectó a toda la Europa occidental a parte de España y, desde Italia, Pier Paolo Pasolini vertió lúcidos artículos ilustrando aquél contexto:

“Yo creo, lo creo profundamente, que el verdadero fascismo es lo que los sociólogos han llamado demasiado alegremente «sociedad de consumo». Una definición que parece inocua, mera indicación. Pero no es así. Si uno observa bien la realidad, y sobre todo si sabe leer a su alrededor, en los objetos, en el paisaje, en el urbanismo y, sobre todo, en los hombres, ve que los resultados de esta despreocupada sociedad de consumo son los de una dictadura, los de un auténtico fascismo.”⁵⁰

El director de *Mamma Roma* (1962) tan sólo constata lo que René Guénon se olía en los cuarenta del siglo pasado cuando advertía del lugar de referencia del materialismo “en el conjunto del «plan» que parece gobernar la desviación del mundo moderno”.⁵¹ Y en medio, el abandono de los tecnócratas del estado español, ya totalitario *per se*, a esta nueva forma de fascismo; doble trampa para España que no pasó desapercibida para los más conspicuos cineastas. El propio Buñuel admite en sus memorias: “Detesto la publicidad y hago todo lo posible por evitarla. La sociedad en que vivimos es enteramente publicitaria.”⁵² En la misma línea y a colación de *El verdugo* advertía Domènec Font en 1976 que fuera “lógico que en la España de las parcelas no se aceptara el aspecto insólito, grotesco, del submundo

también en ese cambio de gobierno cuando pasó al primer plano de actualidad de la política Manuel Fraga Iribarne, catedrático de Derecho Político y consejero del Movimiento, encargado desde el Ministerio de Información y Turismo de maquillar la imagen represiva de la dictadura.” en Casanova, Julián. “La España de *Viridiana* era la de Franco”, Martínez Herranz, Amparo (coord.): *Op. cit.*, pp. 22-23

⁴⁸ Abella, Rafael; Cardona, Gabriel. *Los años del No-Do*, Destino, Barcelona, 2008, p. 180

⁴⁹ Torreiro, Casimiro. “¿Una dictadura liberal?”, A.A.V.V.: *Op. cit.*, 1995, pp. 295-340

⁵⁰ Pasolini, Pier Paolo. “Fascista”, *Escritos corsarios*, ediciones del oriente y del mediterráneo, Madrid, 2009, p. 276

⁵¹ Guénon, René. “La ilusión de la vida ordinaria”, *El reino de la cantidad y los signos de los tiempos*, Paidós, Barcelona, 1997(1945), p. 98

⁵² Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*, De bolsillo, Barcelona, 2005 (1982), p. 270

berlanguiano. La mitología consumista del desarrollo no podía aprobar desusadas agresiones como éstas”.⁵³

Más preocupado por la dicotomía entre el mundo rural y urbano, Claude Lévi-Strauss avisaba en 1973 sobre los verdaderos peligros de la ciudad, aquí también interpretada como sinónimo del estado totalitario. En *Antropología estructural* el belga señala el fenómeno expansivo que las ciudades sufren “para volverse una especie de organismo en proliferación que roe en su periferia”.⁵⁴ Tal asfixia corroe al hombre de la ciudad por estar separado de la naturaleza, aquella que le regula y regenera sus ritmos psíquicos y biológicos, hecho que explica la importancia de las salidas de fin de semana y “el deseo desgarrador de poseer una casa de campo, un jardín. Soluciones todas condenadas por lo demás a la cojera, puesto que el crecimiento demográfico impone un carácter inevitablemente colectivo”.⁵⁵ Vislumbramos rápidamente la relación entre las palabras del antropólogo y las salidas al campo del extrarradio madrileño visibles en *Esa pareja feliz*, *El pisito* o *El verdugo* por citar solo algunos casos. Sin embargo, no todas las lecturas que se han hecho sobre las aglomeraciones urbanas albergan tal negatividad. Roland Barthes, amante declarado de la ciudad y los signos que de ella se desprenden,⁵⁶ sitúa en los centros urbanos el lugar donde se hilvana lo erótico con lo lúdico porque es el lugar del encuentro del otro,⁵⁷ lo neurálgico de toda la ciudad. Por eso se citan allí los jóvenes adolescentes de *Los chicos* (Marco Ferreri, 1959). En definitiva, mensajes lanzados a través de sus calles/sendas⁵⁸ que articulan el discurso propio de la urbe a través de su(s) imagen(es).⁵⁹

1.3. La disidencia como modo de “habitar”

No solo a casas, apartamentos, mansiones o chinitriles está asociado el verbo habitar. De su cenestesia emana una posibilidad metafórica que el presente Trabajo Final de Master no querría dejar de lado. La relación del hombre con respecto a un entorno también puede ser referida con el verbo habitar, en su modo de encontrarse en él. Tantas son las acepciones que abarca el vocablo que ceñirlo a una casa así como el modo en que ésta es

⁵³ Font, Domènec. *Del azul al verde. El cine español bajo el franquismo*, Avance, Barcelona, 1976, p. 241

⁵⁴ Lévi-Strauss, Claude. *Antropología estructural*, Siglo XXI Editores, Madrid, 2008 (1973), p. 269

⁵⁵ *Ibidem*

⁵⁶ Barthes, Roland. “Semiología y urbanismo”, *La aventura semiológica*, Paidós, Barcelona, 1990, pp. 257-266

⁵⁷ Barthes, Roland. “Semiología y urbanismo”, *Op. cit.*, p. 265

⁵⁸ Las calles y su determinada anchura o estrechez, fachadas, parques,... todo sirve para conferir el mapa personal de cada ciudad. En Lynch, Kevin. *La imagen de la ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998 (1960), pp. 64-79

⁵⁹ “La ciudad es un discurso, y este discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad, la ciudad en la que nos encontramos, sólo con habitarla, recorrerla, mirarla.” En Barthes, Roland. “Semiología y urbanismo”, *Op. cit.*, p. 264

habitada sería quedarse corto. Bachelard coincidía con Heidegger en aquello de que “la poesía ha encontrado los términos para nombrar la acción de habitar”.⁶⁰ Apropiándose del verso de Hölderlin quien afirmaba: “poéticamente habita el hombre”,⁶¹ Bachelard hará famoso su aforismo: “poetizar es habitar”. Uno y otro coinciden en que el uso poético de las palabras permite rebasar la aproximación material, técnica o económica del hecho de habitar, y llegar a la plena dimensión constitutiva del ser humano. En una línea parecida, Bollnow habla del “espacio de actuación”, aquél en que el hombre se encuentra morando (en su sentido más amplio), dedicado a una actividad razonable, trabajando o descansando. Dentro del mismo, los seres que están a la espera de habitarlo pueden “designar un cambio profundo y general en la concepción del espacio”,⁶² del mismo modo que, el concepto de “habitar es empleado para designar la relación del alma con el cuerpo”.⁶³

Acomodándolo al campo de estudio aquí tratado, se puede sustituir espacio/cuerpo por el grueso del cinema español del período franquista y a los nuevos moradores/alma, sobre todo los de marcado carácter disidente, como los cineastas que ocuparon un lugar en el marco cinematográfico de la época haciendo valer su “espacio de actuación” frente a los conocidos como “continuistas” porque no debemos olvidar que, lo que llamamos disidencia, surgió mientras cineastas de la década anterior como Sáenz de Heredia o Rafael Gil, seguían cosechando éxitos..⁶⁴

La mirada de mayor calado crítico fue compartida por realizadores que debutando, véase Bardem y Berlanga salidos del IIEC,⁶⁵ reenfocando su trayectoria, caso de Nieves Conde, o en fugaces retornos como Buñuel, pueden ser considerados como los nuevos inquilinos de la gran casa de la cinematografía española por su ánimo de zarandearla –o al menos intentarlo– y así avanzar paulatinamente hacia la modernidad cristalizada en el Nuevo Cine Español. Sabido es que para llegar al mismo destino discurrieron por dos vertientes paralelas pero bien dispares. Por un lado la vena populista próxima al humor (Berlanga y Fernán-Gómez) que se ramificará hacia el esperpento y el humor negro

⁶⁰ Cid, Daniel; Sala, Teresa-M.: *Op. cit.*, p. 93

⁶¹ Heidegger, Martin. *Conferencias y artículos*, Serbal, Barcelona, 1994 (Traducción Eustaquio Barjau) [http://www.heideggeriana.com.ar/textos/poeticamente_habita_hombre.htm Consultado 09/04/14]

⁶² Bollnow, Otto F.: *Op. cit.*, p. 119

⁶³ *Ibidem*, p. 247

⁶⁴ Hablamos de directores que claudicaron ante un cine más “oficialista” como José María Forqué, Pedro Lazaga, Ana Mariscal, Francesc Rovira-Beleta o Juli Coll.

⁶⁵ Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Fundado en 1947 a imagen y semejanza del *Centro Sperimentale de Cinematografia* italiano pero con un presupuesto notablemente inferior; Recuerda el cineasta José Luis García Sánchez quien pasó por sus muros cuando ya se denominaba EOC (Escuela Oficial de Cinematografía) que el invento le salió “rana” a la dictadura. “Quisieron hacer un colegio de cineastas obedientes y les salió un nido de rojos. La matrícula era muy barata, daban proyecciones de películas prohibidas, se hacían rodajes...” en García Sánchez, José Luis. “Tiempos viridianos”, Martínez Herranz, Amparo (coord.): *La España de Viridiana*, Pressas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2013, p. 441

(Azcona, Ferreri y Berlanga) ante el cine más metafórico cercano al drama de Bardem.⁶⁶ El interés que suscitan sus películas, perennes por la gran calidad de muchas de ellas, coincide con la inclinación de las mismas por las casas en minúscula de su cine, aquellas que poblaron numerosas películas y que muestran la(s) vida(s) en ellas; su adquisición, trabas y toda suerte de vicisitudes que dieron como resultado filmes de variada condición y valor.

Y es que se da la casualidad que muchas de estas nuevas inquilinas del cine coinciden con un problema social ligado a la consecución de una vivienda, hecho que dota de doble interés la voluntad de las películas. El interés por los nuevos inquilinos del valioso cine rodado a lo largo de doce años será proporcional al mostrado hacia el gran caserón en mayúsculas del mismo, es decir, las productoras, los éxitos comerciales, el papel de ministerios y la censura. La premisa parte de lo que Castro de Paz y Cerdán denominaron “Habitar «ese cuerpo deshabitado» o inquilinos para el cine español” para el tercer capítulo de su reciente publicación,⁶⁷ en consecuencia, aquí se recoge el guante lanzado por ambos historiadores para desarrollar la tesis referida. Sin olvidar el trabajo de otros directores, más o menos conformistas y no por ello de peor categoría que, hallándose en el mismo magma no tomaron este sendero aunque eso no reste relieve a su obra, antes al contrario. En definitiva, su rol es capital para comprender y valorar todavía más si cabe la irrupción de aquellos que despuntan por ir a contrapelo.

Si Bachelard nos hablaba de la imagen poética como aquella que “reanima en nosotros unas profundidades”,⁶⁸ en la cinematografía española de la época, ésta poética aludida por el francés se vertió sobre las gentes más prosaicas y en sus azarosos vaivenes para hacerse un lugar donde recalar sus huesos. Casas, apartamentos, hogares, nidos, a menudo pequeños, incómodos, llenos de realquilados o situados lejos del centro urbano cuando no barracas, éstas serán las ordinarias “poéticas” a las que se tendrán que enfrentar los personajes de un cine voluntarioso en su ánimo de edificar un discurso paralelo, menos complaciente e inocuo para el régimen. No obstante, tales producciones fueron minoría en el corpus global de los estrenos acontecidos a lo largo del poco más de un decenio tratado aquí. Si la década de los cuarenta se caracterizó por la protección represiva y la doble autarquía económica y cultural, los cincuenta albergaron las colosales propuestas históricas de CIFESA, los niños cantores o el género policíaco con sede en Barcelona hasta algún que

⁶⁶ La filmografía bardemiana optó por un cine de tesis de corte dramático a la hora de abordar el material narrativo en *Cómicos* (1954), *Muerte de un ciclista* (1955) y *Calle Mayor* (1956). Su cine está en la estela de la idea de “autor” instaurada por el equipo de *Cahiers du Cinéma* y que se había extendido desde finales de los cuarenta. en Benet, Vicente J.: *Op. cit.*, p. 249

⁶⁷ Castro de Paz, José Luis; Cerdán, Josetxo. *Del Sainete al Esperpento: Relecturas del cine español de los años 50*, Cátedra, Madrid, 2011, pp. 81-111

⁶⁸ Bachelard, Gastón. *Op. cit.*, p. 12

otro humilde y timorato intento de neorrealismo, prueba de la promiscuidad genérica de la década tal y como relata Carlos F. Heredero en su capital libro sobre la década.⁶⁹

Bollnow, cayado ineludible del capítulo, habla del retorno a la casa tras vagar por el *Wandern* (sendero).⁷⁰ En su explicación resuenan algunas expresiones: “el retorno a la felicidad íntima primitiva”, la vuelta al “fondo de todas las cosas”, el “camino de retorno”, que conduce al “dulce hogar”. No deja de ser el viejo problema de los románticos que procediendo de Novalis, vuelve a aparecer: el camino hacia atrás, el camino al origen, al principio de la vida humana. Máximas todas ellas que bien podrían remitirnos a ciertos personajes vagarosos de la filmografía fordiana, aquellos que al vislumbrar la meta no pueden sino seguir errantes como el Ethan Edwards de *Centauros del desierto* (J. Ford, 1956). Terminado aquí el leve devaneo con Hollywood, sería bueno no confundir el “dulce hogar” como algo meramente relacionado con el retorno a algo espacial sino a su vez como la vuelta a los orígenes del ser y al “fondo de todas las cosas”. Clara analogía con aquello que llevaron a cabo los más destacados cineastas del período, volver sobre los pasos del sainete teatral, el esperpento y el humor negro de hondo raigambre en la península como demuestra la obra de Quevedo, Goya o Valle-Inclán. Su poética pasó por la imbricación con este humus y el marcado influjo del neorrealismo italiano, bases de buena parte de los más agitadores filmes de la época. Según Bachelard,⁷¹ nuestra alma también es una morada donde habitan “casas”, “cuartos”, allí donde se aloja nuestro inconsciente, una muestra más del doble significado conllevado por el término que permite ser trasladado al inconsciente colectivo hispano, donde siempre han permanecido tales expresiones artísticas retomadas en el marco del “regeneracionismo”. Su sacudida, recogerá el testigo del grupo de los “renovadores”, “telúricos” y “la otra generación del 27” del decenio anterior,⁷² y ofrecerá

⁶⁹ Heredero, Carlos F.: *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Ediciones Filmoteca, Madrid, 1993

⁷⁰ Bollnow, Otto F.: *Op. cit.*, p. 113

⁷¹ Bachelard, Gastón. *Op. cit.*, p. 23

⁷² *La otra generación del 27*, denominada así por José López Rubio durante su discurso de recepción en la RAE en 1983, tenía entre sus miembros de cosmopolita y sólida formación intelectual a Edgar Neville, Miguel y Jerónimo Mihura, Antonio de Lara, Claudio de la Torre o, incluso Enrique Herreros y Eduardo García Maroto. Todos ellos compartían una visión nada complaciente con el envite histórico que les tocaba vivir. Melodramas criminales de claustrofóbica ambientación urbana como *Siempre vuelven de madrugada* (J. Mihura, 1949), en la línea de las coetáneas *La calle sin sol* (1948) o *Una mujer cualquiera* (1949), ambas de Rafael Gil. Aparecieron curiosas propuestas como *El capitán Veneno* (Luis Marquina, 1950) parodiando el rimbombante cine histórico. Concluida la Segunda Guerra Mundial fue momento para el debut de *los renovadores* como les catalogaron algunos perspicaces críticos del periodo. Se trata de cineastas como Manuel Mur Oti, Antonio del Amo, José Antonio Nieves Conde y Arturo Ruiz Castillo. El primero de ellos, reputado poeta y dramaturgo gallego se estrenó con la singular *Un hombre va por el camino* (1949) donde aparecen ciertos rasgos del melodrama latinoamericano (vivió en Cuba de 1923 a 1933). Antonio del Amo, militante comunista y documentalista de guerra republicano se manifestaba en los cuarenta aún sin el influjo neorrealista de películas como *Día tras día* (1951). Nieves Conde por su parte, de mayor interés en este trabajo, debuta con *Senda ignorada* (1946) y la claustrofóbica y cuidada formalmente *Angustia* (1947) mientras Ruiz Castillo, experimentado

una nueva corriente de disidencia cultural y cinematográfica experimentado, en palabras de Castro de Paz y Cerdán, “una progresiva crispación de la mirada”.⁷³

Cabe elucidar como esa elevación de la mirada contuvo en su seno un acercamiento más comprometido, surcó el asfalto a la vez que se elevó poéticamente en algún que otro jalón cinematográfico siempre “desde unas tradiciones creativas, artísticas y culturales bien asentadas en las formas de cultura popular española”.⁷⁴ Por supuesto, las intenciones de los nuevos moradores raramente fueron del agrado de sus caseros encarnados en la Dirección General de Cinematografía, la censura y algún que otro Ministerio quienes pusieron el grito en el cielo ante las reformas que esos intrusos querían hacer en sus vetustos muros. Un umbral se había cruzado, la beatífica aparición de la tendencia “regeneracionista” que *Esa pareja feliz* (1951) supuso y se asentó con *Bienvenido Mister Marshall* (1953), *Muerte de un ciclista* (J.A. Bardem, 1955), *Calle Mayor* (J.A. Bardem, 1956) o *Los jueves milagro* (1956) permitieron, tomando prestado el concepto de Bollnow, reamueblar el espacio.⁷⁵

1.3.1. España, hábitat para la disidencia

No solo los cineastas se procuraron su espacio para pergeñar el disenso político, la desazón y el hastío que desde el 1 de abril de 1939 invadió muchos ámbitos de la vida pública española se hizo notar en otras disciplinas. Este epígrafe trata de resumir *grosso modo* expresiones significativas acerca de posturas disidentes articuladas en otros ámbitos artísticos así como su directa relación con el tema de la vivienda y entorno. Desde la posguerra la rama literaria cultivó cierta discrepancia visible en *Nada* (Carmen Laforet, 1944) -Mercè Rodoreda volverá sobre el tedio vital en la posguerra en 1962 con *La plaça del Diamant-*, donde la imagen de los interiores hogareños de novela permite avizorar lo recóndito de una época marcada por el trauma de la guerra, donde el opresivo ambiente

documentalista rodaba *Las inquietudes de Shanti Andía* (1946). Los terceros son los autodenominados como *grupo de los telúricos*, en estrecha colaboración con los *renovadores*, se trata de un informal grupo de amigos con Carlos Serrano de Osma en el papel de *alma Mater* de un grupo seguido por Llorenç Llobet-Gràcia, el director de fotografía Salvador Torres-Garriga, el guionista Pedro Lazaga, el segundo operador Aurelio Larraya, el productor José Antonio Martínez de Arévalo, el montador Antonio Graciani, el actor Fernando Fernán-Gómez o el polifacético Enrique Gómez Bascuas. Para Castro de Paz, algunos de estos cineastas dejaron “tras de sí filmografías tan breves como fascinantes.” en Castro de Paz, José Luis. “Sobre generaciones, experimentaciones y disidencias”, *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Paidós, Barcelona, 2002, pp. 147-222; La década de los cuarenta y sus cineastas ha sido revisitado de nuevo en otra publicación por el Doctor en Historia del cine gallego en: Castro de Paz, José Luis. *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta (1939-1950)*, Shangrila, Santander, 2012

⁷³ Castro de Paz, José Luis; Cerdán, Jostexo. *Op. cit.*, 2011, p. 48

⁷⁴ *Ibidem.*, p. 27

⁷⁵ Bollnow, Otto F.: *Op. cit.*, p. 188

casero metaforiza la angustia en la Barcelona de los cuarenta.⁷⁶ Ese hogar de *Nada* exhala un ambiente “como si el aire estuviera estancado o podrido”,⁷⁷ respondiendo a los estigmas sociales y la precariedad económica de una época oscura. Dos años antes, el posteriormente desencantado franquista, Camilo José Cela, publica *La familia de Pascual Duarte* (1942) aunque el verdadero aldabonazo vendría precisamente el año de *Surcos* y *Esa pareja feliz* con *La colmena* (1951). Deshilachando unos personajes movidos por el ansia de riqueza, la hambruna, el sexo y la muerte,⁷⁸ Cela planta su microscopio para escrutar las pequeñas vidas de las abejas del panal madrileño y lo hace a través de la relación de éstas con el espacio.⁷⁹ Durante la década se publicaría *Réquiem por un campesino español* (Ramón J. Sender, 1953), *Juego de manos* (Juan Goytisolo, 1954), *Con el viento solano* (Ignacio Aldecoa, 1956) y el familiarizado con el neorrealismo Rafael Sánchez Ferlosio –traductor para *Revista Española de Milagro en Milán*– lanza su novela *El Jarama* (1955). Eran los tiempos de la *poesía social* y el momento en que Azcona publica *El pisito, novela de amor e inquilinato* (1956) evocando el Madrid literario de Baroja, línea también tomada en la novela del académico de la lengua Juan Antonio Zunzunegui *El mundo sigue* (1960).

Con el cambio de década, la revisión llevada al extremo a la que someterán los cineastas a los moldes del realismo tendrá su expresión literaria en *Tiempo de silencio* (Luis Martín-Santos, 1962). Obra vanguardista, en gran deuda con la novela social, escruta las desfavorables condiciones de vida de los cinturones industriales urbanos y sus víctimas recluidas en la mísera periferia del chabolismo que describe como “oníricas construcciones confeccionadas con maderas de embalaje de naranjas y latas de leche condensada, con láminas metálicas provenientes de envases de petróleo o alquitrán [...] con fragmentos de barrera de una plaza de toros pintados todavía de color de herrumbre y sangre”.⁸⁰ En Barcelona Juan Marsé expone el choque social y cultural entre la emigración charneca, encarnada en la figura del *pijoaparte* y la Cataluña de clase alta en *Últimas tardes con Teresa* (1966). Las manchas de la sociedad se hacen evidentes en estas obras que escudriñan la naturaleza de su tiempo emparentándose con el desencanto que emana del

⁷⁶ Fuster Martí, Albert. “Interiors literaris a la novel·la de postguerra” en Creixell, Rosa M.; Sala, Teresa-M.: *Op. cit.*, pp. 355-359

⁷⁷ Laforet, Carmen. *Nada*, Destino, Barcelona, 2005, p. 16

⁷⁸ Calvo Carilla, José Luis. “La poesía y la novela”, Martínez Herranz, Amparo (coord.): *Op. cit.*, p. 60

⁷⁹ “La precarietat i la immediatesa de les vides dels personatges es transmeten a la seva relació amb l'espai, de forma que aquests últims són descrits quan a la relació sensual que amb ells s'estableix. Les oficines, com els cafès, són espais valorats per la calor, i els prostíbuls i cases de cites, per la privacitat que serveixen als seus inquilins. [...] Alhora, un constant flirteig amb la possibilitat d'una existència millor fa que els personatges admiren el luxe, i administrin curiosament la falsedat i l'aparença amb la fi de tenir una il·lusió de millor estatus social. Succeeix amb el menjar, amb el tabac, i amb la mateixa alcoba.” En Fuster Martí, Albert. “Interiors literaris a la novel·la de postguerra” en Creixell, Rosa M.; Sala, Teresa-M.: *Op. cit.*, p. 356

⁸⁰ Martín-Santos, Luis. *Tiempo de silencio*, Seix Barral, Barcelona, 1964, p. 43

Fernán-Gómez de *El mundo sigue*. Ambas manifestaciones son vasos comunicantes en tanto que trastienda del desarrollismo por la aciaga visión de España que albergan:

“Hasta que llegue ese día, con el juicio suspendido, nos limitaremos a penetrar en las oscuras tabernas donde asoma sobre las botellas una cabeza de toro disecado con los ojos de vidrio [...] a abrazar a los borrachos que dimiten de la realidad, a contemplar la airosa apostura de un guardia cuando pasa una mujer más alta que él, a preguntar a un taxista de ojos amarillos de gato de qué modo es posible hacer una estafa en una tienda de paños, a frecuentar una sala de fiestas hasta que el portero gigante de uniforme verde nos conozca y nos deje pasar sin entrada haciéndonos una mueca cariñosa, a gastar la tarde entera en una cafetería sin que la camarera nos sonría una sola vez, a hacer como que bebemos y beber poco, a hacer como que hablamos y no decir nada, [...] a visitar un baile de estudiantes donde las señoritas entran gratis, a calcular cuántas piezas de mechero vende un enano en una esquina [...] De este modo podremos llegar a comprender que un hombre es la imagen de una ciudad y una ciudad las vísceras puestas al revés de un hombre...”⁸¹

En la vertiente teatral, la capitalidad de figuras del calibre de Valle-Inclán y Buero Vallejo así como el influjo constante del sainete y la zarzuela son vías ineludibles para entender el cine de la época.⁸² El gallego es clave para entender la evolución grotesca así como por su disenso; indica Torrente Ballester: “Máximo Estrella es el pretexto para dibujar con lápiz ágil y rápido escenas callejeras en un invierno madrileño cuya cronología resulta incierta [...] Y no escenas cualesquiera [...] huelgas, represiones, estampas tabernarias, prostitución peripatética y política pícara, todo al hilo de la vida literaria en el Madrid de 1920.”⁸³ De hecho, el esperpento de Valle-Inclán no llegó dignamente a los escenarios españoles hasta 1971.⁸⁴ Buero Vallejo⁸⁵ por su parte dibujó la obra angular sobre a la que

⁸¹ *Ibidem*, pp. 20-22

⁸² Me resulta muy interesante aunque difícil de desarrollar aquí el ascendente de la zarzuela sobre el cine español por vertebrarse con los estilemas del sainete. A menudo señalado por sus afinidades pero poco desmenuzado. Como en el arte fílmico, también en el terreno musical se dieron los condicionantes para cierta crítica social. Es el caso de *Pan y toros* (Francisco Asenjo Barbieri, 1864), *El año pasado por agua* (Federico Chueca y Joaquín Valverde, 1889) o *El rey que rabió* (Ruperto Chapí, 1891). Asimismo, el raigambre madrileñista con gran protagonismo del universo vecinal de la corrala filtrado en películas como *Así es Madrid* o *Historias de Madrid* responde a una tradición que la zarzuela radicada en la capital venía marcando con obras como *La gran vía* (Federico Chueca y Joaquín Valverde, 1886), *La verbena de la paloma* (Tomás Bretón, 1894), *Agua, azucarillos y aguardiente* (Federico Chueca, 1897), *La revoltosa* (Ruperto Chapí, 1897) y hasta bien entrado en siglo XX en títulos del calado de *Doña Francisquita* (Amadeu Vives, 1923) y *La chulapona* (Federico Moreno Torroba, 1934). Sobre el estudio de la Zarzuela véase: Alier, Roger. *La Zarzuela, Ma non troppo*, Robinbook, Barcelona, 2002

⁸³ Torrente Ballester, Gonzalo. *Literatura española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1968, pp. 113-114

⁸⁴ Véase al caso el ingenioso artículo titulado “El estreno imaginario de *Luces de Bohemia*” escrito por Ricardo Doménech para *Primer Acto* en noviembre de 1961. Sintomático de esto es la representación a puerta cerrada de *Los cuernos de don Friolera* en Murcia el año 1959, suscitando un verdadero escándalo en las fuerzas vivas de la ciudad porque se permitiera un teatro tildado de antiespañol. Asimismo, otras obras como *Las galas del difunto* y *La hija del capitán* llegaron en 1964 a modestos escenarios

nos referiremos por su retrato crítico de la sociedad de la época y por hacerlo en el ambiente de relaciones vecinales: *Historia de una escalera* (1948). Su influjo, sumado a la preocupación por el medio vivencial de otros dramaturgos es una constante en el teatro posterior. Obras como *Cerca de las estrellas* (Ricardo López Aranda, 1960) o *La madriguera* (Ricardo Rodríguez Buded, 1961) son una prueba de ello.⁸⁶ Otros escritores denunciaban el drama social de la autoconstrucción en obras como *La camisa* (Lauro Olmo, 1962) donde se escenifica crudamente el emigrar hacia los cinturones de miseria chabolista para conseguir un techo y de ahí, hacia otros países europeos ante la promesa negada del desarrollismo.⁸⁷

También desde el mundo del cómic, el célebre tebeo de Francisco Ibáñez *13, rue del percebe* fue una expresión referencial sobre las condiciones de vida en la España de los sesenta. A partir de 1961, el dibujante catalán exprimió como nadie la verticalidad de la vivienda española en meridiano contraste con la horizontalidad imperante en las casas unifamiliares estadounidenses. Situada en la contraportada de la revista *Tío Vivo*, fue un encargo de total libertad creativa con motivo de la segunda etapa de la publicación editada por Bruguera.⁸⁸ En ella se narraban a lo largo de seis pisos, entre ellos la portería, una tienda de ultramarinos, el hueco del ascensor, la buhardilla, la azotea y la alcantarilla, los avatares, trifulcas y disparatadas situaciones de una esperpéntica comunidad de vecinos. Parece como si Ibáñez hubiera arrancado los muros que el James Stewart de *La ventana indiscreta* (A. Hitchcock, 1954) escudriñaba para mayor gozo del *voyeur* con la particularidad de que aquí se presenta “la sátira de un viejo país ineficiente en vías de desarrollo, y por ello el edificio en sí es una figura imposible, un *trompe d’oeil*, como un dibujo de Escher, una cinta de Moebius o una escalera de Piranesi”⁸⁹ [...] de la misma manera que ocurre con *El pisito* o *Historia de una escalera*, la delirante y desternillante fauna de *13, rue del percebe* era una vuelta de tuerca sobre el papel maché a lo que estaba haciendo el cine. Descendientes

universitarios de la mano de Juan Antonio Homigón. en Rubio Jiménez, Jesús. “Las artes escénicas. Algunos indicios de renovación”, Martínez Herranz, Amparo (coord.): *Op. cit.*, pp. 82-84

⁸⁵ Sobre el estudio del dramaturgo véase: Doménech, Ricardo. *El teatro de Buero Vallejo*, Gredos, Madrid, 1979

⁸⁶ “[...] *La madriguera*. La influencia de *Historia de una escalera* se advierte en este mundo contaminado por la pobreza y la falta de recursos que, esta vez de *puertas adentro*, aparece en la casa de realquilados donde viven los personajes. La pieza es un claro ejemplo de obra de personaje colectivo en el que cada uno de sus miembros contribuye a hacer imposible la vida del otro, y entre todos ofrecen la visión de una sociedad condenada a una convivencia que la envilece.” en Serrano, Virtudes. “Los autores neorrealistas”, Huerta Calvo, Javier (dir.): *Historia del teatro español. Del siglo XVIII a la época actual*, vol. 2, Gredos, Madrid, 2003, p. 2809

⁸⁷ Rubio Jiménez, Jesús. “Las artes escénicas. Algunos indicios de renovación”, Martínez Herranz, Amparo (coord.): *Op. cit.*, pp. 86-87

⁸⁸ La historieta fue publicada en *Tío Vivo* hasta 1981, año del cierre de la segunda etapa de esta revista. en Guiral, Antoni. *El universo de Ibáñez*, Ediciones B, Barcelona, 2009, p. 46

⁸⁹ Véliz, Sergio B.: “Sociología del 13, rue del percebe”, *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, Complutense de Madrid, nº 23, marzo 2009, p. 4

directos de *El lazarillo de Tormes*, el hilarante crisol de personajes presentaba desde una ancianita solterona miembro de la Sociedad Protectora de Animales, el veterinario incompetente, Doña Benita y sus vándalos de sus hijos o don Senén, el tendero estafador. A ellos les acompañaban el torpe ladrón Ceferino y su esposa, la avara dona Leonor capaz de realquilar su piso a decenas de inquilinos, la abnegada portera del inmueble, el científico loco creador de monstruos,⁹⁰ don Hurón habitando la alcantarilla –era el paso siguiente a los urinarios de Berlanga- y Manolo el del ático, aquél pícaro especializado en no pagar factura alguna, clara caricatura del dibujante Manolo Vázquez.

Asimismo, el chiste gráfico en las revistas de humor tenía en *La codorniz* la revista más representativa del periodo de posguerra. Fundada por Miguel Mihura en 1941, él mismo (apostando por un humor tendiente al absurdo y la incongruencia sin compromiso político en un principio), Tono, Herreros y Galindo fueron los principales catalizadores de las tiras cómicas. Acabada la fórmula Mihura, una sociedad se hizo con la revista que reapareció en junio de 1944 dando un giro en sus intenciones bajo la dirección del joven Álvaro de Laiglesia. Fue en ese momento donde irrumpió la sátira social y de costumbres asentándose en la sección estrella *Crítica de la vida*.⁹¹ El aumento de la presión censora en aspectos ligados a la iglesia y la política nacional acrecentaron el uso de la ironía en la década de los cincuenta y sesenta para sortearla y establecer así complicidades con el lector. De hecho, también Rafael Azcona trabajó en *La Codorniz* destilando escepticismo hacia el sistema educativo con su célebre tira gráfica *El repelente niño Vicente*, creada en 1954.⁹²

También la fotografía dio amplias muestras de compromiso social en forma de fotografía directa, siguiendo la tradición de Henri Cartier-Bresson y Robert Doisneau. Reunidos muchos alrededor del grupo AFAL, motor renovador de la imagen estática en España, y otros pertenecientes a La Palangana, adscritos en origen a la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, fueron los Xavier Miserachs, Oriol Maspons, Ricard Terré, Agustí

⁹⁰ En 1964 la censura obligó a retirar a este personaje con el pretexto de que *sólo Dios puede crear vida* eliminándole en el nº 165 de *Tío Vivo* y sustituyéndole por un incompetente sastre. en Guiral, Antoni. *Op. cit.*, 2009, p. 46

⁹¹ “Se trataba de una página colectiva de opinión, redactada entre varios colaboradores, cuya finalidad era dejar constancia de la precariedad y del desarrollo del vivir cotidiano (masificación de transportes públicos; cortes de luz, agua y gas por las restricciones existentes; deficiente sanidad; paupérrimo ambiente cultural; problema del déficit de viviendas y de su escasa dotación de equipamientos; desmesurada afición los toros y por el fútbol, en detrimento de la cultura y como un instrumento más para despolitizar a las masas; embaucamiento de la publicidad; alusiones al teatro y al cine –repetición de películas y pobreza de sus guiones, etc.-)” en Vázquez Astorga, Mónica. “El chiste gráfico en las revistas de humor y la cultura española”, Martínez Herranz, Amparo (coord.): *Op. cit.*, p. 199

⁹² Fue aquí donde el guionista se topó por primera vez con Marco Ferreri quien contaba: “conoci a Azcona cuando estaba sentado ante una ventana y hacía dibujos.” en Rimbau, Esteve. “Del neorrealismo a la crisis del cine. Una conversación con Marco Ferreri”, *Antes del Apocalipsis. El cine de Marco Ferreri*, Cátedra, Madrid, 1990, p. 14

Centelles Josep Català-Roca o Joan Colom quienes,⁹³ marcados por el neorrealismo italiano, fijaron su objetivo sobre la vida cotidiana del Barrio chino de la época, nido de delincuencia y prostitución. La proximidad al puerto de este distrito le confirió ese estatus de “tierra de paso” de marineros norteamericanos, comerciantes y demás extranjeros que conformaron un heterogéneo panorama que fue inmortalizado en su día a día durante la segunda mitad del XX. Su aspecto decadente es el mismo que lo hizo escenario de las tramas del cine negro catalán en *La calle sin sol* (Rafael Gil, 1948), *Brigada criminal* (Ignacio F. Iquino, 1950), *Sin la sonrisa de Dios* (J. Salvador, 1955) o *Los atracadores* (F. Rovira Beleta, 1962). Fotografías, tebeos, novelas, obras de teatro, películas,... todas ellas encontraron en el ocuparse de la problemática social, sus ligaduras con los habitáculos de la gente ordinaria y las lacras de su entorno vital más inmediato, una fórmula que cristalizó en “habitar” políticamente el arte. Ya fuera de manera consciente o inconsciente por medio del disenso o la mixtificación, carear la vivienda, núcleo cultural de una época, implica una sinécdoque de una dictadura que hacía del “hogar tradicional” y la familia uno de sus caballos de batalla.

⁹³ Lázaro Sebastián, Francisco Javier. “De cómo la fotografía dejó de ser estática”, Martínez Herranz, Amparo (coord.): *Op. cit.*, pp. 177-192

2. BAJO EL TECHO DEL NEORREALISMO

Giorgetta (si passa penosamente una mano sulla fronte; sospirando):

Come è difficile esser felici!...

Il tabarro (Giacomo Puccini, 1918)⁹⁴

Entre las ruinas de una Italia arrasada por la guerra surgió uno de las corrientes más insignes de la historia del cine: El neorrealismo. En medio de sus escombros, directores como De Sica, Rossellini, Visconti, De Santis, Zampa, Lattuada, Castellani,... erigieron sus particulares arquitecturas fílmicas, en un cinema que estaba por derribo. Aquejada la sociedad de una dramática situación (hambruna, paro, carestía de vivienda, emigración,...), aquellos que vieron cómo su país había sido arrasado por una dictadura y la consiguiente guerra, exhalaban una bocanada de aire fresco cinematográfico capaz de golpear conciencias; se alzaba así un nuevo cine para una nueva sociedad. Tema arduamente discurredo, en las siguientes páginas se brinda un somero repaso del contexto poniendo el foco sobre su influjo sobre el cine español y el modo como trató las problemáticas en torno a la vivienda. Para la anquilosada producción hispana solo un tornado del calado del neorrealismo podía filtrarse por las rendijas de sus autárquicas ventanas para descargar el ambiente. Arribado en los cincuenta, justo cuando el fenómeno ya decaía, valgan estas declaraciones de Fernando Fernán-Gómez acerca del impacto producido por el cine neorrealista para sondear la luz arrojada por los “hermanos” italianos:

“Y entonces al ver, por ejemplo *Roma, ciudad abierta* fue una revelación absoluta del modo en que podíamos hacer cine aquí, que casi no guardaba relación ninguna con el modelo de cine americano. La guerra de *Roma, ciudad abierta* me recordaba mucho más el Madrid en guerra que yo viví que cualquier película americana”.⁹⁵

Previo a aquilatar su peso específico en España, cotejaremos los albores del movimiento surgido en medio del ruido de sables de la Segunda Guerra Mundial. Por lo pronto, entre sus muchas acepciones, ser la hija contestona del cine de propaganda fascista

⁹⁴ Frase extraída del libreto de Giuseppe Adami para la ópera de *Il tabarro*, en *Il tritico* -las otras dos que lo componen son *Suor Angelica* y *Gianni Schicchi*- en [http://www.teatroallascala.org/includes/doc/2007-2008/libretto/tritico_libretto.pdf Consultado 22/06/2014]

⁹⁵ Brasó, Enrique. *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez*, Espasa, Madrid, 2002, p. 66; Recientemente y al hilo de ese sentir, el cineasta José Luis García Sánchez conviene con Fernán-Gómez al ver que “Italia era nuestro faro, los italianos eran como nosotros, feos, católicos y sentimentales, pero en libertad” en García Sánchez, José Luis. “Tiempos viridianos”, Martínez Herranz, Amparo (coord.): *Op. cit.*, p. 430

fue una de las principales.⁹⁶ En los cuarenta, este cine contó con aportaciones del propio Rossellini en su trilogía formada por *La nave bianca* (1941), *Un pilota ritorna* (1942) y *L'uomo dalla croce* (1943). Coetáneamente, el veterano Carmine Gallone firmaba *Odessa in fiamme* (1942), Augusto Genina *El asedio del Alcázar* (1942) y Goffredo Alessandrini el díptico anticomunista *Noi vivi* y *Addio Kira* (1942).⁹⁷ De marcado carácter propagandístico, para dormir conciencias, el crítico francés Jean Antoine Gili ve en esos largometrajes un aura de cierta intemporalidad que para nada reflejaba la realidad del país, era una Italia soñada: sin conflictos de clase, sin aparentes problemas económicos, sin paro.⁹⁸ Paralelamente encontramos la parafernalia mitificada en torno a la corona de los reyes lombardos en *La corona de hierro* (A. Blasetti, 1942), máximo emblema de las superproducciones fascistas hechas en *Cinecittà*. Por afinidades políticas, España también experimentó sus cintas para-fascistas durante el primer decenio posbélico en las coproducciones de carácter bélico hispano-italianas *Frente de Madrid* (Carmen fra i rossi, E. Neville, 1939),⁹⁹ *Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Genina, 1940) y la española *¡A mí la legión!* (J. Orduña, 1942). Películas todas ellas que parecen haber monopolizado ese mal llamado posteriormente “cine franquista” que no pasó de mero conato al entender de Carlos F. Heredero quien lo considera un término “escasamente clarificador”.¹⁰⁰ Así la historiografía actual opta por una mayor amplitud de miras y la reciente publicación de Vicente J. Benet se refiere en estos términos hacia ese mal llamado “franquismo” cinematográfico español:

“De hecho, el cine declaradamente político del franquismo se restringe, en puridad, a unas pocas películas, entre las que destacan *Frente de Madrid* (Carmen fra i rossi; E. Neville, 1939) y sobre todo *Rojo y negro* (C. Arévalo, 1942), así como la película más reveladora de la personalidad de Franco y de su ideal político, ya que él mismo fue el responsable de su argumento bajo el seudónimo de Jaime de Andrade: *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941)”.¹⁰¹

⁹⁶ “Para Mussolini «la cinematografía era el arma más fuerte». Se trataba de un medio de comunicación de masas fundamental para hacer llevar a todos los rincones de Italia la propaganda del régimen.” en Coronado Ruíz, Carlota. “Ir al cine en Italia: El público italiano durante el fascismo” en Cabeza, José; Montero, Julio (eds.): *Por el precio de una entrada*, Rialp, Madrid, 2005, p. 122

⁹⁷ Quintana, Àngel. *El cine italiano 1942-1961. del neorrealismo a la modernidad*, Paidós, Barcelona, 1997, p. 45

⁹⁸ Gili, Jean A.: *Cinéma et realismes, II. Italie 1930-1980*, Les Cahiers du 7e Art, Paris, 1988, p. 11

⁹⁹ [Sobre Edgar Neville] Aunque se alineara con el bando sublevado trabajando en la realización de documentales, “ese posicionamiento no se prolongó después con una identificación personal con el nuevo régimen político” en Matud Juristo, Álvaro. “Edgar Neville: De intelectual republicano a cineasta franquista”, Cabeza, José; Montero, Julio (eds.): *Por el precio de una entrada*, Rialp, Madrid, 2005, pp. 207-231

¹⁰⁰ Heredero, Carlos F.: *Op. cit.*, p. 12

¹⁰¹ Benet, Vicente J.: *El cine español, una historia cultural*, Paidós Comunicación, Barcelona, 2012, p. 161; Véase el análisis que Benet realiza tanto de *Raza* como *Rojo y negro* entre las páginas 153-171.

En cambio, más éxito tuvo la línea de *La corona de hierro*,¹⁰² cifrada aquí en grandes epopeyas acartonadas en su *mise en scène* y anquilosadas en su ideología de corte xenofóbico donde se hacía un particular uso de la historia como coartada para ratificar la autarquía ya chirriante en los cincuenta. Ambientadas principalmente en la fase imperial tras el matrimonio de los Reyes Católicos y la Guerra de la Independencia contra la invasión francesa, largometrajes de Juan de Orduña como *Agustina de Aragón* (1950), *La leona de Castilla* (1951) y *Alba de América* (1951), o *Lola la Piconera* (Luis Lucia, 1951) e *Amaya* (Luis Marquina, 1952) son buen ejemplo de la persistencia en un castillo que estaba por derrumbarse.¹⁰³

Italia en cambio presentaba un escenario político diverso al hispano, asolados por la guerra, el yugo totalitario había sucumbido para dar paso al gobierno de Democracia Cristiana. Entre los despojos de la península itálica fue donde se irguieron Rossellini, Visconti y De Sica –la heterogénea paternidad tricéfala– con ánimo de imprimir los índices de la realidad que les cercaba comprometiéndose con el presente histórico en un común interés en las técnicas. El filósofo Gilles Deleuze relaciona el surgimiento de este cine en Italia antes que en Francia o Alemania por la fidelidad hacia la imagen-acción tradicional de los primeros:

“En Italia la situación era muy distinta: no podía aspirar, desde luego, al rango de vencedor; pero, contrariamente a Alemania, por un lado disponía de una institución cinematográfica que había escapado relativamente al fascismo, y, por el otro, podía invocar una resistencia y una vida popular subyacentes a la opresión, aunque desprovista de ilusiones.”¹⁰⁴

Sin ser el fenómeno neorrealista en sí el objeto de este trabajo, señalaré la significativa labor teórica ejemplificada en los artículos de Luchino Visconti “Cadáveres” (1941) y “El cine antropomórfico” (1943),¹⁰⁵ muestra de un sustento teorizador ausente en

¹⁰² “La hipertrofia del cine fascista generó un cierto debate de carácter ético que coincidió con el descubrimiento de la conciencia artística del fenómeno cinematográfico. El sentimiento del absurdo social de la época llevó a los cineastas a comprender que los falsos mundos ideales de la italianidad épica debían ser sustituidos por fragmentos de verdad. El arte no debía estar aislado del mundo.” en Quintana, Àngel. *Op. cit.*, p. 53

¹⁰³ Aún en una línea similar, a finales de los cincuenta habrá un rebrote de esta tendencia pero con un marcado viraje hacia la revalorización de la monarquía borbónica en filmes enmarcados en el siglo XIX como *¿Dónde vas, Alfonso XII?* (L.C. Amadori, 1958) y su secuela *¿Dónde vas, triste de ti?* (A. Balcázar, 1960).

¹⁰⁴ Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1994, p. 294

¹⁰⁵ “Andando per certe società cinematografiche capita che s’intoppi troppo sovente in cadaveri che si ostinano a credersi vivi. Sarà toccato ad altri, come a me, di incontrarne, e non li avrà indenticati lì per lì: perché, quando sono in circolazione vanno vestiti come me e come voi. Ma quel processo di decomposizione, che è in loro nascostamente in atto, diffonde tuttavia un lezzo di guasto che non

España. Asimismo, mediante la llamada estética del rechazo del espectáculo, relato, interpretación y técnica; el neorrealismo fundó el mito de la espontaneidad y la inmediatez de su cine galvanizado en hitos como *Obsesión* (Osessione, L. Visconti, 1943), *La tierra tiembla* (La terra trema, L. Visconti, 1948), *Roma, ciudad abierta* (R. Rossellini, 1945), *Paisà* (R. Rossellini, 1946), *El limpiabotas* (Sciuscià, V. De Sica, 1946), *Ladrón de bicicletas* (Ladri di biciclette, V. De Sica, 1948) y *Alemania, año cero* (Germania, anno zero, 1948), hito fecundador de la vanguardia junto con *Umberto D* (V. De Sica, 1952). Películas todas ellas que, junto con las de otros cineastas del momento neorrealista,¹⁰⁶ señalaron las lacras y estigmas heredados del fascismo.¹⁰⁷ Con la “emoción como principio” que atribuye Roland Barthes a la fotografía, así se encaramó el neorrealismo a la cruda realidad,¹⁰⁸ algo que en España quedó en el cascarón (el rodaje en calles, la pobreza,...), salvo contadas ocasiones.

2.1. Neorrealismo *alla española*

Para esbozar un retrato sobre la irrupción del cine italiano en España es menester acudir a la exhaustiva tesis de José Enrique Monterde acerca de las corrientes neorrealistas en este ámbito.¹⁰⁹ En un país como la España del Generalísimo, ensimismada en su autarquía, acercarse al neorrealismo era poco menos que una afrenta a la autenticidad del

sfuggirà più a un naso che si sia appena un po' sperimentato. [...]” Visconti, Luchino. “Cadaveri”, *Cinema*, núm. 119, 10 junio 1941 en Mida, M.; Quaglietti, L.: *Dai telefoni Bianchi al neorrealismo*, Editori Laterza, Bari, 1980, pp. 147-149; El otro famoso artículo comienza así: “*Il cinema che mi interessa è un cinema antropomorfo*. Di tutti i compiti che mi spettano come regista, quello che più mi appassiona è dunque il lavoro con gli attori; materiale umano con il quale si contruiscono questi uomini nuovi, che, chiamati a viverla, generano una nuova realtà, la realtà dell’arte. [...]” Visconti, Luchino. “Il cinema antropomorfo”, *Cinema*, núms. 173-174, 25 septiembre – 10 octubre 1943 en Mida, M.; Quaglietti, L.: *Op. cit.*, pp. 177-179

¹⁰⁶ Alrededor de los tres tótems estaba su guionista angular Cesare Zavattini –figura que en España tiene su émulo en Rafael Azcona –. El guionista se alzó como el paladín del neorrealismo con su tesis del cine como microscopio de la vida cotidiana, espejo de lo común a partir de la antes mencionada estética del rechazo.¹⁰⁶ Dentro de este magma surgieron cineastas adheridos al neorrealismo y su busca de nuevos modelos para el gran público. Aldo Vergano, Alberto Lattuada, Luigi Zampa con *Noble gesta* (L'onorevole Angelina, 1947), Pietro Germi al encuentro del malestar juvenil en *Juventud perdida* (Gioventù perduta, 1948) o el singular Giuseppe De Santis, autor de *Arroz amargo* (Riso amaro, 1948), caracterizada su obra por albergar un ir *al di là* del neorrealismo.

¹⁰⁷ “Il neorrealismo infrange i tabù dell’Italia governata dai facisti, intacca incrostazioni, partorisce un nuovo senso comune in merito ai rapporti sociali, alle istituzioni, ai legami interpersonali, alla sessualità, alla famiglia, alla donna, alla Chiesa, alla religione, alla proprietà” en Argentieri, Mino. *Il cinema italiano dal dopoguerra a oggi*, Editori Riuniti, Roma, 1998, p. 25

¹⁰⁸ “[...] reflejaban perfectamente una especie de incomodidad que siempre había experimentado: la de ser un sujeto que se bambolea entre dos lenguajes, expresivo el uno, crítico el otro; y en el seno de este último, entre varios discursos, los de la sociología, de la semiología y del psicoanálisis...” en Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 2009, p. 29

¹⁰⁹ Monterde, José Enrique. *El neorrealismo en España. Tendencias realistas en el cine español*, Director: Miquel Porter i Moix, Tesis doctoral inédita, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1992

cine patrio.¹¹⁰ Además, aquí se recibió con retraso ya no el cine neorrealista, sino el cine italiano en general con un desfase alrededor de los tres años de media aunque con sonadas excepciones como *Roma, ciudad abierta*, estrenada comercialmente en España veinticuatro años más tarde. Así pues, si tan poco alentador fue el goteo de las paradigmáticas obras de los Rossellini, De Sica,... ¿Cómo llegaron a ojos de los profesionales españoles? He aquí la importancia de las vías alternativas de exhibición que posibilitaron que no fueran ignotas: organismos vinculados a Italia (Embajada, consulados, Institutos de Cultura, etc.), cine-clubs, festivales cinematográficos como Cannes o Venecia, salidas al exterior del país y, por encima de todas, las dos Semanas Cinematográficas de Madrid acaecidas en 1951 y 1953. La primera de ellas se dio entre el 14 y el 21 de noviembre de 1951 siendo organizada por Giuseppe Cardillo, subdirector del Instituto Italiano de Cultura Madrileño, con el apoyo de “Unitalia” y se ofreció el preestreno de *Milagro en Milán, Mañana será otro día* (Léonide Moguy, 1951) y *Peppino e Violetta* (Maurice Cloche, 1950) así como la proyección de las nunca estrenadas *È primavera...* (R. Castellani, 1950), *Il bivio* (Fernando Cerchio, 1951), *L'edera* (A. Genina, 1950), *Il paradiso perduto* (Luciano Emmer) y *Vogliamoci bene* (Paolo W. Tamburella, 1950) junto al pase privado de algunas secuencias de *Paisà* (R. Rossellini, 1946)¹¹¹ y *Luci del varietà* (F. Fellini, 1950). Entre esta programación, quizás *Milagro en Milán* y *È primavera...* fueron las muestras más cercanas al neorrealismo que se pudieron ver en esta primera semana.

Al cabo de dos años, la Segunda Semana se presenta más eficaz en su cometido divulgativo. Celebrada entre el 2 y el 9 de marzo de 1953 en el Cine Rialto de Madrid, destaca la visita de protagonistas del cine italiano del momento como De Sica, Emmer, Zampa y Lattuada en materia de directores a parte de la actriz Carla del Poggio, el guionista Cesare Zavattini y el crítico Lo Duca.¹¹² Famoso es el paseo nocturno con Zavattini que algunas promesas españolas hicieron tras la sesión del Rialto, alguna que otra tertulia e

¹¹⁰ Monterde, José Enrique. “Del neorrealismo y el cine español” en Company, Juan Miguel; Nieto, Jorge (coord.): *Por un cine de lo real: Cincuenta años después de las “Conversaciones de Salamanca”*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 2006, p. 58; En el presente libro se puede hallar un sucinto resumen de la tesis doctoral con las claves de su exhaustivo trabajo centrado en su relación con el primaveral evento salmantino.

¹¹¹ “El Rossellini neorrealista ya se ha dicho repetidas veces era un gran desconocido para el público español. De hecho ni siquiera el Rossellini fascista había tenido ocasión de llegar a nuestras pantallas y es seguro que esa tradición de desconocimiento se hubiese mantenido de nos ser por el encuentro sentimental y profesional del cineasta con una estrella de la magnitud de Ingrid Bergman.” en Santos Fontenla, César. *El cine español en la encrucijada*, Ciencia Nueva, Madrid, 1966, p. 307

¹¹² Bajo la presidencia del embajador de Italia en España, con el Instituto Italiano de Cultura y Unitalia participaron otros entes industriales y profesionales como ANICA (Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche e Audiovisive) quienes proporcionaron una mejor organización. En Monterde, José Enrique. *Op. cit.*, 1992, p. 442

incluso el visionado de *Bienvenido Mister Marshall* por parte del dúo.¹¹³ En el corpus de películas proyectadas cabe destacar *Proceso a la ciudad* (Luigi Zampa, 1952), *El alcalde, el escribano y su abrigo* (A. Lattuada, 1952), *Bellísima, Due soldi di speranza* (R. Castellani, 1952), *Il cammino della speranza* (P. Germi, 1950) y *Umberto D.* Queda evidenciado como en el proceso de armar el espíritu regeneracionista, el neorrealismo era una buena techumbre donde ponerse al socaire. Partiendo de su modelo podría trazarse el discurso más comprometido que el cine español necesitaba, la válvula de escape requerida.

Esquemático en tres momentos clave a lo largo de la década de los cincuenta por Monterde. Primero como moda coyuntural, después en tanto que modelo regeneracionista y por último como modelo a superar hacia las formas de la modernidad cinematográfica. La “moda” asociada al uso de escenarios naturales se aprecia con mejor o peor fortuna en *El último caballo* (E. Neville, 1950), *Brigada criminal* (I.F. Iquino, 1950), *Apartado de correos 1001* (J. Salvador, 1950), *Día tras día* (A. De Amo, 1951), *Surcos* (J.A. Nieves Conde, 1951), *Cerca de la ciudad* (Luis Lucia, 1952), *El judas* (I.F. Iquino, 1952), *Segundo López, aventurero urbano* (Ana Mariscal, 1953), *Hay un camino a la derecha* (F. Rovira Beleta, 1953), *El padre Pitillo* (J. Orduña, 1955) o *Mi tío Jacinto* (Ladislao Vajda, 1956).¹¹⁴ A menudo visto con cierta ironía por los mismos profesionales –*La monserga del neorrealismo* escrita por José M^a García Escudero en 1954 da fe de ello-,¹¹⁵ España se quedó con el puro formalismo, la cáscara, pero no la acuidad del discurso italiano. Esa sesgada adopción es vista hoy día por Benet como algo que se basó en “ignorar su alcance político y ético para quedarse simplemente con la imagen superficial de un *realismo ambiental*”.¹¹⁶ Sin un quórum generacional de gran alcance que planteara una propuesta estética y cultural transformadora,¹¹⁷ algunos realizadores aislados sí tomaron la

¹¹³ Resulta curiosa la anécdota de Berlanga quien no pudo asistir al paseo con *Za* por motivos de pareja: “De novios salimos muy pocas noches, muy pocas. Una vez salimos para asistir a la Semana del Cine Italiano, y tuve una gran bronca porque ella iba con su hermano, y yo, que quería irme después a tomar copas copas con Vittorio y Zavattini –lo que representaba muchísimo para mí-, tuve que quedarme con ella y con su hermano porque decía que para una noche que podía salir no podía hacerle la faena de irme con la otra gente.” en Gómez Rufo, Antonio. *Berlanga. Contra el poder y la gloria*, Ediciones B, Barcelona, 1997, p. 141

¹¹⁴ Se suele asociar títulos como *Nada* (E. Neville, 1947), *Mariona Rebull* (J.L. Sáenz de Heredia, 1947), *Las aguas bajan negras* (J.L. Sáenz de Heredia, 1948), *La calle sin sol* (R. Gil, 1948), *La familia Vila* (I. Iquino, 1949) y tal vez *Pacto de silencio* (A. Román, 1949) como películas que anteceden al estallido neorrealista en España por su uso de escenarios naturales, abordar la cotidianidad y cierta problemática de índole social en su metraje, todos ellos aspectos “realistas” sin más según Monterde en “Del neorrealismo y el cine español”, Company, Juan Miguel; Nieto, Jorge (coord.): *Op. cit.*, 2006, p. 59

¹¹⁵ Company, Juan Miguel; Nieto, Jorge (coord.): *Op. cit.*, 2006, p. 205

¹¹⁶ Benet, Vicente J.: *Op. cit.*, p. 268

¹¹⁷ Realizadores como Edgar Neville frunció el ceño ante el neorrealismo en *El último caballo* (1950). Reacio a salir de los estudios y con una marcada vena sainetesca, los rasgos de la cinta contrastan con el verismo que buscaba el neorrealismo, así se confirma a la conclusión del filme con una “imagen bucólica y hasta cervantina de quienes rechazan el Madrid ruidoso y contaminado por los coches, el de los años

implicación neorrealista. Es el caso de los regeneracionistas Bardem, Berlanga, Fernán-Gómez, Nieves Conde,... que lo aderezaron con las fórmulas humorísticas provenientes del sainete y el esperpento y es que, tras *Esa pareja feliz*, los mismos Bardem y Berlanga tomaron unos derroteros que ya poco tenían que ver con el neorrealismo.¹¹⁸ Al fin y al cabo, lo que más influyó al cine español fue la fórmula del “neorrealismo rosa”, patrón del cual surgieron las comedias “de parejitas” que lanzó José Luis Dibildos a finales de los cincuenta con decorados naturales, personajes e historias sencillas que pervertían la receta original, envolver de realidad en lo que sería “una de las mayores falsificaciones que se hayan cometido, a través del cine, sobre la vida española”.¹¹⁹ Más atento a la estética del rechazo estuvo el NCE pero en un momento donde ya nada quedaba del paso del neorrealismo por España y es que este fue un techo en el que cobijarse en contadas ocasiones, pero una techumbre rasgada, sin la solidez que tenía al otro lado del mediterráneo. Así lo resume José Enrique Monterde:

“Es decir, podemos afirmar muy rotundamente que más allá del deseo o de la falsa conciencia de algunos cineastas, no ha existido un “Neorrealismo español”. Pero al mismo tiempo podemos afirmar que si ha existido una clara influencia de cine italiano –y dentro de él del Neorrealismo- en el cine español, con diversos niveles de presencia y pertinencia.”¹²⁰

En 1951 películas como *Día tras día* ejemplifican este querer y no poder del neorrealismo pasado por el filtro local. Con Berlanga y Bardem en el equipo técnico de su profesor Antonio del Amo, la cinta encarna las dimisiones estéticas y morales que tuvo que hacer el republicano para mantenerse en el cinema y constata la vía más transitada por las películas de filiación neorrealista en España. Centrada en la infancia desarraigada y la juventud proletaria sin futuro, su pátina de pintoresquismo diluye la carga social. Su timorata propuesta muestra el reverso oscuro de la sociedad pero plantea una anestesia por vía de la abnegada labor parroquial del sacerdote (Julio F. Alymán),¹²¹ aquél que mira directamente a cámara en una naíf autoconsciencia moderna. También *Cerca de la ciudad* (Luis Lucia, 1952) se presenta como un filme que destaca por su socarrona reflexión meta-cinematográfica sobre el neorrealismo. La voz en *off* afirma “salimos a la calle para volver a inventar el neorrealismo”. Estos títulos tienen un marcado influjo de *La ciudad desnuda*

cincuenta”. en Ríos Carratalá, J.A.: “Edgar Neville y la comedia de la felicidad” *Usted puede ser feliz. La felicidad en la cultura del franquismo*, Ariel, Barcelona, 2013, p. 106

¹¹⁸ Son pocas las muestras “neorrealistas” en el corpus regeneracionista y suelen relacionarse con *Esa pareja feliz*, *Bienvenido Mister Marshall*, *Cómicos*, *Muerte de un ciclista* y, a lo sumo *Felices Pascuas*. en Benet, Vicente J.: *Op. cit.*, p. 268

¹¹⁹ Santos Fontenla, César. “Italianos y franceses”, *Op. cit.*, 1966, p. 71

¹²⁰ Monterde, José Enrique. *Op. cit.*, 1992, p. 1335

¹²¹ Monterde, José Enrique. “Día tras día” en Pérez Perucha, Julio (coord.): *Op. cit.*, 1997, pp. 288-290

(The Naked City, Jules Dassin, 1948) en su mixtura del naturalismo descriptivo de la gran ciudad combinado con los avatares de sus protagonistas.

Siguiendo con las muestras más destacadas de los primeros cincuenta; la catalana *Hay un camino a la derecha* (F. Rovira Beleta, 1953), como *Día tras Día*, presenta la eterna diatriba entre la honradez y malvivir o, tomar el tortuoso sendero de la delincuencia para hacerse con dinero rápido. El filme castiga severamente a su marinero interpretado por Francisco Rabal el cual habita una buhardilla del barrio chino barcelonés con su esposa e hijo a cuestas. Ante el apremio económico, opta por perpetrar el hurto de los neumáticos del sitio donde trabaja al modo de *Bajo el sol de Roma* (R. Castellani, 1948). En el cénit del drama, atropellará a su hijo en la huida como ocurre con el padre del protagonista en la cinta italiana. Antes de tan dramático instante, la coartada del merecimiento se articula con el maltrato que el personaje de Rabal descarga sobre su esposa motivando la huída de su hijo hasta las playas llenas de barracas del Somorrostro donde el zagal será violentado por otros niños. Entre ellos, “El zurdo”, reminiscencia directa a los limpiabotas de *Sciuscìa*.¹²² Con el affaire *Surcos* en el cogote, la censura todavía limó algunos de sus aspectos dejando a flote la moralina en torno a las virtudes de la familia.¹²³ Sirva esta clara reflexión de Miquel Porter i Moix sobre la película para aquilatar su valor contextual:

“Cinta honorable en la intenció i ben resolta en la forma, amb una de les millors mostres del treball de l’operador Torres Garriga [...] per mostrar-nos una Barcelona diferent de l’habitual en les comedietes de tradició «novel·la rosa» o «telèfon blanc». Una Barcelona mostrada amb un esforç de valentia, que potser no li va ser prou agraiït per uns i, en canvi, fou hipòcritament alabat per altres. Un espectador jove actual potser la trobaria fluixa en l’aspecte testimonial i, sens dubte, resulta *paternalista* en la seva intenció ètica. Però tampoc no hi ha dubte que *Hay un camino a la derecha*, juntament amb *Surcos* de José Antonio Nieves Conde, representà un cas de sinceritat i de preocupació sociològica punyent, inesperades i apreciades.”¹²⁴

No obstante, la película que realmente conectó de mejor modo con estos postulados fue *Surcos* considerada por Heredero como “el modelo más acabado de neorrealismo a la española levantado y sustentado sobre un edificio no-neorrealista”.¹²⁵ En las vías del ferrocarril con el que da comienzo la película se inaugura una de las críticas sociales de

¹²² En *Mi tío Jacinto* (L. Vajda, 1956) la pareja protagonista (tío y sobrino) también evoca la de *Ladrón de bicicletas*.

¹²³ Zunzunegui, Santos. “Hay un camino a la derecha” en Pérez Perucha, Julio (coord.): *Op. cit.*, 1997, p. 338

¹²⁴ Porter i Moix, Miquel. *Història del cinema a Catalunya (1895-1990)*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1992, p. 267

¹²⁵ Heredero, Carlos F.: *Op. cit.*, p. 295

mayor calado en los cincuenta. Corría 1951, el gobierno acaba de crear el Ministerio de Información y Turismo encabezado por el clerical Gabriel Arias Salgado, y el liberal democristiano Joaquín Ruiz Giménez es puesto frente al Ministerio de Educación Nacional, pieza clave para entender los vientos de libertad que soplaron en el ámbito universitario.¹²⁶ A su vez, la designación del antes citado José María García Escudero en agosto del mismo año como Director General de Cinematografía y Teatro, rama del Ministerio de reciente creación, abre una efímera brecha de talante reformista salpicada por constantes cortapisas.¹²⁷ La política emprendida por García Escudero irrumpió con desafíos tales como denegar la categoría de “interés nacional” al film de Orduña *Alba de América*, auspiciada por altos organismos estatales, en favor de *Surcos*,¹²⁸ o lo que es lo mismo, anteponer los problemas sociales del presente a las gestas heroicas de antaño. Tal hecho explica su duración de tan sólo ocho meses en el cargo, hasta marzo de 1952. Aunque las raíces de su discurso estén en el ideario del movimiento, Nieves Conde empezaba a presentar un nada despreciable grado de disidencia producto del desencanto del “falangismo hedillista”.¹²⁹ *Surcos* narra con dureza el éxodo de una familia campesina a los suburbios de Madrid. Su penosa subsistencia en la capital rodeada de miseria, delincuencia, familias hacinadas, estraperlo y prostitución supuso un aldabonazo a la moral bienpensante de la época.¹³⁰ Sirva la referencia directa de dos personajes sobre el neorrealismo pero sin el retintín que ofrecerá Luis Lucia en *Cerca de la ciudad*; cuando el *Chamberlain* lleva a su mantenida a una película de estas que “se llevan”, ella responde “No sé que gusto encuentran con sacar a la luz la miseria. ¡Con lo bonita que es la vida de los millonarios!”.¹³¹

El actual consenso entorno al desencantado filme del realizador segoviano no la exime de evocar el campo como una especie de *locus amoenus*,¹³² concesión a la arcadía del

¹²⁶ Pérez Perucha, Julio. “El cine español de los 50: algunos elementos del paisaje” en Sagüés, Miguel (dir.): *Tiempos del Cine español*, Patronato Municipal de Teatros y Festivales, San Sebastián, 1990, p. 6

¹²⁷ Arocena, Carmen. “Luces y sombras. Los largos años cincuenta (1951-1962)” en Castro de Paz, José Luis; Pérez Perucha, Julio; Zunzunegui, Santos (eds.): *La nueva memoria: Historia(s) del cine español (1939-2000)*, Vía Láctea Editorial, A Coruña, 2005, p. 82

¹²⁸ Las películas recibían un porcentaje de subvención variable según la categoría de las seis existentes a las que se asignaba: interés nacional (50%), primera A (40%), primera B (35%), segunda A (30%), segunda B (25%) y tercera (sin subvención). en Monterde, José Enrique. “Continuismo y disidencia (1951-1962) en V.V.A.A.: *Op. cit.*, 1995, p. 252

¹²⁹ Manuel Hedilla (1902-1970). Segundo jefe de Falange como sucesor de José Antonio Primo de Rivera. Tras el *Decreto de Unificación* que terminaba con el movimiento tal y como lo había planteado su fundador al introducirse en el seno del partido aristocráticos y antiguos monárquicos, traicionándose así los postulados sindicalistas y de reformismo social que terminaron de apartarle del poder.

¹³⁰ Angulo, Jesús. “Los antecedentes (1951-1962). El cine español de los años cincuenta” en Heredero, Carlos F.; Monterde, José Enrique (eds.): *España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Festival Internacional de Cine de Gijón-Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 2003, p. 36

¹³¹ Heredero, Carlos F.: *Op. cit.*, p. 297

¹³² En la transición era visto como un discurso que “habla de la realidad cotidiana, del suburbio, de la emigración del campo a la ciudad, mientras subraya con machacona insistencia los más conspicuos *slogans* de la ideología dominante: la ciudad y el progreso son monstruos que devoran hombres y

ideario falangista afín a los valores de la España rural como vencedora de la guerra según la historiografía moderna. Lo cierto es que el largometraje ofrece, en la significativa fecha de 1951, los elementos necesarios para tender el puente hacia la grieta que se avecinaba. Precisamente el motivo de la brecha, el surco, ha sido analizado por Castro de Paz y Cerdán.¹³³ El sistema de imágenes propuesto nada más comenzar la película tras el cartel de “interés nacional” con los surcos del terruño encadenados con la vía del tren [Imagen 1], marca el leitmotiv que tendrá eco en los encuadres atravesados por las barandillas y barrotes del patio vecinal “encerrando” a los miembros de los Pérez en su particular cárcel de asfalto [Imagen 2].¹³⁴ Un mundo claustrofóbico plagado de espacios inhóspitos que no hacen más que corroborar la primera de las reacciones que atravesó el sentir de muchos cineastas del período: la crispación. La misma que se interrelacionará con el progresivo alzamiento de la mirada para otear su contexto de forma más lúcida; pero para ello, hacía falta rasgar la pantalla, cortarla, generar una grieta, un surco, una herida como la todavía no cicatrizada de la guerra civil.

2.2. Las viviendas del neorrealismo

Junto a la especificidad de las películas dirigidas por Vittorio De Sica centradas alrededor del problema de la vivienda como son *Milagro en Milán*, *El techo* y en buena parte *Umberto D*, el neorrealismo, como la España de los cincuenta y sesenta, tuvo su particular visión de la casa y su entorno. Ya durante el periodo mudo, revelador es el hallazgo del cortometraje *La crisi delli alloggi* (Toddi, 1923),¹³⁵ y más tarde, en la comedia *alla italiana* de *Totò busca piso* (Totò cerca casa, M. Monicelli, 1949) y *Arrangiatevi!* (Mauro Bolognini, 1959) sobre las que volveremos en una líneas. El sondeo del hogar humilde como algo vivo, palpitando con sus moradores tal y como hemos visto en el primer capítulo es algo ya avistado en la cintas mudas *Sperdutti nel buio* (Nino Martoglio, 1914) –

aniquilan la familia y todos los valores tradicionales.” En Hernández, Marta; Revuelta, Manolo. Hernández, Marta; Revuelta, Manuel. *30 años de cine al alcance de todos los españoles*, Zero, Bilbao, 1976, p. 29

¹³³ Ambos dedican el capítulo 3 al cineasta segoviano en su reciente publicación con epígrafes para *Surcos*, *Rebelión* y *El inquilino*: “Habitar «ese cuerpo deshabitado» o inquilinos para el cine español”. *Op. cit.* 2011, pp.81-111

¹³⁴ “[...] pero presentes también en las rejas de que se cierran sin que Manolo pueda beneficiarse del rancho militar o aquellas otras que Pepe se apresura a cerrar tras cada viaje nocturno-; idea, en fin, de limitadora y agobiante *reja carcelaria* a la que los personajes parecen estar fatalmente abocados.” En Castro de Paz, José Luis, Cerdán, Josexo. *Op. cit.*, 2011, p. 88

¹³⁵ “Curiosa e dal tutto ignorata fino a che Vittorio Martinelli non l’ha riportata alla luce l’esperienza cinematografica di Pietro Silvio Rivetta, meglio conosciuto come Toddi, scrittore, pittore, cartellonista, e non ultimo regista nei primi anni Venti di una quindicina di Tivoli di lungo e corto metraggio di vario suceso da *Il castello delle cinquantasette lampade* del 1920 a *Italia, paese di Briganti?* e *Dva sagapà parà* (*Due Scarpe fanno un paio*) del 1923.” en Brunetta, Gian Piero. *Il cinema muto italiano. Da “La presa di Roma” a “Sole” 1905-1929*, Editori Laterza, Bari, 2008

ahora desaparecida – y *Assunta Spina* (Francesca Bertini, 1915) e incluso en directores de pasado fascista como Alessandro Blasetti cuando contactaron con lo popular en *Cuatro pasos por las nubes* (*Quattro passi fra le nuvole*, 1942) donde la casa modesta de los protagonistas transpira un aire “preneorrealista”. Es por ello que se puede trazar una consistente línea entre buena parte de los jalones del periodo neorrealista y su relación con el espacio doméstico y sus vericuetos. El hogar latía en ese periodo como ejemplifica el insistente anhelo del retorno a él de *No hay paz bajo los olivos* (*Non c'è pace tra gli ulivi*, G. De Santis, 1950) o el rostro horrorizado de *El bandido* (A. Lattuada, 1946) cuando ve su casa destruida al volver de la guerra.¹³⁶ Además, abandonar el hogar no implicaba una liberación física puesto que el neorrealismo reitera en los espacios cerrados (cárceles, reformatorios, campos de concentración, islas o incluso la gran ciudad).¹³⁷

Si los cineastas no fueron ajenos al conflicto bélico tampoco lo serían a las consecuencias que del mismo se derivaron. Los bombardeos propiciaron planes de reforma en Roma como el llamado *INA-Casa* (1949) donde se intervinieron numerosos edificios contiguos al centro histórico y algunos barrios periféricos. Asimismo, en los cincuenta, y gracias a la ayuda de los fondos americanos, se constituyó el *UNRRA-CASAS* (*United Nations Relief Rehabilitation Administration – Comitato Assistenza Ai Senzatetto*) para una recalificación parcial de zonas con gente hacinada.¹³⁸ Tanto allí como aquí, el fenómeno del barraquismo arraigó con fuerza como demuestra el paradigmático caso del suburbio *Mandrione*. En Milán, la situación tampoco era nada halagüeña con proyectos cancelados y 70.000 alojamientos inhabilitados por los bombardeos. Para ello se activó el plan *Fanfani* en 1949 siendo la concesión económica recibida del Estado con la que el *Comune* trató de atajar los problemas. Con el paso de las décadas, la colaboración de ambos estamentos prosiguió forzosamente debido al ingente flujo migratorio sur-norte hacia la capital Lombarda.¹³⁹

Centrándonos en el cinema, ya en la emblemática *Roma, ciudad abierta* se da una particular mirada sobre la vivienda colectiva romana. Así lo apreciaba José María Latorre en su crítica para *Dirigido por...*: “Fundamentalmente, el escenario dramático de *Roma, ciudad abierta* consta de dos espacio representativos: el despacho de los nazis y el barrio popular romano”.¹⁴⁰ Lo mismo ocurre en *Paisà* y su segunda parada en Nápoles siguiendo

¹³⁶ Bazin, André. *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 2004, p. 306

¹³⁷ Monterde, José Enrique. *Op. cit.*, 1992, p. 57

¹³⁸ Di Somma, Andrea. *Lo sviluppo del tessuto urbano del Comune di Roma dal dopoguerra a oggi*, Atti 15a Conferenza Nazionale ASITA, Reggio di Colorno, 15-18 novembre 2011, p. 942

¹³⁹ Cumbo, Andrea. “Milano e i quartieri popolari: una storia italiana”, *Dossier Case Popolari, LABlulm*, abril 2013, p. 5

¹⁴⁰ Latorre, José M^a. “Roma, ciudad abierta”, *Dirigido por...*, n° 81, marzo de 1981, p. 11

el avance de los aliados. El episodio reúne al ebrio soldado afro-americano con el raterillo recorriendo las calles de la devastada ciudad partenopea hasta recalar en un montón de escombros dentro de un ruinoso edificio arrasado por la guerra. Allí, en tan destartado ambiente, el poder cautivador de Rossellini fluye con tan dispares personajes. A pesar de no compartir idioma, las tribulaciones de uno y otro parecen suspenderse momentáneamente surcando cielos imaginarios y atisbando en las latas vacías y piedras los rascacielos neoyorquinos. Precisamente, uno de los anhelos del americano es volver a “casa” acuciado por el *ostinato* de la sirena del barco primero, y el pitido del tren después, entendida en su doble acepción de país y hogar, aunque en medio de la nebulosa producida por el alcohol acaba por tirar la llave que observa con tristeza mientras tilda su casa de “sucio cabaña”. Joe acabará durmiéndose y el rapaz robándole las botas. Posteriormente, el clímax sobreviene cuando este miembro de la *Military Police* reencuentra al chiquillo y le obliga a llevarle a su casa para que le devuelva los zapatos. Cuando arriba a los suburbios de Nápoles el chico le hará entrar a la Gruta de *Mergellina*,¹⁴¹ “aquello a lo que llama casa” según Scorsese,¹⁴² entonces el espectador, a través de los ojos de Joe recibirá el mismo shock al ver las paupérrimas condiciones en las que habita el huerfanito. Abrumado por lo que contempla y impactado por cómo el chico balbucea su orfandad en un pueril y por ello más sobrecogedor “bum, bum”, suelta las botas y huye. Tan tremendo espacio se puede hilvanar con las inhóspitas barcas que habitan los trabajadores del cortometraje debut de Michelangelo Antonioni *Gente del Po* (1947), ejemplo de las misérrimas condiciones de vida de los pescadores del delta.

Por razones acuáticas pero de diversa índole, también usarán barcas los personajes de *Noble gesta* (L. Zampa, 1947). Estrenada en España con bastante retraso (6 seis años en Barcelona y ocho en Madrid) y notablemente alterada por la censura, ésta película con derrotero ciertamente político fue *target* de numerosos ataques.¹⁴³ En lo que a nuestro objeto de estudio corresponde, la acción se enmarca en el precario suburbio romano de *Pietralata* donde Angela Bianchi (Anna Magnani), la rebelde candidata a diputada, se erige como heroína. El torrente Magnani se desata ante la falta de comida para ella y sus convecinos llevándola a alzar la voz junto con las otras féminas del barrio. Al éxito en el asunto de la pasta no provista por el corrupto tendero, se sumará conseguir la llegada de

¹⁴¹ La gruta sirvió de refugio de bombardeos durante la Segunda Guerra Mundial y sustituto de hogar para aquellos que se quedaron sin techo.

¹⁴² Señala Martin Scorsese en su película documental *Il mio viaggio in Italia* (1999) el impacto que le causó la cinta rosselliniana. La vio con tan sólo ocho años y reconoció en esos niños endurecidos por la guerra, habituados a robar para revender en el mercado negro y así sobrevivir, lo que hubiera podido ser él de no emigrar su familia a Estados Unidos.

¹⁴³ Monterde, José Enrique. *Op. cit.*, 1992, p. 1124

agua a las canalizaciones de su barrio, triunfos que la empujarán a reclamar viviendas dignas. Las inundaciones son las causantes del uso de barcas para abandonar sus anegadas casas, propiciando tan extrema situación la búsqueda de refugio en las nuevas construcciones que se alzan en el horizonte. La rebeldía de los vecinos fuerza la intervención de la policía para “desahuciarlos”, cuerpo del cual forma parte el marido de la protagonista. Sin posibilidad de volver al hogar, la prole de la Magnani recalará en unas carrocerías para luego volver a sus humildes casas pasadas las lluvias. Tal es la relevancia de la podredumbre de las chozas donde malviven los personajes que hasta el crítico Gómez Tello, de la revista afín al régimen *Primer Plano*,¹⁴⁴ valoraba sus aspectos de documento realista:

“[...] *Noble gesta* –que seguirá siendo *L'onorevole Angelina*– representa uno de los momentos más cinematográficamente puros de esa escuela italiana. Incluso es fácil descubrir que en la primera mitad del film, -cuando se aborda el tema de las barracas- están los antecedentes de *Milagro en Milán*, aunque ahí concluya toda la analogía. [...] La película de Zampa es un agrio trozo documental de las dificultades de un barrio de gente modesta, y no se ha concedido a la fantasía mucho margen. [...] Aquí, entre las casuchas del suburbio romano, quienes gritan y protestan -¡y cómo gritan y protestan!- son hombres y mujeres de carne y hueso, a ras de tierra”.¹⁴⁵

Lo que la crítica admite como una fuerte carga crítica en señalar las condiciones de vida del proletariado en la periferia romana es para Brunetta, quien aun reconociendo su difusión de la desconfianza hacia las instituciones y el discurso político, un alto grado de *quanluquismo* también visible en *Il sole sorge ancora*.¹⁴⁶ De hecho, justo cuando la aventura política de la protagonista alza el vuelo y consigue enfrentarse al capitalista propietario de las nuevas viviendas, el interesantísimo discurso crítico empieza a diluirse. Tras la detención y encarcelamiento de Angelina, ésta decide abandonar la política para dedicarse a la familia, además, la maniquea llama de amor surgida entre su hija y el hijo del

¹⁴⁴ Nacida en 1940 de la mano de Augusto García Viñolas, fue la plataforma editorial que permitía a la intelectualidad cinematográfica falangista difundir la idea de un cine muestrario del ideario político y valores del Movimiento. Así la definían en 1976: “[...] bajo la piel de oveja de una revista de chascarrillos y cotilleos, se esconde sistemáticamente el lobo de una intelectualidad integrista que pretende señalar los rumbos ideológicos del cine español.” en Hernández, Marta; Revuelta, Manolo. *Op. cit.*, p. 32

¹⁴⁵ Gómez Tello, José Luis. “Noble gesta”, *Primer plano*, nº 756, abril 1955

¹⁴⁶ El *qualunquismo* procede del título de la revista italiana *L'Uomo Qualunque* publicada por vez primera en 1944 por Guglielmo Giannini. Con muchos lectores entre la clase media, reinaba entre ellos el descontento con la política de los partidos italianos a los que querían remover del poder: DC (Democracia Cristiana) y PCI (Partido Comunista de Italia). en Gallego, Ferran. “Italia: El oficio de sobrevivir (1943-1976)”, *Democracia y extrema derecha en Francia e Italia*, DeBolsillo, Barcelona, 2007, pp. 155-300

rico promotor inmobiliario propicia la retirada de la denuncia y el realojamiento de los vecinos, pruebas de un discurso otrora soliviantado, ahora desvanecido.

También la comedia de profundo raigambre en la tradición italiana se atendió a las dificultades de sus ciudadanos para hacerse con un hogar. A pesar de que la película no se inserte en la corriente aquí tratada, su temática en cambio sí es de gran ascendente neorrealista: *Totò cerca casa*.¹⁴⁷ Con una voz en *off* sobre plano general de la ciudad de Roma tan en boga en la época,¹⁴⁸ se relata lo perentorio de solventar el problema de las casas debido a los bombardeos que acabaron con muchas de ellas. En concreto, el mismo padre de familia encarnado por Totò y su familia habitan en una escuela durante los meses de verano al haber perdido la suya durante la guerra. Aunque sea a modo de anécdota por lo que a espíritu crítico de la cinta se refiere –centrada ésta en el lucimiento del *Principe della risata*–, el punto de partida de habitar una escuela no difiere de lo que tuvieron que hacer algunas familias de la Italia de posguerra. Si la realidad social es la excusa de la que se parte, los otros espacios habitados por Totò y su prole sirven para hilvanar su disparatado peregrinaje que le llevará a un cementerio, el estudio de un pintor o el mismísimo Coliseo – también usaba los muros del Anfiteatro Flavio un personaje de *Bajo el sol de Roma* –,¹⁴⁹ para terminar recalando en un manicomio, resolución obvia tras tanta majadería. Salta a la vista la relación del filme con el particular peregrinaje-descenso experimentado por el personaje de Fernán-Gómez en *El inquilino* en busca de un piso que ocupar con su familia, y, en lo que a dispares sitios donde recalar con la familia atiende, nada como los baños públicos en los que Berlanga metió a la familia de Cassen en *Plácido*.

Afrontar un problema social tan grave como el derecho a la vivienda sería recuperado diez años después en otra película con Totò y protagonizada por Peppino De Filippo en el rol de un callista: *Arragiantevi!* (Mauro Bolognini, 1959). Precisamente, con otra secuencia cercana al filme de Nieves Conde empieza la cinta; un simpático ejercicio de humor negro cuando una mujer asesinada motiva la carrera del padre de familia con un

¹⁴⁷ “Si trattava precisamente, come dice il titolo, della crisi degli alloggi. Totò doveva affrontare un personaggio che non aveva mai affrontato prima, e il film infatti risente da tutti i punti di vista, da quello della regia e della sceneggiatura, di un certo squilibrio, perchè la tematica era neorealista mentre l’esecuzione era spesso vecchio stile, di comicità burattinesca.” en Fofi, Goffredo (coord.). *Totò*, Giulio Savelli Editori, Roma, 1975, p. 126

¹⁴⁸ Sólo cabe citar a vuela pluma *Los olvidados* (L. Buñuel, 1950), *Bienvenido Mister Marshall* (L.G. Berlanga, 1953), *Calle Mayor* (J.A. Bardem, 1956), *El inquilino* (J.A. Nieves Conde, 1957), etc.

¹⁴⁹ A mediados del siglo XX el *Colosseo* seguía siendo refugio para vagabundos como ya lo fue en el siglo XIX. Recuerda Stendhal en sus *Promenades dans Rome* el trajín que se vivía entre sus ruinas: “En el Coliseo hay que estar solo; a menudo os molestarán los piadosos murmullos de los devotos que, en grupos de quince o veinte, hacen las estaciones del Calvario, o un capuchino que, desde el tiempo de Benedicto XIV, que restauró este edificio, viene a predicar aquí el viernes. Todos los días, excepto en el momento de la siesta o del domingo, veis aquí albañiles ayudados por presidiarios, pues siempre hay que reparar algún punto de las ruinas que se derrumba. Pero esta singular presencia acaba por no impedir el ensueño meditativo.” en Stendhal. *Paseos por Roma*, Alianza Editorial, Madrid, 2007 (1829), p. 47

chico para llegar a la oficina donde reclamar el piso. De ahí, una salomónica decisión les hará compartir durante años la casa con una familia de origen eslavo de copiosa descendencia. No obstante, la situación se hará insostenible cuando la familia “rival” anuncie que espera al enésimo churumbel. Harta la madre, pedirá a su marido que consiga otro habitáculo donde recalar con sus hijos y así terminarán, a instancias de un rufián, en un recién cerrado burdel. Para mantener el honor familiar, Peppino calla el antiguo uso del edificio pero el teléfono sonando para pedir cita, las bromas vecinales que creen el local reabierto o la visita del “Comitato Affittuari Ex Case Chiuse” acabaran con el marasmo en el que el cabeza de familia pretende sumergir a su mujer, suegro e hijas. Entre los pecaminosos muros, las niñas son confundidas con prostitutas y la madre como *Madame*, por eso al final, un discurso apelando a la honestidad por parte de la matriarca dará por concluido el problema del antiguo *casino*,¹⁵⁰ ahora casa respetable de la familia Armentano. Para Domenico Cammarota, esta segunda variación sobre los problemas de conseguir vivienda en la que aparece Totò resulta más amarga: “un’interpretazione lucidissima, tutta tesa allo sforzo di far resaltare un’implicita critica sociale nell’esplicita parodia delle istituzioni «sui generis» così sagacemente delineate”.¹⁵¹ Si bien es cierto que se aleja de la astracanada de la cinta de Comencini, tampoco esgrime un discurso afilado perdiéndose en exceso en la relación entre el antiguo cometido del edificio y su peso de lacra en la familia. Dos años antes y en coproducción con España se estrenaba *El marido* (Gianni Puccini y Nanni Loy, 1957) donde surgen discusiones matrimoniales por el uso que la mujer quiere hacer de la terraza superior levantando muros para albergar a su madre y hermana. La ayudantía de dirección de Fernando Palacios (acreditado en la versión española como director) hará que volvamos sobre sus pasos en el próximo capítulo como nexo de unión para la carrera del director zaragozano.

Permítaseme ahora un paréntesis sobre los tan acertados usos del espacio vivencial para la ficción que acabamos de citar como son antiguos burdeles, carrocerías, grutas, barcazas, hospitales, casetas de obras, escuelas, un cementerio, unos urinarios públicos o el mismísimo Coliseo. Se trata de inteligentes desplazamientos en el uso habitual del espacio para una reconversión que proporcione una habitabilidad para la que no están concebidos. Semejante tratamiento se torna más interesante si acudimos al concepto de las heterotopías acuñado por el filósofo francés Michel Foucault. El artículo, proveniente de dos conferencias radiofónicas pronunciadas el 7 y el 21 de diciembre de 1966 en France-Culture

¹⁵⁰ Nombre por el que se conoce en italiano a los prostíbulos.

¹⁵¹ Cammarota, Domenico. *Il cinema di Totò*. Fanucci, Roma, 1985, p. 48

y en unas emisiones dedicadas a las relaciones entre utopía y literatura.¹⁵² En *Des espace autres* (De los espacios otros), Foucault cuenta como la “heterotopía” surge en oposición a la “utopía”, espacio fundamental y esencialmente irreal. En ese sentido, lo otro, lo heterotópico, se distribuye en cinco principios de entre los cuáles el primero responde a las heterotopías de crisis y suele ir ligado a sociedades primitivas las cuales apartan a ancianos, mujeres en parto o en época de menstruación. Clínicas psiquiátricas o cárceles serían la actual herencia del primer nivel. El segundo se afilia íntegramente al cementerio, espacio “otro” por excelencia, el cual, por su particular alejamiento se ha convertido en sitio idóneo para el terror o la astracanada en el caso de Totò. En el tercer escalón, y donde nos detenemos con mayor interés por su relación con un filme español, hallamos la yuxtaposición como principio porque se conjugan “en un solo lugar real, varios espacios, varios emplazamientos que son ellos mismos incompatibles entre sí.”¹⁵³ Precisamente fue un cineasta italiano en España el que ejemplificó de manera más evidente lo que Foucault especifica. En una memorable secuencia de *El pisito*, Marco Ferreri, ya de por sí proclive a una planificación abotargada de personajes (en casa, en el trabajo, en el tranvía o un restaurante) para realzar la estrechez del habitáculo, concentra esta opresión en la escena donde Petrita (Mary Carrillo) y su hermana (María Luisa Ponte) están en la sala que sirve a la vez de cocina, comedor, salita, dormitorio mientras unos niños molestan al tetrapléjico y Rodolfo (López Vázquez) es agobiado por un hombre en un catre que le habla de pisos con la guinda encima de la mesa, un chiquillo defecando en un bacín mientras se prepara la comida.¹⁵⁴ [Imagen 3] Esa locura explotando al máximo las posibilidades del escenario certifica el trasvase de las tendencias italianas en uno de las mayores expresiones críticas españolas formulada en un espacio heterotópico fusionado y concentrado cual olla a presión.

Hasta ahora se ha referido las ínfimas condiciones de las improvisadas casas en grutas del episodio partenopeo de *Paisà*, las barcas de Antonioni, los chillones patios vecinales de *Roma ciudad abierta*, las precarias construcciones de *Noble gesta* y la heterotopía a la que someten las historias cómicas a sus personajes. Muchas veces, el recalcar en tan dispares espacios provenía del dramático derrumbe de edificios en mal estado, comúnmente ruinosos por culpa de la Gran Guerra; eventualidad que nos lleva a *Roma a las 11*. La película de De Santis concentra preocupaciones como el acuciante desempleo de la Italia de posguerra, razón por la cual las chicas protagonistas acuden al

¹⁵² Foucault, Michel. “Espacios otros: utopías y heterotopías”, Praxis libros, Madrid, 1967, pp. 5-9

¹⁵³ Foucault, Michel. Op. cit., 1967, p. 7

¹⁵⁴ “Particular percepción fisiológica del ser humano que traduce el nihilismo compartido por Azcona y Ferreri” Rimbau, Esteve. “Comer, amar, morir. Rafael Azcona y Marco Ferreri” en Cabezón, Luis Alberto (coord.). Op. cit., p. 245

edificio “maldito” en busca del puesto de mecanógrafa. Con sus maridos y novios en paro, la afluencia en masa de tantas jóvenes acabará provocando el derrumbe de la finca. Basado en un hecho real, el filme también visita grises bloques de extrarradio y zonas de barraquismo.

También Vittorio De Sica, quien firmó tres filmes alrededor de las aventuras de unos desdichados en su lucha por obtener y/o mantener un techo,¹⁵⁵ se fijó en el barraquismo del extrarradio milanés en *Milagro en Milán*. Basada en una novela del propio Zavattini llamada *Totò il buono* publicada en 1943, en ella encontramos toda la constelación propia de guionista y realizador al describirse la pobreza con actores no profesionales y rodada en espacios naturales. Sin embargo, aún partiendo el discurso de la crisis del alojamiento sufrida por muchos milaneses de la época bien pronto se desvela la preeminencia de la fabulación aunque ello no exonere de la implicación del filme con lo social. Es precisamente ese sentimiento dicotómico lo que advertía Henri Agel afirmando que pocos filmes “han provocado exégesis tan apasionadas y tan contradictorias”.¹⁵⁶ Si bien viven en barracas de madera, de chapa oxidada, de cartón alquitranado y estar amontonados en guaridas de conejos los afectados no emprenden ninguna revolución social sino que huyen hacia el este en una suerte de utópico viaje por las nubes con escobas como vehículos al final de la cinta,¹⁵⁷ anulando toda lucha de clases. Sorprendente manera de abordar tan espinoso tema en pos de buscar una mayor complicidad cómica que en cambio era vista por André Bazin con afinidad a las fuentes usadas en *Ladrón de bicicletas*; la ternura y el amor como raseros para medir con una mirada condescendiente a buenos y malos. Incluso el Judas del arrabal (Paolo Stoppa), quien vende las chabolas al vulgar Mobbi, no levanta especial animadversión sino más una condescendiente tolerancia. Esta falta de antipatía es algo con lo que disiente Henri Agel en su percepción del maquiavélico promotor inmobiliario como “un enorme ogro verde”.¹⁵⁸ Yendo más allá, los mismos pobres de la barriada se tornan en soberbios nuevo ricos tras la divina intervención de la *colomba* de Totò, elemento que explica su poder milagroso transferido por su abuela adoptiva así como

¹⁵⁵ El otro pilar del neorealismo, Luchino Visconti, no llegó a trazar un filme específico sobre la problemática de la vivienda pero si es posible rastrear los aspectos en torno a ésta en muchas de sus películas. Si ya en *Obsesión* mostró la humilde vivienda del apasionado romance entre la Calamai y Massimo Girotti, todavía es más comprometida su forma de encaramarse a las precarias estancias de los pescadores de *La tierra tiembla*. Incluso en *Bellísima*, entre la locura del personaje de la Magnani por hacer triunfar a su hija en el cine, se desprende la vida popular de su edificio con unas entrometidas vecinas que cruzan el umbral como Pedro por su casa. De hecho, el marido está preparando los planos para construir un hogar alejándose de ese griterío usado como corriente a modo de comunicación entre el patio vecinal. Parecida es la relación en *Rocco y sus hermanos*, donde una azorada Annie Girardot encontrará refugio en la casa de los Parondi con todo lo que ello conlleva en disputas amorosas.

¹⁵⁶ Agel, Henri. *Vittorio de Sica*, Ediciones Losange, Buenos Aires, 1957, p. 68

¹⁵⁷ Quintana, Àngel. *Op. cit.*, p. 129

¹⁵⁸ Agel, Henri. *Op. cit.*, p. 74

sorprendente es el hallazgo del petróleo, ejemplos de lo quimérico del filme. Bazin combate tan criticada postura alegando que no se trata de personajes reales y eso impide que se presten “a toda generalización moral, religiosa o política”.¹⁵⁹ Si bien Agel gusta de señalar que la película es más afilada de lo que podría parecer en un precipitado visionado y es que en *Milagro en Milán* nos reímos del hambre, el frío y la miseria y eso, como ocurría en los planteamientos de Chaplin, maestro en pasar de lo trágico a lo risible, es una buena técnica para sonrojar al espectador.¹⁶⁰

No obstante, después de haber dibujado al fabuloso Totò, De Sica y Zavattini retomaron un neorrealismo donde las posibles soluciones novelescas mutan en la humanidad común de *Umberto D.* Umberto Domenico Ferrari, pensionista y realquilado, también parece articularse bajo los parámetros del vagabundo de Chaplin aunque el italiano ya no posee la agilidad lírica que permitía a Charlot zafarse de los apuros, el anciano de De Sica está agostado.¹⁶¹ Desde el principio de la película, donde el veterano personaje interpretado por Carlo Battisti protesta por el recorte de las pensiones en una manifestación, su objetivo no será otro que el de conseguir dinero suficiente para pagar la renta de su habitación realquilada. Mermado económicamente, todo lo que rodea al anciano le agrede. También lo sonoro puesto que su insensible e operística casera canta arias mientras él se debate con la fiebre. Tal recurso ligado al ruido no será desdeñado por Ferreri quien colapsará la convivencia de *El pisito* por medio del estorbo que ya apuntaba Bollnow en el capítulo anterior. La procedencia italiana del director y la algazara propia de ambas tierras mediterráneas hermanan estos filmes en un gran uso de molestos decibelios, diegéticos a la acción pero extrínsecos al plano.

Igual de incómodo, ésta vez a la vista, es ese plano bajo con el pasillo al fondo expresando el agobio que se respira en esa casa –Umberto vende un reloj, libros en una tienda de segunda mano hasta se atreve con un conato de pedir limosna... sin que eso le permita llegar al montante justo-. Solo comprendido por la joven sierva María y su perro Flike, donde encuentra la anestesia ante la expulsión de la máquina social que sufre. Como ocurre con las cintas tratadas en este capítulo; si la casa que uno habita no es suficiente deberá buscarse una alternativa cómoda que en *Umberto D* resulta ser el hospital. Aquejado de anginas, el anciano tratará de alargar su estancia entre los sanitarios muros contentando a la monja que reparte los rosarios. También al final de la película, cuando Battisti se acerca a la vía del tren para tontear con el suicidio podría conjeturarse ahí el germen de lo que Nieves Conde emulará de forma más sutil en *El inquilino* cuando el personaje de Fernán-

¹⁵⁹ Bazin, André. *Op. cit.*, p. 360

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 71

¹⁶¹ Agel, Henri. *Op. cit.*, p. 85

Gómez sitúa la piedra en la vía férrea. Aunque para Quintana el filme rehúya toda implicación política centrándose en la crisis de un jubilado,¹⁶² – lo que en Berlanga se articula a modo de sinécdoque extrapolando el Villar del Río de *Bienvenido Mister Marshall* para tomarla con el gobierno, la religión en *Los jueves, milagro* y la pena de muerte en *El verdugo* –, bajo mi punto de vista no es una reducción sino un *quid pro quo* para albergar un relato extrapolable al drama de más jubilados en la Italia de primeros cincuenta. Encumbrado justamente por Bazin quien lo catalogaba de “uno de los films más revolucionarios y más valientes no ya sólo del cine italiano, sino de la producción europea de estos dos últimos años; de una obra maestra que la historia del cine consagrará”.¹⁶³ El reputado crítico francés sitúa *Umberto D* como la última parada de un trayecto iniciado en *Ladrón de bicicletas*, con paréntesis poético-realista en *Milagro en Milán*: “Hacia falta *Umberto D* para comprender lo que, en el realismo de *Ladrón de bicicletas*, constituía todavía una concesión a la dramaturgia clásica”.¹⁶⁴ Este entusiasmo se entiende si atendemos a uno de los grandes logros de la cinta; aquel vulgar acto de quemar hormigas de la sirvienta que se irguió como una insospechada llama capaz de alumbrar el cine venidero, como apunta Deleuze; “en el transcurrir de una serie de gestos insignificantes pero que obedecen tanto más a esquemas sensoriomotrices simples, lo que ha surgido de repente es una «situación óptica pura» ante la cual la criada se encuentra sin respuesta ni reacción”.¹⁶⁵ Semejantes aportaciones, antagonistas de toda espectacularidad, son la antesala de lo que se convertirá en una de las señas del cine de la modernidad.

Años más tarde De Sica volvió a plantearse un filme que recuperara los postulados sociales y olvidar así los fallidos intentos de *Estación Termini* y *El oro de Nápoles* con la menor *El techo* (1956), decepcionando en lo que afilado discurso corresponde, había pasado una década de *El limpiabotas*.¹⁶⁶ Luisa y Natale son una joven pareja recién casada quienes no disponen de suficiente dinero para disponer de una vivienda. La insostenible vida al lado de la familia de él: recurrente ruido, camas apiladas en comedor y otras estancias y la convivencia con el tiránico cuñado empujan a los protagonistas a buscarse un nuevo *tetto*. Tras visitar un piso en riesgo de derrumbe con vistas al tren – el constante percutir de los trenes en el neorrealismo ya sea por audio o en imagen constatan ese ir y venir de sus

¹⁶² Quintana, Àngel. *Op. cit.*, p. 121

¹⁶³ Bazin, André. “Una gran obra: *Umberto D*”, *Op.cit.*, p. 366

¹⁶⁴ *Ibidem*

¹⁶⁵ Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1986, p. 12

¹⁶⁶ Se atribuye su participación en la exitosa *Pan, amor y fantasía* (Luigi Comencini, 1953) como el hecho capital para tomar semejante singladura tendiendo lazos con el público popular. Formula que no sólo captó a De Sica, Alberto Lattuada se dejó llevar por similares derroteros en el gogoliano *Il cappotto* (1952) y a Antonio De Marchi y Luigi Malerba con *Donne e soldati* (1954). en Argenterio, Mino. *Op. cit.*, 1998, p. 41

personajes nunca arraigados –, les obliga a plantearse una opción bastante menos cómoda: la autoconstrucción. Viviendo él en la caseta de obra (es albañil), y ella en la casa donde trabajaba en el servicio antes de casarse, el matrimonio empezará a buscar un retazo de tierra donde construir una casita aprovechando las habilidades constructivas de él. Recorriendo la periferia de Roma y acechados por los guardias, solo al final conseguirán un techo-cuchitril en la cuneta de Santa Inés, al lado de, como no, la vía del tren. La consecución del mismo ante la llegada de los *carabinieri* será posible gracias a que el cuñado y los compañeros de la obra arrimen el hombro para levantar la casa en una sola noche, donde no llegan las políticas sociales, llega la solidaridad obrera. Para Quintana, la película vuelve a sustentarse en la poética sentimental, el uso de espacios naturales y actores no profesionales, pero eso, a 1956, una década después de *El limpiabotas*, ya no surtía el mismo efecto, se habían producido “una serie de fisuras fundamentales que cercenaron toda posibilidad de retorno al pasado”.¹⁶⁷ Al año siguiente, Nieves Conde rechaza un final de este calibre en *El inquilino* cargando las tintas en un desalentador final poniendo sus protagonistas de patitas en la calle (sin contar el pegote de la censura). Italia siguió ocupándose de la vivienda durante el Nuevo Cine Italiano en *Las manos sobre la ciudad* (*Le mani sulla città*, Francesco Rosi, 1963). El mundo de la especulación creadora de corruptos dispuestos a todo para enriquecerse en su particular *Monopoly* será una raza en proliferación a partir de los sesenta, también en España. De hecho, en el último año de dictadura encontramos este sintomático artículo en *Blanco y negro*:

“¿De quién es el suelo?, se preguntan los españoles. Y no sólo porque en un laudable deseo de estar al día [...] sino porque el problema de la vivienda es de ayer, de hoy y... ¿de mañana? Si la realidad no engaña –que no suele- los intereses de unos cuantos se han beneficiado de las necesidades de la colectividad. [...] Y lo que pasa es que hay escasez de viviendas mientras hay pisos vacíos... que alcanzan precios de locura; inmobiliarias fantasmas que han desaparecido con los ahorros de gentes cuya única aspiración era algo tan elemental como adquirir una vivienda.”¹⁶⁸

Tanta actualidad sobrecoge por esa circularidad que ya plasmó Buñuel con el perro Canelo debajo del carromato en *Viridiana*. Fútiles se tornan las medidas cuando uno ve el percutir social de la vivienda a lo largo de las épocas y en concreto en la cinematografía española del periodo 1951-1963 que se aborda a continuación.

¹⁶⁷ Quintana, Àngel. *Op. cit.*, p. 180

¹⁶⁸ León-Sotelo, Trini de. “Una reforma que la sociedad exige”, *Blanco y negro*, 15 de febrero de 1975, p.

3. LA(S) CASA(S) DEL CINE ESPAÑOL, 1951-1963

“Las parejas jóvenes tienen que buscar emplazamiento para sus nidos.
Esto, como ocurre en la sociedad humana origina ciertas dificultades y complicaciones.

Todos ustedes habrán oído hablar del problema de la vivienda,
pues eso no es nada comparado con el de las cigüeñas.”

Voz en *off* del NO-DO, 1961¹⁶⁹

Doce hombres se dirigen hacia una minúscula puerta en una sala blanca donde aguarda el decimotercero, un guardia. Nos hallamos ante uno de los planos más celebres de la historia del cine español: es *El verdugo* (L.G. Berlanga, 1963) [Imagen 5]. En él, su protagonista José Luis (Nino Manfredi), macilento y al borde del vahído, es arrastrado literalmente hacia su debut como sayón. Basado en una anécdota real,¹⁷⁰ contaba Luis García Berlanga que realizó la película a raíz de esta idea a pesar de que su amigo Fernán-Gómez le recordara que “una idea brillante no es un película, sino todo lo contrario, la muerte de un posible guión”.¹⁷¹ Es de agradecer que hiciera caso omiso, también a disgusto de Rafael Azcona, y armara en tres años el argumento capaz de abrazar la brillante idea que concentra, según mi parecer, el epítome de la tendencia disidente abierta doce años antes por el mismo director valenciano junto con Bardem y centrada en la problemática de la vivienda. Matar para obtener un piso, así de simple y disparatado es el propósito que alberga el punto culminante de una tendencia cinematográfica que, en sus esfuerzos por hacerse un sitio dentro del magma del cine español con el disenso y la denuncia por bandera, terminó exhalando exabruptos por medio del humor negro en los primeros sesenta. La citada “progresiva crispación de la mirada” acuñada por Castro de Paz y Cerdán que hemos venido reseñando, es aquí donde encuentra su *cul de sac* en aquello que comenzó doce años atrás.

Sin embargo, previo ir al encuentro del inicio de esta crispamiento allá por 1951, enfoquémonos sobre el celebrado plano de Berlanga. Curiosamente, contrario al recuerdo

¹⁶⁹ Fragmento extraído del capítulo *Año 1961, un país en obras* de la serie que muestra resúmenes anuales del noticiario del régimen: *Los años del NO-DO* (2006).

¹⁷⁰ “Partí de una imagen basada en una historia real. Un amigo mío, abogado, me contó que le había tocado ir de oficio a la ejecución de un reo, de una mujer que había envenenado a sus compañeras de trabajo, todas cocineras, porque ella quería servir a sus señores en exclusiva. La ejecución fue terrible porque, estando la mujer relativamente tranquila, el verdugo empezó a encontrarse mal. Tuvieron que inyectarle algo contra los nervios y, al final, prácticamente tuvieron que arrastrarle hasta el lugar de la ejecución.” en Hernández Les, Juan; Hidalgo, Manuel. *El último austro-húngaro: Conversaciones con Berlanga*, Anagrama, Barcelona, 1981, p. 96

¹⁷¹ Gómez Rufo, Antonio. *Op. cit.*, p. 183

traicionero, se inicia en un pasillo donde José Luis es agarrado por dos funcionarios mientras se pregunta atónito “¿por qué, por qué?” a lo que obtiene la fría y burocrática réplica de “si no se va a dar cuenta, todo es muy rápido”. Para ese momento en el que ya no hay vuelta atrás, justo al punto cuando se supera el umbral de la puerta la cámara deja de seguir a su protagonista para, en un montaje interno al plano, ofrecer el memorable instante por medio de una grúa. La acción presenta dos grupos encuadrados con el del verdugo José Luis por detrás del ajusticiado pero, incapaz de dirigirse al lugar de su cometido, el par de guardias que le acompaña termina por convertirse en una maraña con funcionarios y un cura arrastrándole. Trocado el rol del victimario al de su víctima, Berlanga iguala dramáticamente a dos figuras antitéticas por naturaleza. A decir verdad, los dos grupos se tenían que entremezclar sin que hubiera diferencia entre ambos para hacer todavía más clara la idea de víctimas y victimarios en un mismo magma.¹⁷² Por supuesto, la pregnancia del momento no acusa este detalle e incluso refuerza lo patético de verdugo y condenado dirigiéndose a la sala de ejecuciones en actitudes completamente opuestas. En lo hilarante de ver un resignado reo ante el atribulado y desesperado ejecutor se asienta una ácida crítica al régimen franquista donde no existen buenos y malos; todos son víctimas de la misma dictadura, metáfora de un país subyugado por el sistema totalitario.

Retomando el análisis de la forma, se emplea el efecto de elevación de la cámara para abandonar a los personajes mientras son engullidos por la puerta del fondo de la que Santos Zunzunegui afirma que “se trata más bien de un desagüe que se traga a todos y cada uno de los participantes en la macabra ceremonia condenándolos a las cloacas de la historia”.¹⁷³ A medida que la cámara sube, distancia su mirada como el pintor que debe retroceder unos pasos para apreciar la obra. Así, la deliberada opción radicaliza la objetivación en apariencia pero gana en subjetividad en tanto que atalaya crítica, estamos vislumbrando el final de ese camino hacia la modernidad que los cineastas disidentes de la década anterior habían iniciado. Ya no hay compasión. La farsa ha sido despojada con un plano general analítico, conspicuo y cáustico. Su enfoque en sí no es más que la punta del iceberg de un jalón del disenso cinematográfico del franquismo parangonable a lo que había hecho Luis Buñuel con *Viridiana* dos años antes cobijando la novicia a unos sin techo.

El protagonismo del espacio es tan capital que, en un hábil detalle cuando todos los integrantes de la acción restan fuera de campo, Berlanga hace cruzar a un figurante/guardia

¹⁷² “...yo quería ir más lejos, quería que en la escena final no se distinguiera el grupo del verdugo del grupo de la víctima, pero no se llegó a producir el embarajamiento de los dos grupos. Quería decir que la justicia está ajusticiando también al verdugo.” en Hernández Les, Juan; Hidalgo, Manuel. *Op. cit.*, p. 99

¹⁷³ Zunzunegui, Santos. “Pompas fúnebres” en Castro de Paz, José Luis; Pérez Perucha, Julio (dir.): *La atalaya en la tormenta: el cine de Luis García Berlanga*, Festival de Cine de Ourense, Ourense, 2005, p. 59

el encharcado patio carcelero al trote para que recoja el sombrero de Manfredi. Si bien los censores fueron muy quisquillosos con este largometraje, su completa ineptitud cinematográfica les impidió ver cómo, sin diálogo alusivo y sin imágenes evidentes, se acusaba directamente a uno de los crueles dispositivos de la dictadura: el garrote vil. Los grupos de *El verdugo*, aislados, son dos manchas negras sobre fondo blanco pero cobijan el asco hacia el país que Berlanga dibujará seis años después de forma más palmaria en *¡Vivan los novios!* (1969) con la garrapata que persigue al féretro de la madre fallecida. El equipo de censores podían captar elementos nocivos y ofensivos para con el aparato como la secuencia donde se enseña el manejo del garrote vil, pero, como dice Luis Aller “afortunadamente no sabían de composición”.¹⁷⁴ El acecho al que fue sometida la cinta tenía objetivos tan absurdos como los que recordaba su creador en 1981: “La película tuvo bastantes cortes de censura, muy gilipollas algunos. Por ejemplo, cortaron todas las veces que el protagonista hablaba de irse a trabajar a Alemania, y suprimieron el ruido que hacían los hierros del garrote dentro del maletín del verdugo”.¹⁷⁵

Sin embargo, la manera en que la sala fue fotografiada por Tonino Delli Colli no terminó de gustar a su director quien afirmaba: “no supo evitar que *cantara* un poco el decorado en la escena de la *caja blanca*”.¹⁷⁶ Siempre mostrando un falso descuido sobre su *mise en scène*, la capitalidad de este momento de clímax llegó a suponer un desencuentro con el productor quien le espetó: “mira que eres tozudo, para un solo plano, empeñarte en construir esto”.¹⁷⁷ Agradecidos a la tozudez del realizador en pos de su obra, veamos a continuación otros aspectos que palpitan entre esas cuatro paredes blancas como la angustiante presencia de la muerte.

El preponderante protagonismo de la gran señora se hizo fuerte a raíz de la irrupción de Rafael Azcona en la obra berlanguiana.¹⁷⁸ La irrupción de tan capital figura entre finales de los cincuenta y primeros sesenta actuó de gozne entre el sainete y la negrura esperpéntica. Sus dos primeras películas en colaboración con el cineasta italiano Marco Ferreri; *El pisito* (1958) y *El cochecito* (1960) son claros ejemplos de la tendencia que se instalará en un sector de la cinematografía más discrepante. La torsión del realismo costumbrista que el valenciano venía desarrollando en cintas anteriores hacia el esperpento y la sátira negra darán con un humor de nuevo cuño visible ya en *Plácido* (1961) donde se

¹⁷⁴ Reproducción aproximativa de la frase pronunciada por el cineasta y actual director de la escuela de cine *Bande À Part* durante mi paso por el desaparecido CECC (*Centre d'Estudis Cinematogràfics de Catalunya*) durante la promoción 2006/2009.

¹⁷⁵ Hernández Les, Juan; Hidalgo, Manuel. *Op. cit.*, p. 97

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 101

¹⁷⁷ Cañeque, Carlos; Grau, Maite: *¡Bienvenido Mister Berlanga!*, Destino, Barcelona, 1993, p. 99

¹⁷⁸ Sobre el guionista riojano véase Cabezón, Luis Alberto (coord.): *Rafael Azcona, con perdón*, Gobierno de la Rioja/Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1997

pasea en motocarro al viejo moribundo para casarle antes que muera en estado de concubinato.¹⁷⁹ A partir de ese momento la muerte pasa a ser uno de los anclajes más importante sobre el que se articulará buena parte de la filmografía de García Berlanga.¹⁸⁰ Si atendemos a *El verdugo*, el desgraciado José Luis trabaja en una funeraria al principio del filme y, tras llamada al patíbulo por dos guardias civiles en barca cuales Caronte, terminará por convertirse en un alguacil al que ni éstos últimos querrán dar la mano cuando se despida de ellos, despiadado cierre del vicioso círculo. Tan macabro ambiente que culmina con la muerte en *off* del reo justo después de la travesía por la sala blanca, vierte dos líneas a atender: la victimización que genera sobre el protagonista y el por qué de semejante disparate; matar para obtener un hogar. Según las palabras del propio director: “Claro que el verdugo es una víctima, claro. Manfredi se hace verdugo para poder tener un piso, para asegurarse un futuro, y termina entrando en el territorio más inseguro de todos, el territorio de la muerte, de la eliminación de otros seres humanos”.¹⁸¹ El hombre-víctima, ya sea de la sociedad o de una mujer devoradora, en *El verdugo* lo es de ambos. Este leitmotiv de la filmografía de Berlanga, del que Gómez Rufo señala que un tipo de personaje que “es un pobre hombre, un desgraciado que se ve precipitado a elegir esa profesión para sobrevivir”,¹⁸² nos sirve como arquetipo del español medio sufridor visible también en el Rodolfo de *El pisito*, el Antonio de *La vida por delante*, el Juan de *Esa pareja feliz* o el Evaristo de *El inquilino*.

Si por un momento olvidamos el fin del neófito sayón, sobre el que todo espectador convendrá que no justifica los medios, apunta Francisco Perales en su monografía que “...se asiste a la pérdida de la libertad que vive el protagonista cuando se incorpora a la rueda del consumismo. En su debilidad, se va dejando atrapar por la araña de la sociedad que lo enreda y, poco a poco, le reduce el espacio de libertad que posee”.¹⁸³ He aquí uno de los elementos clave que ya presagiaban *El pisito* y *El cochecito*. Las ínfulas del desarrollismo hispánico, ávido de entrar en la sociedad de consumo, fue una obsesión de los proyectos del franquismo de principios de los sesenta como vimos en el arranque del trabajo.¹⁸⁴ En la España del *seiscientos*, las ollas *cocinex* de Plácido, el *biscúter* y el auge

¹⁷⁹ Zunzunegui, Santos. “Esperpento y tragedia grotesca”, *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*, Paidós, Barcelona, 2005, p. 162

¹⁸⁰ Perales, Francisco. *Luis García Berlanga*, Cátedra, Madrid, 1997, p. 64

¹⁸¹ Hernández Les, Juan; Hidalgo, Manuel. *Op. cit.*, p. 98

¹⁸² Gómez Rufo, Antonio. *Berlanga. Contra el poder y la gloria*, Ediciones B, Barcelona, 1997, p. 317

¹⁸³ Perales, Francisco. *Op. cit.*, p. 167

¹⁸⁴ “Dos omnipresentes campañas propagandísticas, impulsadas desde el Ministerio de Información y Turismo por Manuel Fraga culminaron la política mediática del tardofranquismo. Por un lado, la celebración de los veinticinco años de paz apenas podía ocultar la estrategia de enmascaramiento e una de las martilleantes ideas sobre las que se había apoyado el Régimen durante algo más de dos décadas: la victoria. En el contexto de los años sesenta, sin embargo, las prioridades habían cambiado. Un nuevo

económico conducido por los tecnócratas opusdeístas no encontramos mejores percutores que Berlanga o el francotirador Fernán-Gómez. Al tiempo que se rodaba *Franco, ese hombre* (J.L. Sáenz de Heredia, 1964), Berlanga, Bardem, Buñuel Ferreri o Fernán-Gómez seguían levantando las alfombras para que el polvo y la mugre que cubrían el país asomaran en las pantallas. No olvidemos que en esos mismos años, aunque dedicado al experimentalismo y alejado de los circuitos comerciales, la vanguardista figura de José Val del Omar realizaba sus fascinantes trabajos que proseguiría en democracia dejando extraordinarios retratos de la España atávica y mística en su *Tríptico elemental de España: Aguaespejo granadino* (1952-1955), *Fuego en Castilla* (1958-1960) y *Acariño galaico* (1962-1982).¹⁸⁵

De nuevo sobre los filmes de los que la secuencia de *El verdugo* es el colofón, en ellos suele verse una sociedad inhumanamente materialista como la descrita por Ramón M^a del Valle-Inclán en *Luces de Bohemia* (1924) y es que abandonarse a esta nueva forma de fascismo como advertía Pasolini y recordábamos en el primer capítulo era una doble trampa que bien se advierte en las películas disidentes del período; además, la España del momento “gozaba” de ambas onerosas condiciones: dictadura e incipiente sociedad de consumo. A modo de broche, el lugar de la ejecución será en una cárcel de Mallorca, paradigma del turismo extranjero y loción para el lavado de cara de una dictadura auspiciadora de la pena de muerte. Y es que el país hispano, de nuevo sobre los pasos de Valle-Inclán, es “una deformación grotesca de la civilización europea”.¹⁸⁶ Semejante carga ácida solo podía ser transmitida por la vía del humor. En *El verdugo* el epíteto de “negro” ya es una categoría en sí misma porque tal y como indica José Enrique Monterde aparece “cargado de una amargura limítrofe con el patetismo, otras de ironía, también de voluntad satírica o ridiculizadora”.¹⁸⁷ Para Perales: “...la muerte y la risa caminan juntas desde el principio y no lograrán separarse nunca. Son dos concepciones que funcionan como una sola y se arropan mutuamente”.¹⁸⁸ Este paroxismo al que es llevada la pasión macabra,¹⁸⁹ entronca

lenguaje se hacía necesario no sólo para dirigir los objetivos de la pujante España del desarrollismo, sino también para consolidar la progresiva homologación internacional del Régimen, cubriendo de disolvente niebla terminológica sus no tan remotos orígenes fascistas.” en Benet, Vicente J.: *Op. cit.*, p. 313

¹⁸⁵ También empieza en esta época (1963) aunque se estrenara en 1972 el rodaje de *Lejos de los árboles* (Jacinto Esteva, 1972) donde se “ofrece un recorrido por tradiciones festivas y costumbres de la España profunda, cargando especialmente las tintas en las más desasosegantes y brutales, así como en las relacionadas con los ritos ancestrales de la muerte. El filme [...] intenta de nuevo aproximarnos a una experiencia auténtica, alejada de las fachadas artificiales y amables de la España turística. En cierto modo, su posición no anda demasiado alejada de la alucinada empatía que animó a Luis Buñuel a realizar *Las Hurdes/Tierra sin pan* (1933).” en *Ibidem*, p. 318

¹⁸⁶ Valle-Inclán, Ramón M^a del. *Op. Cit.*, p. 169

¹⁸⁷ Monterde, José Enrique. “Sainete y esperpento en el cine de Rafael Azcona” en Cabezón, Luis Alberto (coord.). *Op. cit.*, p. 223

¹⁸⁸ Perales, Francisco. *Op. cit.*, p. 259

con una forma de humor del ser peninsular ya destacada por Charles Baudelaire en 1868 cuando afirmaba en sus *Curiosités Esthétiques* que “los españoles están muy dotados para lo cómico. Llegan rápido a lo cruel, y sus fantasías más grotescas contienen frecuentemente algo de sombrío”.¹⁹⁰ Si a eso le sumamos el poder anestésico de la risa que permite filtrar mensajes de extrema acuidad tal y como indica Henri Bergson: “Lo cómico, para producir su efecto, exige algo así como una momentánea anestesia del corazón. Se dirige a la inteligencia pura”.¹⁹¹ Asimismo, sirve como azote de las costumbres porque “es indiscutible que en determinados casos algunas deformidades tienen sobre las demás el privilegio de poder provocar risa”.¹⁹² A este respecto y adelantando lo que he querido abordar a continuación, véase como Baudelaire equipara risa y locura, aspecto primordial de las siguientes líneas:

“Lo que bastaría para demostrar que lo cómico es uno de los más claros signos satánicos del hombre y una de las numerosas pepitas contenidas en la manzana simbólica, es el unánime acuerdo de los fisiólogos de la risa sobre la razón primera de ese monstruoso fenómeno. [...] La risa, dicen, viene de la superioridad. No me sorprendería que ante tal descubrimiento el fisiólogo se echara a reír pensando en su propia superioridad. También habría que decir: la risa viene de la idea de la propia superioridad. ¡Idea satánica como la que más! Orgullo y aberración. Ahora bien, es notorio que todos los locos de los hospitales tienen desarrollada más allá de toda medida la idea de su propia superioridad. No sé de locos de la humildad. Observen que la risa es una de las expresiones más frecuentes y más numerosas de la locura. Y vean como todo concuerda: cuando Virginia, caída, haya descendido un grado de pureza, empezará a tener la idea de su propia superioridad, será más sabia desde el punto de vista del mundo, y reirá.”¹⁹³

Tras visitar diversos ingredientes envolventes de la película es menester disponer lo que en mi parecer hace de la secuencia de la caja blanca el epítome del estudio en tanto que borde del precipicio al que inevitablemente se lanzaba a la sociedad española. Cualquier ávido observador recalará en la rima que la escenografía de Berlanga traza con la arquetípica habitación de paredes blancas asociada a los sanatorios mentales. Al hilo de unas declaraciones tuyas donde afirmaba: “La sociedad es capaz de aceptar la pena de

¹⁸⁹ Zunzunegui, Santos. “Pompas fúnebres”, Castro de Paz, José Luis; Pérez Perucha, Julio (dir.): *Op. cit.*, p. 59

¹⁹⁰ Baudelaire, Charles. “De l’essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques”, *Ouvres Complètes vol. II*, colección La Pléiade, Gallimard, París, pp. 525-543 en Zunzunegui, Santos. “Pompas fúnebres”, Castro de Paz, José Luis; Pérez Perucha, Julio (dir.): *Op. cit.*, pp. 51-62

¹⁹¹ Bergson, Henri. *La risa, ensayo sobre la significación de lo cómico*, Alianza, Madrid, 2008, p. 14

¹⁹² *Ibidem*, p. 25

¹⁹³ Baudelaire, Charles. *Lo cómico y la caricatura*, Visor, Madrid, 1988, pp. 23-24; Cuando el poeta cita a “Virginia” lo hace como esa figura “que simboliza a la perfección la pureza y la ingenuidad absolutas” [p. 21]; emblema que contrapone a lo diabólico y grotesco de lo cómico en la cita explicitado.

muerte, pero, por otro lado, reniega del verdugo. Esta esquizofrenia, esta dicotomía quise reflejarla en los títulos de crédito, fraccionando en dos partes unos dibujos tomados de *Le voleur*, un libro de George Darien”.¹⁹⁴ Si bien el cineasta remarcaba el principio de la película como una introducción a lo esquizofrénico, la secuencia que nos ocupa la supera con creces bajo mi punto de vista. Toda la situación en sí es enfermiza, enajenada y la caja blanca actúa de altavoz del desatino encuadrado. Además, Jordi Balló advierte que la ausencia total de iconografía cristiana así como que ocurra todo a ras de suelo –sin la escalerita típica de los patíbulos- acrecentan la radicalidad de la pavorosa secuencia.¹⁹⁵

Gilbert Durand, en sus *Estructuras antropológicas de lo imaginario* señala que hay un lugar “donde convergen lo luminoso, lo solar, lo puro, lo blanco, lo real, lo vertical, atributos y cualidades que, al fin y al cabo, son los de una divinidad uraniana”,¹⁹⁶ síntesis de la tríada que suele formarse en algunas religiones entre Luz, Sol, Dios y por ende, donde predomina la albura. No obstante, el blanco tiene un reverso al que recurre el antropólogo francés mediante la obra de la psicóloga y psicoanalista suiza Marguerite Séchehaye donde contactamos con una acepción reveladora de este color para con el encuadre berlanguiano. La paciente esquizofrénica de Séchehaye, Renée, describe la siguiente imagen:

“Una vez me encontraba en la institución y súbitamente vi que la sala se volvía inmensa y como iluminada por una luz terrible, eléctrica, y que no daba verdaderas sombras [...] “una luz implacable brillante... cegadora... despiadada”.¹⁹⁷

Sin duda, la descripción enajenada de Renée bien podría tratarse de la caja mostrada en la película de Berlanga donde tiene lugar la esquizofrénica antesala de la ejecución. Además, para la enferma estudiada por Séchehaye, sus trances no suponían un problema sino todo lo contrario, más bien una suerte de viaje psíquico a un país desconocido, designado por ella como “país de la iluminación”.¹⁹⁸ Ésta apreciación abre la puerta a otra clave que va en paralelo con lo afirmado por Durand quien veía al hospital psiquiátrico como “la casa de la gente esclarecida”.¹⁹⁹ Esta frase nos conduce al siguiente escalón en la ascensión a las entrañas de la “alocada” secuencia y se trata de la lucidez que de ella emana. A principios del siglo XVI, Erasmo de Rotterdam nos ponía en la pista con su *Elogio de la*

¹⁹⁴ Hernández Les, Juan; Hidalgo, Manuel. *Op. cit.*, p. 98

¹⁹⁵ Balló, Jordi. *Op. cit.*, p. 115

¹⁹⁶ Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, p. 152

¹⁹⁷ Séchehaye, Marguerite. *La realización simbólica; Diario de una esquizofrénica: exposición de un nuevo método psicoterápico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1958, pp. 4, 5, 20, 21 en Durand, Gilbert. *Op. cit.*, p. 151

¹⁹⁸ Balbuena Rivera, Francisco. “Marguerite Séchehaye, una pionera en el estudio psicoanalítico de la esquizofrenia”, *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, vol. XXIX, nº 103, 2009, p. 120

¹⁹⁹ Durand, Gilbert. *Op. cit.*, p. 151

locura. Allí, hablando en primera persona la locura, se nos recuerda su poder para decir verdades. Asimismo, nos recuerda como “...el escritor ha sido siempre dueño de zaherir todas las condiciones de la vida humana”.²⁰⁰ Berlanga, haciendo “caso” al humanista medieval, actúa de “sabio” en su ánimo de incomodar la estulta dictadura con semejante plano.²⁰¹

Llegando como estamos al último estadio que se desprende de la sala blanca es necesario para estribar el análisis parar en Michel Foucault. En sus dos tomos de la *Historia de la locura en la época clásica*, el filósofo francés se refería en el segundo a “el gran encierro” diciendo: “La locura, cuya voz el Renacimiento ha liberado, y cuya violencia domina, va a ser reducida al silencio por la época clásica, mediante un extraño golpe de fuerza”.²⁰² Así, encerrada y en su paroxismo la vemos en *El verdugo*, para Foucault la locura era iluminadora y hete aquí el por qué de su reclusión. En la película de Berlanga la esquizofrenia de José Luis metaforizando la situación del país no es menos lúcida. Si la locura es de por sí reveladora, solo un postrero elemento puede hacerla límpida y esa es la muerte a la que nos hemos referido arriba. Aunar locura, lucidez y muerte, tal y como ocurre en la secuencia denota su excelsa categoría. Cito a Foucault para cerrar la concomitancia entre locura, lucidez y muerte presentes:

“En la obra de Shakespeare y de Cervantes, la locura ocupa siempre un lugar extremo, ya que no tiene recursos. Nada puede devolverla a la verdad y a la razón. Solamente da al desgarramiento, que precede a la muerte. La locura, en sus vanas palabras, no es vanidad; el vacío que la invade es «un mal que se halla mucho más allá de mi práctica», como dice el médico hablando de Lady Macbeth; es ya la plenitud de la muerte: una locura que no necesita médico, sino la misericordia divina solamente”.²⁰³

Aún así, hay un grado postrero no mostrado, el propio acto de matar se da en elipsis. Tomando de referencia el fundamental trabajo del historiador del arte Georges Didi-Huberman *Imágenes pese a todo* donde analiza las primeras instantáneas del horror nazi en los campos de concentración.²⁰⁴ Podemos afirmar que, allí donde los *Sonderkommando*

²⁰⁰ Erasmo de Rotterdam. *Elogio de la locura*, RBA, Barcelona, 1992, p. 5

²⁰¹ “Llevad un sabio a un banquete y lo perturbará o con lúgubre silencio o con preguntitas fastidiosas. Introducidle en un baile y os parecerá, danzando, un camello. Conducidle a un espectáculo y con su solo semblante disipará toda diversión y se le obligará a salir del teatro, como al sabio Catón, si no logra desarrugar el entrecejo” en Erasmo de Rotterdam. *Op. cit.*, p. 20

²⁰² Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica II*, Fondo de Cultura Económica, México, 2011 en Amar Díaz, Mauricio. “Cogito y locura. En torno al debate Foucault-Derrida”, *Fragmentos de Filosofía*, nº 10, 2012, p. 34

²⁰³ Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica I*, Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 1993, p. 31

²⁰⁴ Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Paidós, Barcelona, 2004

quemaban y gaseaban a sus iguales en un entorno pesadillesco, en el culmen de la barbarie que llevó a Buñuel a preguntarse: “¿Cómo escandalizar después de las matanzas de los nazis y de las bombas atómicas sobre Japón?”,²⁰⁵ allí hubo imagen(es), contundente y primera constatación gráfica del horror, pero una imagen al fin y al cabo. En cambio, en España, lo que articula Berlanga sería “sin imágenes, pese a todo”. Uno siente la atrocidad que aguarda, la húmeda sala al final del patio, el frío ruido de los hierros, un cuello quebrando, un último halo, un crujir agónico. Eso era lo que esperaba a muchos de los condenados y es que la pena de muerte patria, como dice la voz en *off* de *Queridísimos verdugos* (Basilio Martín Patino, 1977) “como los toros o como el flamenco, el garrote pasó a ser parte de lo español” y basta con remontarse a los grabados de Goya.

De la misma manera que Berlanga ponía contra las cuerdas la enloquecida sociedad española en una sala blanca, precisamente, en la pintura “pop” de los años sesenta y al cabo de seis años encontramos una reveladora obra del grupo Equipo Crónica (formado por Rafael Solbes y Manuel Valdés).²⁰⁶ El cuadro *La visita* (1969) [Imagen 6] evoca inevitablemente al plano de Berlanga. En ella apreciamos la sala blanca de un museo donde cuelga *El Guernica*, al fondo, políticos y militares entran provocando que los personajes del lienzo salten buscando una salida, algo que en cambio no puede hacer el personaje de Nino Manfredi en su particular calvario.

3.1. El enfoque disidente

Muerte, locura, exasperación social, esperpento, mirada elevada. Todas confluyendo de manera hilarante en 1963, pero, ¿donde está el verdadero germen? Despleguemos a continuación a modo de *flashback* una constelación que nos llevará al patíbulo metafórico, en este caso. Doce años antes, Juan (Fernando Fernán-Gómez) y Carmen (Elvira Quintillá) departen amarguras evocando su feliz pasado en una verbena de mediados de los cuarenta. Para Cerdán y Castro de Paz ahí da comienzo de forma “literal”, la elevación, y es que también se da físicamente en la azotea de su vivienda sobre el recuerdo de los inicios de su noviazgo en *off*, precisamente, en otro lugar elevado; una noria. Allí, balanceándose y

²⁰⁵ Michel, Manuel. “Buñuel frente a su mito”, *Nuestro Cine*, nº 40, 1965 en Santos Fontenla, César. *Op. cit.*, 1966, p. 181

²⁰⁶ *Equipo Crónica* señaló otras lacras de la sociedad española en obras como *La emigración* (1964) o *¡A los toros!* (1965) porque les unía una voluntad de “verismo sociológico” partiendo de elementos simbólicos comunes y mediante el uso por ello fotografías de prensa o cómics. A un primer distanciamiento brechtiano lo suplantará una clara voluntad de provocación con el Siglo de Oro de la pintura española como telón de fondo de su vanguardia. en Llorens, Tomàs. *Equipo Crónica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972; sobre su trabajo en los años de la transición véase: Bozal, V.; Llorens, T.; Yvars, J.F.: *Equipo Crónica, Series: Los viajes; Crónica de la transición*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1981

atrapados a causa de una avería, despegados del asfalto, se enamoran mientras Fernán-Gómez afirma “me gusta ver Madrid desde arriba, es como si fuera uno el amo de todo” [Imagen 4]. De la lúdica atracción pasamos al tejado, como si solo despegados de las aceras pudieran los españoles hallar la pausa necesaria para reflexionar sobre su situación.

Para Francesc Llinàs es la secuencia inicial la que plantea uno de los ítems más importantes de la cinta; ironizar con el manifiesto periclitar del cine auspiciado por CIFESA y películas del estilo *Locura de amor* (J. Orduña, 1948).²⁰⁷ Frente al ciclo historicista defendido por sectores falangistas, la propuesta sainetesca que adoptaron los recién egresados del IIEC levantaba ampollas y de hecho un miembro de la Junta de Censura, Wenceslao Fernández Flórez, reprochaba a Fernando Fernán-Gómez el “olor a cocido” que emanaban películas como la que él protagonizaba.²⁰⁸ Frase que constata la incomodidad que provocaba este tipo de propuestas en el seno de una dictadura que tenía en el NO-DO su noticiario para fabricar una imagen edulcorada del régimen²⁰⁹ y evocaba la *grandeza* de España mediante las ampulosas producciones de CIFESA.²¹⁰

Aunque Berlanga y Bardem reconocieran en repetidas ocasiones que no solo al sainete debía la película su sustento puesto que había mucho de *Se escapó la suerte* (Antoine et

²⁰⁷ “L’obertura de *Esa pareja feliz* suposa una crítica a la producció de CIFESA, crítica que es presenta en una doble direcció. D’una banda, contra els films històrics com a falses formes de representació. La burla, en aquest sentit, és evident: tot en la seqüència és encartronat i polsegós. [...] satiritzar un determinat estil de posada en escena, concretament l’estil Orduña, que consistia –com és ben sabut –a resoldre totes les seqüències amb el menor nombre de plans possibles, fos o no això factible, fos o no raonable. [...] A la disjuntiva: cinema de cartró-pedra o neorealisme, indústria pesada o indústria lleugera, el director valencià respondria irònicament tot assenyalant la coincidència d’ambdues posicions, i obrint, alhora, una tercera alternativa possible, que era la de la reflexió damunt l’específic; la del treball en el cor d’aquest específic.” en Llinàs, Francesc. “Al voltant d’una seqüència de *Esa pareja feliz*”, Pérez Perucha, Julio (ed.): *Berlanga 2*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1981, pp. 29-32; Sobre esta referencia directa a Orduña y lo que representaba Berlanga apuntaba: “Era el cineasta a combatir, sí, pero yo me salgo, pido bula, porque ahora os contaré una anécdota... Asumo que combatí ese cine, pero no directamente a Juan de Orduña. Yo no le responsabilizaba como instrumento de propagación de la ideología franquista, a través del cine histórico, ni como, en otro sentido, responsable de la despolitización de nuestro cine.” en Hernández Les, Juan; Hidalgo, Manuel. *Op. cit.*, p. 29

²⁰⁸ “Hablando como miembro de la junta clasificadora de películas [Fernández Flórez], dijo que lo malo del cine español era que olía a cocido. Me sorprendió que dijera aquello, ya que a mí me parecía que ése debía ser el olor natural de nuestro cine, como también era el olor de algunas de sus novelas, que yo admiraba.” en Fernán-Gómez, Fernando. *El tiempo amarillo. Memorias (1943-1987)*. Debate, vol. 2, Madrid. 1990, p. 70

²⁰⁹ “NO-DO no sólo utilizó el noticiario para fabricar una imagen positiva del régimen franquista, también lo hizo en la revista *Imágenes*. NO-DO construyó el estereotipo audiovisual de la *grandeza* de aquella España prometida por los artífices del Nuevo Estado tras su victoria en la Guerra Civil. Y lo que es aún más importante, lo proyectaba ante los españoles como si fuera a constatación de la realidad.” en Rodríguez Mateos, Araceli. “El cine de no ficción en el franquismo: una aproximación a la revista *Imágenes*”, Cabeza, José; Montero, Julio (eds.): *Por el precio de una entrada*, Rialp, Madrid, 2005, p. 245; Para otras aportaciones específicas a la cuestión del noticiario franquista, cfr. Tranche, Rafael R.; Sánchez-Biosca, Vicente. *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Cátedra, Madrid, 2006

²¹⁰ Sobre la productora valenciana véanse las dos publicaciones de Fèlix Fanés: *CIFESA, la antorcha de los éxitos*, Alfons el Magnànim, Valencia, 1982 y *El Cas Cifesa: Vint anys de cine espanyol (1932-1951)*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1989

Antoinette, Jacques Becker, 1947),²¹¹ lo cierto es que la pareja de realizadores salpicó de pertinentes ingredientes costumbristas como el patio de vecinos su metraje. Los matices neorrealistas con hincapié en lo mísero costumbrista eran un humus de perennes resultados donde plantar la semilla de la cada vez más iracunda reflexión que se avecinaba. La corriente humorística en todas sus facetas, surgida de las tradiciones populares del teatro y la literatura española como la novela picaresca o sobre todo el sainete madrileño. Modelos que ya habían sido frecuentados por el aristocrático Neville quien escribía sobre el sainete en 1944 que era “una forma natural de expresión española, un venero de vida y de fábula con calor humano”.²¹² Como ocurre en muchos de estos filmes, la figura de Valle-Inclán aparece como clarividente patrón, y es que no solo a él deben los cineastas del período la idea de la deformación grotesca acentuada hacia finales de la década, también fue el gallego quien preconizó el ingenio de la elevación de la mirada por parte del autor para con ello “desnudar” las vergüenzas de sus personajes. Así lo describía en una entrevista para *ABC*:

“Comenzaré por decirle a usted que creo hay tres modos de ver el mundo, artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire. Cuando se mira de rodillas –y ésta es la posición más antigua en literatura-, se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana, cuando menos a la condición del narrador, o del poeta. Así que Homero atribuye a sus héroes condiciones que en modo alguno tienen los hombres. Se crean, por decirlo así, seres superiores a la Naturaleza humana: dioses, semidioses y héroes. Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos como de nuestra propia naturaleza, como si fuesen nuestros hermanos, como si fuesen ellos nosotros mismos, como si fuera el personaje un desdoblamiento de nuestro yo, con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos. Esta es, indudablemente, la manera que mas prospera. Esto es Shakespeare, todo Shakespeare. Los celos de Otelio son los celos que podría haber sufrido el autor, y las dudas de Hamlet, las dudas que podrías haber sentido el autor. Los personajes, en este caso, son de la misma naturaleza humana, ni más ni menos que el que los crea: son una realidad, la máxima verdad. Y hay otra tercer manera, que es mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española,

²¹¹ Bardem sobre las influencias de la película: “Sí, las películas clave de *Esa pareja feliz* las tengo muy claras. Nace de *Navidades en julio* de Preston Sturges; *Antoine et Antoinette (Se escapó la suerte)* de Jacques Becker; *Soledad* de Paul Fejos y *De hoy en adelante (Own words)* de John Berry. Es una influencia muy explícita ya que si ustedes recuerdan nuestra película, el concurso está en Navidades en julio, la pareja de trabajadores en *Antoine et Antoinette*. Era un tipo de cine que se hacía en los años treinta sobre todo en Europa, en el que aparecían con frecuencia los problemas de los trabajadores. Hoy en día, por el contrario, caso todas las películas, no sé por qué motivo, sólo tiene que ver o con los marginados o con las clases medias o la burguesía, pero no con los trabajadores que tienen apuros.” en Cañeque, Carlos; Grau, Maite: *Op. cit.*, p. 186

²¹² Neville, Edgar. “Defensa del sainete”, *Primer plano*, nº 216, 3 diciembre 1944, pp. 12-13

manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos, Quevedo tiene esa manera, Cervantes, también. A pesar de la grandeza de don Quijote, Cervantes se cree más cabal y más cuerdo que él, y jamás se emocione con él. Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que me llevó a dar un cambio a mi literatura y escribir los «esperpentos», el género literario que yo bautizo con el nombre de «esperpentos».²¹³

Lejos del gris bullicio de posguerra, el panorama requería ser mirado de otro modo; “desde una distancia crítica, modernizante”,²¹⁴ aunque la elevación por medio de una grúa cinematográfica que abría este capítulo contenía el punto de demiurgo necesario para, desde la atalaya, apartarse de la sandez operante en el país y, a su manera, señalar la opresiva danza macabra de una dictadura. Está en la misma naturaleza del ascenso la caída que también practicarán las películas de primeros sesenta. Ante la angustia imperante por un régimen que se postergaba, la propia válvula de escape no deja de albergar en un su sino una profunda desazón. Sírvanos el sospechoso “salto” que Fraga esgrimió para justificar la caída de Julián Grimau desde una ventana de la Dirección General de Seguridad, era 1963; año de estreno de *El verdugo*. Este defenestrado tendrá sus particulares ecos en el cine, anteriores y posteriores a 1963, pero antes de caer y dar por concluido el dispositivo puesto en juego en 1951, sigamos con la señora *Esa pareja feliz*. Si bien todavía faltaban siete años para la deformación esperpéntica de *El pisito*, por medio del juego de espejos cóncavos que también Ferreri recuperará en *Los chicos* (1959), Bardem y Berlanga disponían el primer estado del juego visual. Marcados los dos extremos de la cuerda que vamos tensando por medio de imágenes capitales para confeccionar así el discurso que se articula entre las tribulaciones de la realquilada pareja de *Esa pareja feliz* y la demencia de matar para conseguir una casa en *El verdugo*, subyuga una fuerte problemática social. A lo largo de diversos títulos del periodo y en géneros distintos; como telón de fondo, anécdota o el tuétano de la trama, la vivienda fue (es) una preocupación onerosa para buena parte de la sociedad española de la(s) época(s), veamos a continuación su entorno social y político.

La problemática que golpeó a las grandes urbes españolas del momento tiene su génesis en la década de los cuarenta, tras la guerra civil. Para un mundo agrícola lastrado por los bajos jornales, las sequías y la codicia de los terratenientes, no había mejor perspectiva que la industria, construcción y servicios ofrecidos por la ciudad.²¹⁵ Así se

²¹³ Martínez Sierra, Gregorio. “Hablando con Valle-Inclán”, *ABC*, 7 de diciembre de 1928, p. 3

²¹⁴ Castro de Paz, José Luis. “Algunas consideraciones sobre la disidencia en el cine español de los años cincuenta o el descenso (en vertical) de Evaristo González” en Castro de Paz, José Luis; Cerdán, Jostetxo. *Op. cit.*, 2011, p. 61

²¹⁵ Abella, Rafael. *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*. Temas de Hoy. Madrid. 1996, p. 140

explica la masiva ola migratoria desde el campo a las metrópolis que dobló la población urbana y obligó a tomar medidas drásticas para cribar la emigración que se dirigía en masa hacia los focos de Madrid, Barcelona y Bilbao. Si el crecimiento de población en España entre 1940 y 1960 fue de un 17%, para los municipios mayores de 30.000 habitantes se estipuló en un 52%,²¹⁶ porcentaje que explica la consiguiente carencia de techo. En 1945, aún lejos de que en las películas se atisbara cualquier ánimo directo de denuncia en el cine, *La Vanguardia Española* achacaba a la gran guerra la carestía de materiales:

“La visita a un bloque de viviendas modernas, económicas, para empleados y para obreros, nos hace pensar en la urgente necesidad de construir. La absorción de cerca de cincuenta mil familias sin casa, resolvería el problema por lo que a Madrid se refiere. [...] Y mientras escaseen los materiales, todos los empeños y la voluntad de vencer las enormes dificultades, se estrellarán ante la realidad. Cuando la guerra mundial termine, será otra cosa. Y al ser dotadas las ciudades españolas de aquellas viviendas que actualmente se necesitan, todos los demás aspectos del grave problema quedarán automáticamente resueltos. Porque una de las cosas que más justamente despiertan la indignación de las gentes –especialmente de las que no encuentran habitación, ni cara ni barata – es el abuso de las casas subarrendadas. Se ha llegado a un verdadero comercio con los pisos amueblados.”²¹⁷

Lejos de amedrentarse, la emigración clandestina aumentaba año a año despoblando el medio rural y hacinándose en covachas e infraviviendas de morfología rural donde malvivían en los cinturones industriales de estas ciudades “soñadas”.²¹⁸ A comienzos de los cuarenta, Madrid crecía ininterrumpidamente con un 20% de la población formado por inmigrantes obreros que no tardaron en protestar ante la insostenible situación de sus modestas viviendas.²¹⁹ Para colmo, muchas de estas casas eran usadas innoblemente por la especulación haciendo surgir la mítica figura del realquilado. Por lo común huésped admitido en un inmueble propiedad de una familia de bajos ingresos. Ya en los cuarenta era habitual encontrar en el apartado de anuncios de alquileres mensajes como el siguiente: “MATRIMONIO desea pisito o realquilados con Sra. Sola, Melchor de Palau, 121 Sans”²²⁰. Eso en el caso de requerir cuatro paredes para buena temporada porque en la misma página pero en la sección de “Huéspedes”, la ciudadanía ofrecía y/o pedía domicilios para

²¹⁶ Vilagrasa, Joan (ed.). *Vivienda y promoción inmobiliaria en España*. Edicions Universitat de Lleida. Lleida. 1997, p. 15

²¹⁷ Casares, Francisco. “De momento, no es tan grave la escasez de viviendas como la falta de materiales”, *La Vanguardia Española*, 20 de junio de 1945, p. 5

²¹⁸ “Estos núcleos proletarios hacinados en los arrabales de Madrid y Barcelona comúnmente llamados *cinturones rojos* fueron incipientes focos de agitación social.” en Muniesa, Bernat. *Dictadura y monarquía en España. De 1939 hasta la actualidad*, Ariel Historia, Barcelona, 1996, p. 61

²¹⁹ Una noticia de Barcelona, fechada en septiembre de 1949, hablaba de la existencia de diez mil barracas en el extrarradio donde malvivían más de 70.000 personas. en Abella, Rafael. *Op. cit*, p. 150

²²⁰ Anuncios de *La Vanguardia Española*, 16 de marzo de 1945, p. 15

pernoctar.²²¹ Contrariamente a lo que pueda pensarse, al cabo de veinte años este tipo de anuncios seguían vigentes en los periódicos pudiéndose leer: “HABITACIÓN AMUEBLADA DESEA CABALLERO SIN FAMILIA. No importa sea realquilada. Pagará hasta 2.000 pesetas mensuales. Llamar al teléfono 245-58-00 (Señorita Inmaculada)”²²²

Asimismo, los jóvenes matrimonios sufrían igual azote como demuestran las cincuenta mil parejas a la espera de piso en el Madrid de 1943; no obstante, el drama más común era aquél que golpeaba a los inquilinos forzados al desahucio, medida que se tomaba ante viviendas en estado ruinoso de resultas de los bombardeos de la Guerra Civil.²²³ Tal quebradero de cabeza se alargó a lo largo de las décadas y en 1956, la sección de *La Vanguardia en Madrid* se hacía eco de cómo el ayuntamiento de la ciudad “a veces tiene que mirar hacia arriba y declarar la casa en ruinas. Hoy mismo se ha decretado el desahucio de la número 24 de la calle de la Montera. Dentro de poco nos suponemos se habrá levantado un nuevo edificio comercial. Y hablando de desahucio, recordemos que los vecinos de la calle de Francisco Silvela, que por mor del ensanche tienen que abandonarla, encuentran poco a poco nuevos alojamientos.”²²⁴

Noticias de este calado señalan cómo, en los años cincuenta, el abandono de la autarquía y la aceleración de la industrialización acentuaron el trasvase de población agravando más si cabe los problemas de la infravivienda, y sin origen bélico ésta vez.²²⁵ Con un millón de personas cambiando de residencia en este decenio, un débil despegue del aquejado sector de la construcción se iniciará hasta definirse el agresivo auge constructivo de los sesenta y setenta.²²⁶ La producción directa de pisos por parte del Estado se había regulado en 1939 con la creación del Instituto Nacional de la Vivienda pese a que su impacto fue leve en los cuarenta con una construcción media de 50.000 unidades por año. Es a partir del auge inmobiliario cuando la administración llegará a ocupar una tercera parte de la producción total de viviendas, durante los años 1956, 1958 y 1959.²²⁷

²²¹ “MATRIMONIO ofrezco en casa particular habitación sólo dormir. R. 79715”; “SRTA solicita hab. derecho cocina o pens. compl. cerca apeadero tren Sarriá. Escr. al número 4023 Vergara, 11” en *La Vanguardia Española*, 16 de marzo de 1945, p. 15

²²² *La Vanguardia Española*, 22 de octubre de 1963, p. 40

²²³ Famoso fue el caso de los habitantes de una casa en la calle del General Vara, en Madrid, que se hicieron fuertes ante la policía venida para desalojarlos, argumentando que “preferían morir aplastados entre las ruinas a morirse de frío” en Abella, Rafael. *Op. cit.*, p. 149

²²⁴ Crónicas, informaciones y comentarios sobre Madrid en *La Vanguardia Española*, 28 de octubre de 1956, p. 11

²²⁵ De Terán, Fernando. *Planteamiento urbano en la España contemporánea (1900/1980)*, Alianza Editorial, Madrid, 1982, p. 230

²²⁶ Vilagrasa, Joan (ed.). *Op. cit.*, p. 15

²²⁷ “Para llevar a cabo la ordenación del anárquico cinturón madrileño era necesario un plan que solucionase el problema de la vivienda modesta. En 1954, Luis Valero se hace responsable del Instituto Nacional de la Vivienda (INV) y Julián Laguna de la Comisaría de Ordenación Urbana de Madrid. Su actuación resultará decisiva para desarrollar un nuevo concepto de alojamiento social. [...] mediante la

Así, durante el tecnocrático cambio de gobierno de 1957 se creará mediante un Decreto-Ley el Ministerio de la Vivienda con cartera para José Luis de Arrese.²²⁸ El vizcaíno, capitoste de las teorías nacionalsindicalistas, era militante de falange desde antes de la guerra y ocupó el cargo de Ministro Secretario General del Movimiento saliendo de su boca perlas como: “En el equilibrio y en la colaboración de estos tres factores, -Caudillo, Ejército y Falange- sin que ninguno de los tres se quede atrás, está la salvación de España”,²²⁹ o “No vale decir que no queremos el comunismo y seguir dedicados a la inagotable conversación de hablar mal del Gobierno y de la falange”.²³⁰ Tan ínclito personaje tendrá un rol de cortapisa a raíz de su reunión con Nieves Conde por su polémica *El inquilino* (1957).

El órgano superior del Ministerio de la Vivienda pasó a centralizar desde ese mismo instante las labores políticas sobre la vivienda siendo las acciones como los Planes de Urgencia Social de Madrid (1957),²³¹ Barcelona (1958), Asturias y Bilbao (1959). De la capital vasca queda un interesante cortometraje documental auspiciado por el mismo Franco: *Ocharcoaga* (Jordi Grau, 1961) –hasta no hace tanto desaparecido y ahora recuperado en la red-.²³² Impresionado por la miseria de las chabolas agolpadas en el monte, cuentan las crónicas de la época que el generalísimo mandó levantar casas como dios manda para ellos. La ingente migración para trabajar en el sector de la metalurgia vasca congregó a inmigrantes venidos de varios puntos de España quienes levantaron rudimentarias construcciones desafiando clima y terreno. La iracunda reacción del caudillo terminó con ese hervidero de autoconstrucción en agosto de 1961 cuando se procedió a la voladura de la barriada. Los chabolistas fueron realojados en unos modernos bloques de edificios mientras Jordi Grau, con José Luis Guarner y Jesús Yagüe como ayudantes, rodó el interesante documental para uso y disfrute del dictador.²³³ Contrario a lo que pueda parecer en un primer visionado, la pieza de once minutos ofrece un interesante contrapunto

promulgación del Reglamento de Renda Limitada, la aceptación de un primer “Plan Nacional de Vivienda” y la aprobación de las nuevas Ordenanzas Técnicas” en Esteban Maluenda, Ana María. “Madrid, años 50: La investigación en torno a la vivienda social, los poblados dirigidos” en V.V.A.A.: *Op. cit.*, 2000, p 125

²²⁸ Anteriormente, un Decreto-Ley del Ministerio de Trabajo de 1955 había puesto en marcha el primer Plan Nacional de la Vivienda, con el objetivo de construir 550.000 viviendas distribuidas en las áreas de mayor densidad entre 1956 y 1960. en De Terán, Fernando. *Op. cit.* Madrid. 1982, p. 317

²²⁹ *Frase quincenal* del 1 de septiembre de 1943 en Pérez-Bastardas, Alfred. *Op. cit.*

²³⁰ *Frase quincenal* del 1 de enero de 1944 en *Ibidem*

²³¹ Con él se encomendaba al Ministerio a “limitar el crecimiento incontrolado de la capital; limitación que, por una parte, ha de dirigirse a impedir la inmigración de las personas y, por otra, a asfixiar en un cinturón verde la formación de suburbios infrahumanos” en De Arrese, José Luis. “Discurso en el acto de constituirse la Comisión Interministerial para la Descongestión de Madrid”. *Política de Vivienda*, Marzo de 1959 en De Terán, Fernando. *Op. cit.*, p. 316

²³² *Youtube* o *Vimeo* permiten su visionado: http://www.youtube.com/watch?v=-sOB0rQ_B0E

²³³ López Echevarrieta, Alberto. “Se busca el cortometraje *Ocharcoaga*”, *Bilbo zinemán-Bilbao en el cine*, núm. 123, febrero 2005, p. 37

entre la vida paradójicamente más armoniosa en el antiguo barrio para pasar a la despersonalización de los edificios de nueva construcción, como acentúan las disonancias musicales.²³⁴

Poner el punto el final a los asentamientos clandestinos y derribar barracas y chabolas realizadas sin licencia –enviando a sus moradores al lugar de origen–, fue una de las obsesiones de la administración de finales de los cincuenta y primeros sesenta. Con una fuerte deuda contraída, para paliar el déficit se traspasaron al sector privado muchas obras aprovechando el Plan de Estabilización de julio de 1959.²³⁵ Entre las chabolas vascas de *Ocharcoaga* y el fenómeno madrileño visible en *Cerca de la ciudad* encontramos el caso catalán en Barcelona y Girona de notoria relevancia. En una visita del ministro de la vivienda José María Sánchez-Arjona a las barracas de Somorrostro, Montjuïc y Can Tunis declaraba: “Es un problema urgente, pero no me preocupa demasiado porque lo vamos a atacar rápidamente y con energía.”²³⁶ También en Girona se pretendía en 1957 aumentar “en menos de tres años, de 1.800 viviendas para conjurar la crisis actual y lograr la desaparición del «barraquismo» de los alrededores del casco urbano.”²³⁷ Reflejadas las barracas y su podredumbre a la orilla del mar en las películas de Francesc Rovira Beleta *Hay un camino a la derecha* (1953) y *Los Tarantos* (1963),²³⁸ justo en la fecha cuando la autoconstrucción empezaba a ser historia para la capital catalana. De esta manera, 500 familias del Somorrostro y mil de las barracas de *Montjuïc* se trasladaron a la nueva zona del Besòs. De hecho, la gran población de etnia gitana visible en la película de Carmen Amaya tendría un barrio especial proyectado en el Prat y con alcalde zíngaro también.

²³⁴ [Declaraciones del cineasta catalán a la revista *Bilbo zineman*] “La película [...] empieza mostrando la vida en las chabolas. La cámara entra en algunas de ellas y enseña la miseria en que vivían aquellas gentes procedentes de todos los puntos de la península. La precariedad, el hacinamiento, la convivencia con animales de corral... A continuación se presenta su derribo con cargo a potentes excavadoras que dejaban los terrenos totalmente limpios. Finalmente se ve a las familias encaminarse hacia el nuevo barrio entrando en las nuevas viviendas. Es, evidentemente, un documental que ensalza la labor llevada a cabo por el Ministerio de la Vivienda, pagador de la película”. A pesar de la censura imperante, Jordi Grau introdujo en el film algunas licencias que pasaron inadvertidas al patrocinador, pero no al dictador. “La parte en que se ve a las familias dentro de las chabolas –dice– está acompañada por un silbido humano al estilo del que más tarde introduciría Morricone en el cine. Quería decir con él que allí había vida. La destrucción de las mismas posee sonido original, pero el final, con planos del nuevo barrio en picado y resaltando las aristas de las casas, tiene música electrónica entrecortada. Previamente a presentársela a Franco, los del ministerio vieron la película y me felicitaron, pero cuando la vio el caudillo surgió el problema. Dijo: “Está bien, pero no se ve que la gente viva a gusto en ese barrio”. Al día siguiente volví a Bilbao a rodar unos planos más en los que se veía a los vecinos de Otxarkoaga con la sonrisa en los labios. Fueron incluidos en un nuevo montaje. Recuerdo que el primer trabajo se hizo con el cielo gris plomizo contrastando con el añadido que se rodó con mucho sol. Aquella variación de luz evidencia el ‘pegote’ que hubo que ponerle para contentar a Franco.” en López Echevarrieta, Alberto. “Se busca el cortometraje *Ocharcoaga*”, *Op. cit.*, p. 37

²³⁵ Vilagrasa, Joan (ed.): *Op. cit.*, p. 16

²³⁶ “El problema del barraquismo barcelonés está localizado y se resolverá rápidamente”, *La Vanguardia Española*, 20 de junio de 1961, p. 25

²³⁷ Moner, Antonio. “Amplios proyectos urbanos”, *La Vanguardia Española*, 16 de abril de 1957, p. 34

²³⁸ También podemos verlas en el trabajo experimental de Carles Barba: *Espanya is different* (1963)

Reveladoras son las estadísticas de 1963 que cifraban en 6321 las barracas existentes en la ciudad condal por las 7425 de dos años antes.²³⁹

Combatida la “autoconstrucción” mediante la experiencia de los poblados dirigidos comandada por empresas y gobierno. Este fue un campo de pruebas para incipientes arquitectos.²⁴⁰ Entrevías, Fuencarral, Canillas o Almendrales alrededor de Madrid o Congrés-Can Ros, Sant Medir-La Bordeta y Sant Martí en Barcelona son solo algunos ejemplos de los nuevos barrios dormitorio levantados de forma exprés.²⁴¹ Lo que eran medidas para paliar la crisis del sector desembocó en una galopante inflación dando paso a una desleal especulación sobre terrenos y pisos de los cuales llegaron a cobrarse entradas sobre planos o incluso dejar a familias urgidas de techo, con sus ahorros depositados en inmobiliarias fantasma, fraude que alcanzaría mayores cotas a la década siguiente.

“En cuanto a la especulación sobre terrenos, el crecimiento de las ciudades y los buenos augurios del turismo desataron una verdadera carrera en la que no hubo artimaña que no se utilizara para, burlando planes urbanísticos e invadiendo zonas verdes, conseguir terrenos con fines especulativos, ni desafuero que se dejara de cometer en una anarquía constructora que, paulatinamente, fue rompiendo nuestro paisaje costero con grandes edificaciones en las zonas de mayor reclamo.”²⁴²

Entre la ambigüedad de las tareas gubernamentales y la realidad social, encontramos la cara B de *Ocharcoaga* en forma de otro cortometraje: *Lunes/Los realquilados* (Antonio Artero, ca. 1960). Tras criticar la invasión de bases norteamericanas en un pueblo aragonés con *La herradura* (1958), *Lunes* se erige como una propuesta de cariz regeneracionista (ni sainetesca ni negra en este caso) que narra las peripecias de una familia humilde que habita en las afueras de Zaragoza y que, al quedarse el padre sin trabajo, empieza una peripecia en busca de hogar que les hará recalar como realquilados en una mísera parcela de la periferia donde queda expuesto lo peor de la situación social en un paisaje desolador. Aún así, el

²³⁹ “Intensos trabajos para suprimir el barraquismo en Barcelona”, *La Vanguardia Española*, 26 de mayo de 1963, p. 33; Pero no sólo al norte de la península afectaban las construcciones de nuevos polígonos de viviendas como sustituto del barraquismo y demás lacras. Así rezaba una crónica de *La Vanguardia* en la ciudad hispalense: “En Sevilla se necesitan por lo menos, oficialmente, once mil seiscientas nuevas viviendas, según el censo del Gobierno Civil, cuyas peticiones se agrupan por los conceptos que se señalan: por familia numerosas; traslado de residencia; vivienda insuficiente; vivienda insalubre; vivienda inhabitable; desahucios por ruina; realquilados y otras causas y futuros matrimonios. Por lo que a estos últimos se refiere sus solicitudes ascienden a mil doscientas ochenta y tres.” en De Guizamonde, Luis. “Sevilla: Grandes reformas en el parque de María Luisa”, *La Vanguardia Española*, 5 de noviembre de 1963, p. 10

²⁴⁰ Esteban Maluenda, Ana María. “La vivienda social española en la década de los 50: Un paseo por los poblados dirigidos de Madrid”, en V.V.A.A.: *Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia*, T6 Ediciones, Universidad de Navarra, Pamplona, 2000, pp. 125-132

²⁴¹ Checa Artasu, Martín. “La vivienda social vista por los católicos: El patronato de las viviendas del congreso eucarístico de Barcelona (1952-1965)”, en V.V.A.A.: *Op. cit.*, 2000, pp. 115-123

²⁴² Abella, Rafael. *Op. cit.*, p. 200

personaje logra una casa en una zona en expansión del extrarradio y firma con rapidez la escritura a la vez que adelanta un plazo. El drama sobreviene cuando acuden a visitar el piso apalabrado y se encuentran con la puerta cerrada y nadie allí, han sido víctimas de un fraude inmobiliario.²⁴³

Precisamente sobre la especulación percute otra de las secuencias reveladoras del trabajo. Pertenece a *La vida por delante* (F. Fernán-Gómez, 1958) y acaece cuando la pareja protagonista (el mismo Fernán-Gómez y Analía Gadé) visita al que será su pisito en las afueras de Madrid cuando éste todavía ni existe. El quid radica en el perplejo mirar que el matrimonio dirige hacia un solar vallado y sin edificar. El bajito trabajador de la inmobiliaria a quien solo le vemos el sombrero, señala un nublado y grisáceo cielo. Este es surcado por la cámara al son de las indicaciones en *off* que hablan de las supuestas futuras bondades del habitáculo mientras el objetivo juega a leves e irónicas panorámicas que contrastan con el deleitado discurso. La argucia de Fernán-Gómez desnuda con una sutil y socarrona crítica a la especulación de los proyectos inmobiliarios del momento. También Berlanga hará que su pareja protagonista en *El verdugo* visite un piso piloto del extrarradio madrileño al que subirán pero donde no verán nada, solo hay esqueleto. No obstante, el puro hecho de sentirse propietarios les mantiene ilusionados por su futura vivienda (distribuyen, planifican,...), aunque éstas “en cuanto al tamaño, van de lo pequeño a lo minúsculo; en cuanto a la calidad, de lo malo aparente a lo pésimo.”²⁴⁴

Volviendo sobre la dimensión metafórico-física del alzamiento de la mirada, aquí topamos de nuevo con ella pero con los personajes clavados al suelo. En cuestión de siete años, los que van de *Esa pareja feliz* a *La vida por delante*, como si de un imán se tratara el asfalto común llamaba a sus personajes/ciudadanos a mezclarse en la mediocridad a la que estaba lanzado el país. Ante el acecho, algunos resistían para encontrar un lugar en esta gran casa aunque fuera un minúsculo apartamento sobre el que cimentar un futuro con la mujer como en *La vida por delante*. La “resistencia” del director de *El viaje a ninguna parte* (1986) consiste en verter una lúcida mirada que evidencia las carencias cuando, al alzar la vista sus personajes, encuentran, no un cielo soleado con el edificio de sus vidas, sino directamente la imposibilidad de tener la azotea esa desde la que escrutar su pasado. El evidente paralelismo con *Esa pareja feliz* no es ningún secreto al ser *La vida por delante*

²⁴³ Hernández Ruiz, Javier; Pérez Rubio, Pablo: “*Lunes/Los realquilados*, de Antonio Artero. Un boceto de cine realista dialéctico” en Pérez Perucha, Julio; Gómez Tarín, Fco. Javier; Rubio Alcover, Agustín (eds.): *Olas rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad*, A.E.H.C. y Ediciones del imán, Madrid, 2009, pp. 243-254

²⁴⁴ Ríos Carratalá, J.A.: *Op. cit.*, 1997, p. 90

una película de la que cual parece continuadora,²⁴⁵ sin embargo, en tan solo siete años Heredero ya apunta que el modelo del regeneracionismo crítico post-neorrealista iniciado por Bardem y Berlanga se encontraba al borde del agotamiento.²⁴⁶ Además, Heredero usa el término de “manierista” para definir las constantes rupturas del naturalismo diegético mediante interpelaciones directas a cámara, ralentización y aceleración de la imagen o conversaciones en espacios diferentes que Fernán-Gómez lleva a cabo; señas de identidad de una osada película que se rige por el contraste entre identificación/distancia,²⁴⁷ formula también emparentada con la literatura autoconsciente de Jardiel Poncela que resuena cuando el actor/director se dirige a cámara.

Como tantos otros filmes de la época, *La vida por delante* no quedó exenta de ciertos roces con el órgano censor, alentado por la aireada queja del catedrático de Derecho Procesal Leonardo Prieto,²⁴⁸ quien decidió prohibir los rodajes en la facultad de Derecho al considerar que la cinta de Fernán-Gómez denigraba los estudios y la profesión de abogado.²⁴⁹ Misma facultad en la que durante un paseo de la pareja protagonista aparece camuflado tras un periódico un miembro de la Brigada Político-Social, claro cuerpo extraño a la institución académica pero sin embargo algo común en el paisaje de la época.²⁵⁰

El ya por ese entonces reputado actor Fernando Fernán-Gómez, hastiado tras ciertos papeles en filmes como *La mies es mucha* (J.L. Sáenz de Heredia, 1948), *Botón de ancla* (R. Torrado, 1948) o *El capitán Veneno* (P.A. de Alarcón, 1950) encontró en la dirección su mayor acicate debutando con la singular *Manicomio* (1953), codirigida con Luis María Delgado. Resulta revelador que lo hiciera con la locura como tema principal, no una locura institucional a la que se llegará por crispación a finales de la década sino aquella cómica, parodiable. En esa casa-manicomio -¿España?- lo mejor es enloquecer como todos aunque sea en una espumosa comedia. Sin embargo bien pronto tomará el carril del sainete costumbrista en su posterior *El malvado Carabel* (1955) donde curiosamente interpreta un trabajador de una poco escrupulosa inmobiliaria que se queda sin empleo, calamidad que le empujará a querer ser “malvado” y robar.

²⁴⁵ “...si no existiera *Esa pareja feliz* es muy probable que yo no hubiese hecho *La vida por delante*; ambas, son producto del shock que en nosotros representó el neorrealismo italiano frente al cine standard americano”. en Castro, Antonio. *Op. cit.* 1974, p. 150

²⁴⁶ Heredero, Carlos F.: “Los caminos del heterodoxo” en Angulo, Jesús; Llinás, Francisco (eds.). *Op. cit.*, p. 26

²⁴⁷ Castro de Paz, José Luis. *Op. cit.*, 2010, pp. 116-117

²⁴⁸ “La película contiene ataques disolventes contra los estudios de Derecho y Medicina y la postura social del abogado” en Company, Juan M.: “La vida por delante”, Pérez Perucha, Julio (coord.): *Op. cit.* 1997, p. 438

²⁴⁹ Castro de Paz, José Luis. *Op. cit.* 2010, p. 95

²⁵⁰ Company, Juan M.: “La vida por delante” en Pérez Perucha, Julio (coord.); *Op. cit.*, 1997, p. 438

Si bien por clarividencia, punto culminante y cronología se ha considerado el fragmento de *El verdugo* como el epítome de todas aquellas obras de carácter disidente entorno al objeto de estudio, antes de focalizarnos sobre ese “abismo” en el que se convertirá el patio de vecinos en los sesenta, centrémonos en uno de los “textos más destacados, demoledores y disidentes del periodo” a ojos de Castro de Paz,²⁵¹ aunque tildada de conservadora y blanda por cierta historiografía.²⁵² Se trata de *El inquilino* (J.A. Nieves Conde, 1957) puesto ninguna película se ocupó con mayor interés de los vericuetos sobre la vivienda y el crisol de personajes que de ella se desprenden: el granuja de la inmobiliaria, un director de banco, el casero-marqués, el constructor, la empleada de la empresa que provee pisos,... Siendo incluida aquí queda evidenciado mi posicionamiento sobre este gozne angular de la época para la mayor crispación del disenso cinematográfico en su vertiente sainetesca. No obstante, huelga reconocer ciertas irregularidades por el zigzagueante sendero que toma entre el humor –escaldado salió el cineasta tras su postura dramática en *Surcos*- y la punzante denuncia, empero, son tales sus logros a modo de secuencias lapidarias que es menester detenerse en dos ellas para aprehender su corrosivo discurso visual.

Las muertes de los guiones de Azcona o el ajusticiamiento que abría el capítulo tienen en común un componente de ciclo vital para la obtención de un hogar. En cambio, el protagonista de *El inquilino* (Fernán-Gómez), incapaz de conseguir un piso entre tantas “finanzas y cambalaches” como dice él mismo, se encarama a la vía de tren y coloca una piedra en un raíl mientras observa como el hierro de los vagones pulveriza el mineral. La sombría secuencia mostrando semejante tonteo con el suicidio supone el instante de mayor dramatismo de *El inquilino* y, a parte de retumbar con trágicas noticias de la actualidad, abre una interesante veda a tenor de lo que ocurrirá en películas posteriores con los suicidios de *Viridiana* (L. Buñuel, 1961) o *El mundo sigue* (F. Fernán-Gómez, 1963).

²⁵¹ Castro de Paz, José Luis. “Sainetes crispados, reflexivos, descoyuntados, jardielescos”. *Fernando Fernán Gómez*. Cátedra. Madrid. 2010, pp. 93-94

²⁵² A diferencia de la unanimidad imperante en torno a *La vida por delante* y *El pisito*, el filme de Nieves Conde ha generado discrepancias entre la historiografía cualificada: Bajo el prisma de Carlos F. Heredero por ejemplo es una película timorata que “se pliega con docilidad a los cánones del neorrealismo fotográfico y disuelve su alcance crítico dentro de una configuración esencialmente anecdótica” en Heredero, Carlos F.: *Op. cit.* 1993, p. 300; Monterde, en una línea parecida, no le admite ninguna particularidad revolucionaria a pesar de sus encontronazos con la censura y apunta hacia un planteamiento “notablemente timorato en su voluntad de hibridismo entre el plácido sainete populista y la amargura crítica” Monterde, José Enrique. “El inquilino” en Pérez Perucha, Julio (coord.): *Op. cit.*, 1998, p. 429; Consideraciones severas y un emplazamiento secundario injusto bajo la mirada de Castro de Paz quien, sabedor del menor calado histórico de la cinta con la coetánea de Ferreri, proporciona un complaciente y distinto prisma viendo estas apreciaciones como “poco ajustadas” puesto que *El inquilino* destaca por su “llamativo espesor textual y discursivo” en Castro de Paz, José Luis. “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, José Luis; Pérez Perucha, Julio (coord.): *Op. cit.*, 2003, p. 76

Estos toques dramáticos se acentúan en la controvertida secuencia final censurada. Con una manifiesta una imagen heterotópica, extraordinaria por la extrañeza que produce al ojo la descontextualización del mobiliario casero situado en plena calle [Imagen 7]. Semejante imagen es rastreable y la encontramos en *Historias de Madrid* (Ramón Comas, 1957) y en el episodio del vago limpiabotas sevillano de *La ironía del dinero* (E. Neville, 1957), donde el gandul interpretado por Fernán-Gómez ve como es desahuciado y sus muebles puestos en el asfalto. Aunque ninguna de los dos ejemplos anteriores muestra la fiereza de la Nieves Conde, tan impactante imagen abría en primera plana el ABC de un 10 de marzo de 1933 [Imagen 8]. El desahucio con los muebles esparcidos por la calle como hace Nieves Conde en *El inquilino*, correspondían en este caso a la Confederación Nacional del Trabajo la cual acababa de ser desahuciada tras el impago al dueño de la casa situada en calle de la Flor.²⁵³ La personificación en el humillado Evaristo que acaba de ejercer de don Tancredo es la que crea el drama; con sus muebles en la calle, histriónico y vencido por su particular proceso kafkiano espeta a los viandantes: “!Pasen, señores, pasen, que es gratis! ¡Diviértanse contemplando al ciudadano sin hogar! ¡Lo ven!, yo ya resolví mi problema, ¡¿confortable, eh? ¿confortable?! ¿No quieren ustedes pasar?, aquí todo es *living* [...] Esta es la vivienda moderna, sin casero, sin contribución, sin vecinos molestos y sin una sola gotera.”

Tan magno discurso no podía salir indemne, aquí no había salvación en el último minuto, ningún miembro del ayuntamiento ni organización gubernamental salvaba a esta familia común, solo unos cordiales vecinos que en las películas venideras dejarán de serlo. Por ello, hablar de *El inquilino* es hablar de la censura que la mutiló severamente. Soliviantada a través de un delegado provincial del Ministerio de la Vivienda que la denunció como ofensiva tras verla en una proyección en Cáceres, el Ministerio de Información y Turismo interrumpió la exhibición del filme en todo el país a partir del 27 de octubre de 1958 por decisión de Arias Salgado al revisar un fallo de la Junta de Censura.²⁵⁴ La masacre constaba de varios cortes de los que destaca el cambio de su final y provocó el enfrentamiento de la dirección General de Cinematografía con los ministerios quienes no permitieron su reestreno hasta 1963, y jamás en las principales ciudades del país.²⁵⁵ Entre las manipulaciones también estaba la de incluir un letrero que advirtiera que el Estado “Trata por todos los medios de resolver o aminorar tan grave problema” pero la que más irritó a Nieves Conde fue la de añadir la espumosa secuencia final que muestra a la familia

²⁵³ Portada del ABC, 10 de marzo de 1933

²⁵⁴ La rocambolesca historia de *El inquilino* con la censura está sintetizada en Monterde, José Enrique. “El inquilino” en Pérez Perucha, Julio (coord.): *Op. cit.* 1998, pp. 426-429

²⁵⁵ Monterde, José Enrique. “Continuismo y disidencia (1951-1962) en V.V.A.A.: *Op. cit.* 1995, p. 291

montándose en una camioneta con el irónico rótulo de “La esperanza” mientras van camino de un bloque de viviendas nuevas.²⁵⁶ Con este optimismo postrero se dilapidaba el demoledor discurso original de la cinta;²⁵⁷ la censura conseguía así aniquilar la desazón final que deja a la familia literalmente en la calle. Lo curioso del caso es la avalancha que sobrevino a Nieves Conde quien se encontró, sin comerlo ni beberlo, tratando de salvar el filme –sin conseguirlo- ante el ministro Arrese.²⁵⁸ De esta lúgubre manera *El inquilino* se convirtió en un producto nacido de la co-realización entre José Antonio Nieves Conde, la Junta de Censura y el Ministerio de la Vivienda.²⁵⁹

En este filme, el aciago destino, la calle, tiene su presagio mediante unos agoreros y sutiles movimientos de cámara descendentes estipulados desde el inicio de la cinta para captar las salidas de Evaristo de la casa. Es por lo tanto la primera huella de un punto de vista enunciativo porque se anticipa al itinerario narrativo y simbólico del filme, tanto de su protagonista como del edificio el cual “irá desapareciendo en el sentido del movimiento de la cámara, arrastrando a la familia González hacia abajo hasta dejarla en la puñetera calle”.²⁶⁰ En la mirada hacia abajo de los personajes de *Esa pareja feliz*, la ascendente de *La vida por delante* para conseguir ese estatus ya perdido o Nieves Conde con sus panorámicas descendentes presagiando lo peor que culminará con otro movimiento de cámara en dirección contraria, el que abría el capítulo. Todas ellas forman parte de un juego representacional dentro de la constelación de la verticalidad del hogar, atesoradas de un gran poder expresivo.

²⁵⁶ “Intentamos darle algo de humor al nuevo final, pero es un pegote. Y la película se estrenó años más tarde, de cualquier forma” en Llinás, Francisco. *Op. cit.* 1995, pp. 110

²⁵⁷ Arocena, Carmen. “Luces y sombras. Los largos años cincuenta (1951-1962)” en Castro de Paz, José Luis; Pérez Perucha, Julio; Zunzunegui, Santos (eds.). *Op. cit.*, 2005, p. 115

²⁵⁸ “Todo se había desarrollado con buen ritmo. El rodaje, el montaje, la sonorización, el proceso de mezclas, el tiraje de copias el trámite de la censura, el estreno. Y se estaba preparando el plan de rodaje para la siguiente película... ¡Cuando todo saltó por los aires! Una inesperada censura nos lanzó –como a Evaristo, el protagonista de la película- a la puñetera calle [...] Conseguí entrevistarme con Arrese. Le demostré que la película se había rodado antes de la creación del Ministerio. Y Arrese me dijo, entonces, que había visto la película y que era «dañina» para el prestigio del Ministerio” en Llinás, Francisco. *Op. cit.*, 1995, pp. 105-112

²⁵⁹ Tal fue la persecución que casi 40 años más tarde, en 1995, la espina de ese affaire seguía clavada en el cineasta: “Pero *El inquilino* fue un gran tropiezo en la nueva y soñada aventura. Tropiezo amargo, doloroso. Que te machaquen, que te pulvericen todo lo que has hecho, todo tu hacer profesional, todo lo que has soñado, todo tu afán de retornar y seguir por la vía que siempre has deseado expresar cinematográficamente, es tremendamente doloroso. ¿Será posible? ¡Había que seguir! Había que seguir, aunque fuese por un sendero sinuoso.” en Nieve Conde, José Antonio. “Divagación en torno a un aniversario”, V.V.A.A.: *El cine español, desde Salamanca (1955-1995). Catálogo de proyecciones*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1995, p. 6

²⁶⁰ Castro de Paz, José Luis. “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, José Luis; Pérez Perucha, Julio (coord.); *Op. Cit.* 2003, p. 86

3.2. Disenso en el abismo

Llegados a este punto, la escalada de modernidad sufrida por el cinema español desde 1951 tiene su explosión mediante una salsa compuesta por el esperpento y el humor negro para expresar el quebradero de cabeza que suponía la obtención de un habitáculo donde recalar. Lo social, moral y psicológico bajo aparente control hasta el momento se torna irrespirable embargando el ámbito hogareño donde aparece lo “grotesco”²⁶¹ El tono aún solidario de *El inquilino* se troca en furibunda insolidaridad polifónica en los personajes de Berlanga, Buñuel y Azcona. Éstos no son abandonados a la manera desubicada de *La aventura* (1960), *La noche* (1961) y *El eclipse* (1962) de Antonioni, en España, a pesar de estar rodeados, su particular coralidad asfixia, entorpece, atrapa en una red de peculiares tipos.²⁶² Son los años de los Nuevos Cines, de la *Nouvelle vague*, a su vez, entrecruzan sus caminos los “clásicos” como el Rossellini de *Te querré siempre* (Viaggio in Italia, 1953), el Renoir de *Le carrosse d'or* (1953) o el mismo Welles de *El proceso* (1962). En su capital trabajo *La invención de la modernidad*, Carlos Losilla alude a este tipo de cineastas como los más representativos de cierta “premodernidad” que se entremezcla con las figuras emergentes en este magma heterogéneo.²⁶³ Bresson, Resnais, Rohmer, Fellini, Godard, Dreyer, Bergman, Chabrol, Rosi, Truffaut, Pasolini,... la nómina habla por sí sola del mismo modo que reveladores son los títulos de las películas *Al final de la escapada* (J.L. Godard, 1959), *El manantial de la doncella* (I. Bergman, 1960), *El año pasado en Marienbad* (A. Resnais, 1961), *Mamma Roma* (P.P. Pasolini, 1962), *Ocho y medio* (F. Fellini, 1963). Precisamente también el año de *El verdugo* Godard estrena *El desprecio* (Le mépris, 1963), película que tal y como indica Losilla “despliega [...] todo el arsenal de la «modernidad» cinematográfica: la autoconsciencia del relato, la opacidad lingüística, la apelación directa al espectador, las rupturas con la narrativa clásica, la intrusión de la realidad en la ficción...”²⁶⁴ El retraso fílmico en el estado hacía imposible atisbar este tipo de cine en España,²⁶⁵ por ello, durante el despliegue del NCE, en 1966, Santos Fontenla

²⁶¹ *Ibidem*, p. 162

²⁶² “*Plácido* contiene una pintura impagable de la sociedad franquista: el militar (con evidente tendencia a los métodos expeditivo ante la contumacia de los pobres); el funcionario [...] el pequeño empresario («Quintanilla, el de las serrerías»); la entretenida [...] la empigorotada señora que reina sobre las beatas locales; la novia pacata que aspira a casarse con el heredero de las serrerías” Zunzunegui, Santos. “*Esperpento y tragedia grotesca*”, *Op. cit.*, p. 170

²⁶³ Sobre la modernidad europea véase: Losilla, Carlos. *La invención de la modernidad o cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine*, Cátedra, Madrid, 2012; Asimismo, para un estudio detallado acerca de la evolución técnica a través del lenguaje del Hollywood clásico a la modernidad: Bou, Núria. *Plano-contraplano. De la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002

²⁶⁴ Losilla, Carlos. *Op. cit.*, p. 31

²⁶⁵ Santos Fontenla, César. *Op. cit.*, 1966, pp. 90-91; Sobre el público español del periodo, el crítico salmantino apunta en su capítulo “El público y los públicos” [pp. 48-52]: “La película española ha sido,

advierte de la incapacidad del cine hispano para “hacer un *Marienbad*” y lo responsabiliza a la falta de predisposición receptiva del público y al paternalismo educativo audiovisual que alentaba productos culturalmente ínfimos.²⁶⁶ Es de recibo señalar que el éxito más rotundo e inapelable de finales de los cincuenta es *El último cuplé* (J. Orduña, 1957) con Sara Montiel arrasando durante 325 días en cartel tras su estreno en los cines Rialto de Madrid.²⁶⁷

Curiosamente será un *outsider* como Buñuel quien encarne con rotundidad ésta figura en España cuando vuelve por *Viridiana*, precisamente en una película donde su protagonista se preocupará en dar cobijo a los mendigos. Su modernidad no sentó muy bien en España y es que dos décadas después de *Tierra sin pan* consiguió que volvieran a prohibirle como en su día hizo la república.²⁶⁸

“*Viridiana* deja un mensaje clave para entender la ambivalencia de la instauración de la modernidad en España, su dimensión violenta, traumática también, pero sin duda necesaria, para superar las formas previas de vida, los valores y principios que se habían prolongado a lo largo de la historia y a los que, en cierta medida, se había aferrado el Régimen franquista.”²⁶⁹

pues, generalmente rechazada por el espectador español, Los raros éxitos de público auténticamente indicativos han sido *El último cuplé* por remitir a la generación de preguerra y *Marcelino pan y vino* por la sublimación religiosa en la década de los cincuenta.” Eso se explica por la baja formación cultural del público cinematográfico aunque la solución no pasaba por rebajar la calidad del producto, sino en familiarizarlo con otro de mayor dignidad.

²⁶⁶ Aunque no sea el objeto de este trabajo, cabe reseñar como España también gozará de la aparición de un cine de cariz “europeo” en los destacados nombres del NCE y su hermano catalán la Escuela de Barcelona; películas como *Noche de verano* (Jordi Grau, 1962), *Los farsantes* (Mario Camus, 1963), *Los felices sesenta* (Jaime Camino, 1963) *Del rosa al amarillo* (Manuel Summers, 1963), *El buen amor* (Francisco Regueiro, 1963) o Carlos Saura con *Los golfos* (1959) y sobre todo *La caza* (1965) y *Fata Morgana* (Vicente Aranda, 1965). Para una aproximación a esta década y el posterior Nuevo Cine Español (NCE) y la década de los sesenta véase el ya citado Zunzunegui, Santos. *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*, Paidós, Barcelona, 2005; Cfr, Torreiro, Casimiro. “¿Una dictadura liberal?” en AA.VV.: *Op. cit.*, 1995, pp. 295-340; Heredero, Carlos F.; Monterde, José Enrique (eds.): *España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 2003; Cfr, la reciente recopilación de artículos del XII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine: Pérez Perucha, Julio; Gómez Tarín, Fco. Javier; Rubio Alcover, Agustín (eds.): *Olas rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad*, A.E.H.C. y Ediciones del imán, Madrid, 2009; En cuando un trabajo específico sobre el fenómeno catalán véase: Rimbau, Esteve; Torreiro, Casimiro: *La Escuela de Barcelona. El cine de la "gauche divine"*, Anagrama, Barcelona, 1999

²⁶⁷ Véase el apéndice con las películas más taquilleras de la época en Camporesi, Valeria. *Para grandes y chicos, un cine para los españoles (1940-1990)*, Ediciones Turfan, Madrid, 1993, p. 122; No debemos olvidar que las películas capitales de este trabajo no siempre se corresponden con su recepción por el público. Recordaba Fernán-Gómez sobre la acogida de *La vida por delante*: “Yo estaba satisfechísimo, porque llegó a estar en el cine de estreno seis semanas, cuando ninguna de las anteriores dirigidas por mí había pasado de la segunda. La verdad es que por las mismas fechas, *Aquellos tiempos del cuplé*, de Lilián de Celis, llevaba ya veintisiete semanas. Pero en fin, seis semanas para una película española sin niño y sin cantante no estaba del todo mal” en Fernán-Gómez, Fernando. *Op. cit.*, 1990, p. 131

²⁶⁸ Ibarz, Mercè. *Op. cit.*, p. 3

²⁶⁹ Benet, Vicente J.: *Op. cit.*, p. 283

Tres años antes había irrumpido la singular figura del italiano Marco Ferreri, con su particular *in crescendo* crispado en *El pisito* (1958). A partir de un suceso verídico,²⁷⁰ el argumento del filme presenta el disparatado enlace matrimonial entre José Luis López Vázquez y una anciana (Concha López Silva) para hacerse con el piso cuando ésta fenezca. Dos años más tarde, en *El cochecito* (1960), más sombrío se presenta el propósito del abuelo don Anselmo (Isbert); acabar con su familia para conseguir un automóvil, nada de un derecho primario como una casa. Dirán San Miguel y Erice en su certero artículo sobre los epígonos de *El pisito* y *Plácido* que asistimos al surgir de “un nuevo concepto de humanidad”, muestras de cómo, para saciar el empeño capitalista, se alberga la germinal idea de la muerte produciendo “una ley de vida, en la que el egoísmo y la lucha personal no son más que un intento de supervivencia”.²⁷¹ La conclusión que el guionista da a su obra no propone moraleja ni redención alguna al final que la haga comparable a los *happy end* propios de los sainetes.²⁷² La caída hacia el escepticismo se hace mediante personajes reales porque como reconocía el propio Azcona: “*El pisito*, aunque tiene defectos, me gustó. Me gusta esa gente que sale en la película, gente que está viva, que es real, que no son simples sombras”.²⁷³ Gente además que, en uno de los mayores aciertos de la cinta, se encuentran cercados por un constante *horror vacui* del encuadre. Con esta planificación, donde en casi todas las secuencias hay abotargamiento de personajes en el encuadre (en casa, en el trabajo, en el tranvía o un restaurante), se realza la estrechez del habitáculo, y de las pequeñas vidas de sus protagonistas.²⁷⁴

²⁷⁰ “Con ocasión de 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 plazo para la misma. La pequeña jurisprudencia de los Juzgados barceloneses es contradictoria en tan interesante materia. El del número dos estima que no puede producirse la sucesión arrendaticia porque precisamente la circunstancia de haberse celebrado la boda en trace de muerte, producida pocos días después, demuestra que no se cumplió aquél requisito de la convivencia conyugal. Por el contrario, el Juzgado número dieciséis estimó, en un caso análogo, que al no exigirse plazo de convivencia, la misma celebración de la ceremonia demuestra que la hubo, dado que propiamente es intrascendente que tuvieran lugar unos días que unos años. La curia comenta el ingenio y a veces el dramatismo de las situaciones que deben crearse para asegurar la continuidad en el piso.” en “Matrimonio «In articulo mortis»”, *La Vanguardia Española*, 3 de marzo de 1956, p. 17

²⁷¹ Erice, Víctor; San Miguel, Santiago. “Rafael Azcona, iniciador de una nueva corriente cinematográfica”, *Nuestro Cine*, n° 4, octubre 1961, p. 5

²⁷² Incluso en *La vida por delante*, a pesar de las adversidades, Antonio y Josefina conservaban la dicha de su amor mientras en *El pisito*, a la degradación absoluta, cabe sumarle el desgaste amoroso que ha sufrido la pareja que pierde esperanzas y juventud a marchas forzadas. en Ríos Carratalá, Juan Antonio. *Op. cit.*, 1997, p. 93

²⁷³ “Y es que no me gusta lo artificial en la gente, aunque, por fuerza, nuestros tipos sean algo artificiales ellos mismos. Prefiero la naturalidad, el ver las cosas tal y como son, tal y como las puedes ver en la calle” en la entrevista concedida José Antonio Pruneda para *Film Ideal*, n° 49, 1 junio 1960

²⁷⁴ Uno de los puntales de la magnífica planificación de Ferreri recae en el tratamiento de la pareja. Vencidos por el tedio, cuando consiguen estar a solas el director italiano tampoco les da intimidad absoluta ya sea paseando por la calle con un cojo y una bicicleta al fondo o en un bar rodeados de parejas

Este esperpento aderezado con las pertinentes dosis de sarcasmo que culmina en el llamado humor negro radicalizó su discurso en torno a la muerte porque se entiende “como última bufonada, como la postrera broma pesada de la vida”.²⁷⁵ A su vez, la perspectiva lejana tomada para mirar a los personajes y sus hechos sin identificarse es llevada a cabo mediante la ironía. Su uso atraviesa todo el film y así lo prueba el momento del fallecimiento de la anciana Doña Martina dándose desprovisto de contenido emocional, de forma rápida y justa cuando Petrita descubre la cartilla con el dinero. No obstante, aún destila mayor crudeza el desdramatizado entierro de la anciana al término de la película, en plena calle y con pésames del estilo “¿ya tienes piso eh?” o “¡que porvenir muchacho!”, palabras de aliento al viudo que son coronadas por una implacable Petrita que arremete contra su marido diciendo “¡Ay chico, le estás dando una importancia!”. En consecuencia, el punto de vista cáustico y distante hace de la película, en palabras de Carlos Losilla:

“[...] toda una bomba: una mirada neutra, imperturbable, casi cruel en su impavidez, ante la cual iba tomando forma una realidad simultáneamente repulsiva y patética. [...] La combinación de ambos elementos, el miserabilismo estético y el desierto moral, da como resultado un estilo a medio camino entre el distanciamiento brechtiano y el sarcasmo sainetesco.”²⁷⁶

El pisito muestra un desasosiego en sus personajes parejo al que encontramos en los de *Historia de una escalera*. La puntal obra encharcada de hastío, desasosiego y esperanzas truncadas tiene en el constante anhelo de ascenso social de sus proletarios personajes, focalizado sobre el soñador Fernando, una correspondencia directa con el filme de Ferreri. Ellos, los personajes de *Surcos*, el Rodolfo y la Petrita de *El pisito* y los de *El verdugo* que abrían el capítulo comparten su lucha por resarcirse de la mediocridad que les ahoga aunque ello conlleve tratarse con recelo y envidia.²⁷⁷ Solo con citar las palabras del personaje de Fernando hijo refiriéndose a sus convecinos en el último acto uno parece estar asistiendo a la cohorte de personajes del mundo azconiano: “Ellos se han dejado vencer por la vida. Han pasado treinta años subiendo y bajando esta escalera [...] Haciéndose cada día más

impersonales donde se da el memorable *travelling* circular que desnuda las emociones de los protagonistas, Petrita y Rodolfo nunca encuentran la soledad que tanto ansían. Incluso en un improvisado picnic a las afueras de Madrid son secundados por un perro cojo en medio de ellos.

²⁷⁵ Català, Guillem. “Del alquiler de un pisito a pagar los plazos del cochecito”. Cabezón, Luis Alberto (coord.). *Op. cit.*, p. 257

²⁷⁶ Losilla, Carlos. “El pisito”. en Pérez Perucha, Julio (coord.); *Op. cit.* 1998, p. 434

²⁷⁷ “Tal y como se dice en la obra teatral: Rodeados de vecinos que murmuran de nosotros y de quienes murmuramos [...] buscando mil recursos y soportando humillaciones para poder pagar la casa, la luz... y las patatas.” en Buero Vallejo, Antonio. *Historia de una escalera; Las meninas*, Colección Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1989, p. 48

mezquinos y más vulgares.”²⁷⁸ Pero los puntos de contacto no terminan aquí, de hecho la escalera y el patio de vecinos tendrán un papel protagonista al ser revertidos en el trienio 1960/1963. Me refiero a las recurrentes amenazas proferidas en la obra teatral de lanzar al vacío; como dice el personaje de Paca: “Esto se arreglaría como dice mi hijo Urbano: tirando a más de cuatro por el hueco de la escalera.”²⁷⁹ De hecho, la misma encontramos en *Domingo de Carnaval* (E. Neville, 1945) cuando un personaje acusado de asesinato niega el hecho a pesar de reconocer que en más de una ocasión pensó en lanzar a la víctima al patio.

Pues bien, lo que en los años cuarenta se limitaba a meras advertencias, en tiempos de la modernidad ocurrirá. El abismo que en los cuarenta se intentaba taponar con la expiación de culpas; “el sacrificio, la promesa de felicidad en la otra vida. Cuando no existe este consuelo espiritual, lo que queda es un vacío”.²⁸⁰ El mismo Neville abriría *La ironía del dinero* (1957) con una voz en *off* afirmando “Qué bonitas son generalmente las ciudades vistas desde lo alto”, frase sintomática incluso en una película donde termina por ser un recurso esteticista. Mucho más inquietante resulta el asomarse a la villa que profesa el cura de *Día tras día* (A. del Amo, 1951) a modo de deidad controladora de las vidas de los chavales en el rastro madrileño. Volviendo sobre Neville, su refinado, vitalista y burgués sainete también se verá particularmente crispado; en *Mi calle* (1960) la joven criada enamorada del organillero caerá al patio tras ver su amor traicionado quedando tetrapléjica el resto de la película. Este accidente es la consecuencia lógica a la escalada de crueldad que se había ido gestando en cintas anteriores que miraban desde arriba y se hilvana con la sutil panorámica de Nieves Conde en la apertura de *El inquilino*, prefiguradora de un desahucio ahora encarnado en cuerpos precipitándose al vacío, incapaces de adaptarse a este nuevo mundo que les engulle. Es como si la lucidez alcanzada solo dé lugar a la muerte.

Más revelador es el trato que le da Fernán-Gómez a la escalera en *El mundo sigue* (1963). Tras *La vida por delante* y *La vida alrededor*, con otros trabajos de diversa índole de por medio como *Sólo para hombres* (1960) o *La venganza de don Mendo* (1961), el director cierra su trilogía sobre la vida de las clases populares madrileñas con ésta cruda película maldita basada en la novela homónima de Juan Antonio Zunzunegui.²⁸¹ Nada más comenzar, Doña Elo (Milagros Leal), madre de las enfrentadas hermanas Eloísa y Luisa (Lina Canalejas y Gemma Cuervo), sube la simbólica escalera con no pocos esfuerzos, el

²⁷⁸ Buero Vallejo, Antonio. *Op. cit.*, p. 99

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 38

²⁸⁰ Benet, Vicente J.: *Op. cit.*, p. 242

²⁸¹ Película machacada por la censura a la que de poco sirvió su católico arranque con el sobreimpresionado de las palabras de Fray Luis de Granada (1504-1588): “Verás maltratados los inocentes, perdonados los culpados, menospreciados los buenos. Honrados y sublimados los malos; verás los pobres y humildes abatidos. Y poder más en todos los negocios el favor que la virtud.”; Tranche, Rafael R.: “El mundo sigue” en Pérez Perucha, Julio (coord.): *Op. cit.*, 1997, pp. 531-533

cuerpo quejoso de la mujer a las puertas de la senilidad expresa de forma prístina el paso del tiempo en ese apesadumbrado vivir que arrastra [Imagen 9]. No olvidemos el poderoso contenido metafórico de la escalera en su poder de unión entre la vida y la muerte o el cielo y la tierra.²⁸² Los encuadres bajos y picados acentúan la cárcel en que se ha convertido el edificio –remitiendo a los barrotes de *Surcos* para cerrar el círculo-. Más tarde en el metraje, en un montaje de altísima pregnancia, se vuelve a ceder su protagonismo a la escalera cuando la hija encarnada por Gemma Cuervo vuelve al hogar materno tras haber reñido. Allí Fernán-Gómez deslumbra con una asombrosa edición donde intercala, con tan solo el traqueteo de los apresurados pasos de la hija en la banda de sonido, instantes de infancia y adolescencia de la joven hasta fundirse en un abrazo con su madre. La reconciliación se sella mediante el dinero transformado en regalos que Luisa lleva a sus padres, prueba de su mejoría en estipendios. De nuevo casa, escalera, rellanos, son caras de la moneda del ascenso social, aquél que Luisa consigue pero que da la espalda a su hermana y al marido de ésta, el cual trata de robar patéticamente en su propio lugar de trabajo –nada que ver con el cómico robo de la caja fuerte en *El malvado Carabel* (1956)-. Evidentemente el flujo de ascenso de una es proporcional a la caída social/sentimental/vital de la otra que se representa, como bien indica Rafael R. Tranche, “sobre ese eje balcón/calle tantas veces trazado en la historia”.²⁸³ Del pesante subir de la madre a la veloz subida de la hija contrapunteada por punzantes *flashbacks* de la felicidad pasada, en 1963 no existe *joie de vivre* cuando uno queda fuera del sistema, cuando hay una reorganización de orden social. De hecho, los momentos de felicidad en *El mundo sigue* son pasajeros, casi anecdóticos y siempre teñidos por el sarcasmo y cayendo en lo más patético de unos personajes desahuciados, de sus vidas ésta vez, tan desahuciados que Lina Canalejas terminará por arrojarse por la ventana en un impactante suicidio.

Trece años después Domènec Font se decantaba por esta línea de cine; la de Berlanga, Bardem, Ferreri y la definió como “el único sintagma posible y reflexivamente asumible en el cine español de los sesenta.”²⁸⁴ Fernán-Gómez concluye abruptamente con un suicidio ante la imposibilidad de hallar una respuesta lógica a la sociedad que le cerca, rechazando incluso el humor que aún conserva *El verdugo* para transmitir el crispado mensaje. Pero antes de sucumbir, antes de darse por vencidos a una vida gris o dar un salto al vacío y con ello vencer la opresión de una dictadura que corría riesgo de ser la historia interminable. Antes de eso, antes de verse en la calle, antes de matar para lograr cobijo, mucho antes o incluso después de esposar y desear la muerte de una anciana y compartir

²⁸² Balló, Jordi. *Op. cit.*, p. 113

²⁸³ Tranche, Rafael R.: “El mundo sigue” en Pérez Perucha, Julio (coord.): *Op. cit.*, 1997, p. 533

²⁸⁴ Font, Domènec. *Op. cit.*, p. 165

tediosa convivencia con desconocidos, allí, casi suspendida, hubo un momento de felicidad, pasajera, pero un momento en que el gozo invadió la vida de los infelices retratos del celuloide. Un instante, ese, en que no importaba lo que hubiera pasado o estuviera por suceder porque todos y cada uno de ellos, de alguna manera u otra, supieron que había valido la pena para conseguir un techo y así exclamar su pequeño gran logro: ¡Ya tenemos piso!

3.3. La mirada inocua

Para aquilatar debidamente el cine de carácter disidente es preciso ver su tratamiento desde el otro lado de la orilla; aquél donde las problemáticas sociales y el acercarse a la vivienda se muestran sin ánimo de señalar los causantes o la pesadumbre moral que pueda generar. En el segundo capítulo veíamos como el afectado y mixtificado neorrealismo hispano no escondía las vergüenzas del franquismo pero apelaba al estoicismo y a curas redentores. Este reaparece en las siguientes líneas junto con otra tendencia más despreocupada, surgida hacia finales de la década y a caballo entre el sainete y los nuevos aires desarrollistas -precisamente cuando más sombría se torna la visión de los realizadores del epígrafe anterior-, porque en una década el cine pasará de la pobreza del arrabal a las mieles del progreso económico en un santiamén.

En el siglo XVIII el médico viajero Joseph Townsend (1739-1816) afirmaba en su *Viaje por España* (1791): “las casas españolas eran poco elegantes y carentes de gusto [...] bajas, mal construidas y no tenían simetría que las hiciese dignas de algún halago.”²⁸⁵ Dos siglos después así se seguían mostrando en el cine “social” español puesto que se había desatendido a la clase obrera y reducido la pobreza a un asunto de parroquia donde la precaria población recurría a la picaresca y la buena suerte.²⁸⁶ De hecho, el mismo año de *Surcos*, la “neorrealista” de *Día tras día* (Véase capítulo 2) también se enmarca en el universo del patio de vecinos donde late el problema de la vivienda en forma de realquilados que la madre del protagonista alberga en su casa. Al año siguiente, *Cerca de la ciudad* (Luis Lucia, 1952) vuelve a situarse en el desolador contexto de las barracas donde el joven cura interpretado por Adolfo Marsillach usa sus artes de ventrilocuo con tal que la ricachona del barrio done su casa a la beneficencia y así cobijar a los niños de las chabolas. Resulta curioso como en una obra claramente inocua para el régimen, hay un resquicio para justificar la ventrilocua picaresca del cura don José (fingir la voz de un antepasado

²⁸⁵ López Jiménez, Antonio. “La casa española vista desde fuera. Apuntes de un viajero” en Creixell, Rosa M.; Sala, Teresa-M.: *Op. cit.*, p. 132

²⁸⁶ Hernández, Marta; Revuelta, Manuel. *Op. cit.*, p. 30

reclamando la donación de la casa), con tal de obtener sus bondadosos fines ante la desatención de altas estancias eclesiásticas.²⁸⁷

Con Barcelona de telón de fondo, donde la década se había abierto con el Congreso Eucarístico Internacional de 1952 en una de las grandes operaciones para el lavado de imagen del régimen, trabaja incansable el ecléctico Ignacio F. Iquino.²⁸⁸ El permeable realizador de Valls,²⁸⁹ autor de *El Judas* (1952) y la desaparecida *Historia de una escalera* (1950),²⁹⁰ trató de recuperar el éxito con otra película de marcado carácter religioso: *La pecadora* (1954). La cinta plantea una actualización del tema bíblico de María de Magdala con notable protagonismo para el drama de las barracas. La díscola y adúltera protagonista (Carmen de Lirio) posee unos terrenos en Cervera donde viven familias en poblados de autoconstrucción.²⁹¹ Esta mala malísima llamada Magda hará todo lo que esté en sus manos para desahuciar a quienes viven allí y levantar en esos terrenos “un hotel con todas las comodidades”. Entregada al juego especulativo y a los placeres de la carne, ni un cura redentor –cómo no-, ni la situación enfermiza de las familias allí hacinadas, ni las constantes reprimendas de su tía Montse consiguen enderezarla. La policía acaba desahuciendo a los chabolistas mientras son reubicados en la universidad y cuando todo apunta a que ratificará su posición para sus propios beneficios, cuando ha renegado de todo y se abandona a la fiesta, precisamente entonces una matutina procesión religiosa actúa de *Deus ex machina* y la redime. Abatida y besando los pies de Cristo en la iglesia acabará por devolver las casas a los chabolistas. No obstante, la muerte de uno de los niños de las barracas hará que su madre mate a Magda con la flecha con la que jugaba el chico al

²⁸⁷ A menudo cuesta determinar en que grado de disidencia se mueve un filme pero para ello ayuda cotejar la reacción que éste produjo en las instancias de poder. En el caso de la película de Lucia, merced de su apariencia pía, obtuvo el consenso mayoritario entre los sectores católicos y afines al régimen. Si bien es cierto que promover la palabra de Dios en tan depauperado barrio del cinturón madrileño donde la mendicidad y el delito son el pan de cada día era una apuesta casi infalible hay en ella pequeñas particularidades. En Torreiro, Casimiro. “Cerca de la ciudad” en Pérez Perucha, Julio (coord.): *Op. cit.*, 1997, pp. 312-314

²⁸⁸ Sobre la importancia de Iquino y su productora así como su descatalogado papel en la industria fílmica catalana sirva de nuevo este fragmento del historiador Miquel Porter i Moix: “[...] sobre ell recauen dos mèrits no pas menors des d’un punt de vista no ja de la indústria del cinema a Catalunya, sinó del cinema català: haver reintroduït les temàtiques catalanes en els arguments d’algunes de les seves cintes i haver intentat, per primera vegada amb èxit, des de la guerra civil, introduir el català parlat a la banda sonora d’un film de ficció.” en Porter i Moix, Miquel. *Op. cit.*, p. 259

²⁸⁹ “*El Judas* no alcanza a superar los esquemas de la estampita piadosa, padeciendo además la sobreactuación histriónica de Antonio Vilar. Rodada sin sonido y luego sincronizada en dos versiones, una primera en castellano y otra posterior en catalán (aunque la censura retira esta última al día siguiente de su estreno en Valencia), la película obtiene un importante éxito comercial que Iquino intentará repetir después, sin fortuna, con *La pecadora* (1954)” en Heredero, Carlos F.: *Op. cit.*, p. 201

²⁹⁰ Pérez Gómez, Angel A.; Martínez Montalbán, José L.: *Cine español 1951/1978. Diccionario de directores*, Mensajero, Bilbao, 1978, pp. 160-165

²⁹¹ Sobre una mirada histórica del proceso véase: Marín, Martí. *De immigrants [sic] a ciutadans: la immigració a Catalunya, del franquisme a la recuperació de la democràcia*, Diputació de Barcelona, Barcelona, 2004

principio. Un gran detalle en un filme de marcado esteticismo “wellesiano” que basa su potencia en una abigarrada planificación en interiores con proliferación de contrapicados.

Salvando este *rara avis* estilístico firmado por Iquino, aún en 1963 volveremos a toparnos con el barraquismo de la mano de Francesc Rovira Beleta en *Los Tarantos* (véase epígrafe 3.1.), cineasta que ya había contextualizando sus películas en el marítimo barrio chino y las zonas de autoconstrucción.²⁹² Entre el año de la cinta de Iquino y la de Rovira Beleta el problema seguía latente como prueba la *Semana del suburbio* de 1957 donde el Gerente de la Comisión de Urbanismo proponía sobre la preocupante inmigración que acuciaba el barraquismo: “prohibirla, dar cobijo al inmigrante y realizar lo necesario para asentarle en su lugar de origen” teniendo como objetivo postrero: “la abolición de la cueva, la barraca y el realquilado.”²⁹³ Seis años después de estas declaraciones el fenómeno social seguía latente y así pudo rodarse un singular *Romeo y Julieta* gitano enmarcado en el Somorrostro, en la misma época que despuntaba la *Gauche divine* o *La nova cançó*. Aún a día de hoy valiosa prueba documental de las precarias condiciones de vida de los allí emigrados. Si bien el filme no pretende actuar de documento de denuncia, lo cierto es que las maltrechas viviendas que en la cinta actúan de exótico telón de fondo se han erigido con los años como un valioso documento de la memoria visual barcelonesa, retrato de uno de sus paisajes extinguidos.²⁹⁴ Más tarde en los sesenta será el explotado pueblo emigrado en Cataluña entregado a las tareas de la construcción por el boom turístico costero el que se plasmará en *La piel quemada* (Josep Maria Forn, 1967). En el entorno burgués, Jordi Grau con su “antonioniana” *Noche de verano* (1962) y Josep Lluís Font en *Vida de familia* (1963) verterán su descorazonada crítica sobre la burguesía catalana escudriñada a través de sus cómodos hogares.

Destaca José Antonio Ríos Carratalá una “perspectiva casi exclusivamente madrileñista del problema de la vivienda”,²⁹⁵ en el adverbio de cantidad que usa se engloban las muestras citadas que acabamos de citar porque, si bien es cierto que Barcelona no hizo de la problemática el eje de sus películas, eso no impide que subyaga en los filmes estrenados durante estos doce años. De nuevo en la villa y corte, avanzado hacia el ecuador de la década se sigue confiando en los mimbres del sainete porque; como “El mismo Ortega

²⁹² Estampas de carácter documental de Barcelona también son visibles en el “cine negro” catalán de *Apartado de correos 1001* (J. Salvador, 1950), *Relato policíaco* (Antonio Isasi, 1952), *Nunca es demasiado tarde* (1955) y *Distrito quinto* (1957) ambas de Juli Coll; Sobre este género en el periodo citado véase: Espelt, Ramón. *Ficción criminal a Barcelona: 1950-1963*, Laertes, Barcelona, 1998 y Medina, Elena. *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta*, Laertes, Barcelona, 2000

²⁹³ “Ayer disertó don Vicente Martorell, gerente de la Comisión de Urbanismo”, *La Vanguardia Española*, 27 de febrero de 1957, p. 14

²⁹⁴ Villarme Álvarez, Iván. “La imagen de la periferia marginal de Barcelona en *Los Tarantos*” en Pérez Perucha, Julio; Gómez Tarín, Fco. Javier; Rubio Alcover, Agustín (eds.): *Op. cit.*, pp. 255-271

²⁹⁵ Ríos Carratalá, J.A.: “Vivienda y sainete en el cine español”, *Op. cit.*, 1997, p. 97

anotará, con clarividencia, que en el teatro adscrito a este movimiento se hacen patentes varios hechos que, no por casualidad, van a ser la carne y la sangre de los mejor de nuestra tradición cinematográfica.”²⁹⁶ Y es que no solo para la disidencia servía el venero teatral como demuestra *Así es Madrid* (Luis Marquina, 1953),²⁹⁷ quintaesencia de la teatralidad donde el organillo baña la popular vida de los estereotipados vecinos que pululan por la corrala destilando bonhomía incluso para pagar al siempre malhumorado casero.²⁹⁸ Haciendo el símil con Goya, Marquina firma el Madrid de los *Tapices* mientras Buñuel, Ferreri y Berlanga pincelarán el de *Pinturas negras*.

En esta escalada madrileña hacia los problemas de la vivienda es preciso hacer parada y fonda en la agrídulce *Mi tío Jacinto* (L. Vajda, 1956). Al principio del filme, la cámara dibuja a través del periplo de una carta la involución social del personaje protagonista pasando de los barrios acomodados para descender a una casucha inundada del arrabal, descenso de la cámara que Imanol Zumalde ve como “la alerta de antemano del desenlace de la aventura, de lo infructuoso del intento de los personajes por salir del lodazal de su existencia.”²⁹⁹ Y es que el cineasta húngaro autor de *Marcelino pan y vino* (1955) y *El cebo* (1958) muestra aquí la vida de un torero (Antonio Vico) y su sobrino (Pablito Calvo) cercados por el Madrid de la picaresca y delincuencia.

Mucho más alegre, *Historias de Madrid* (Ramón Comas, 1957) constituye el particular gozne del epígrafe por el tema principal de la trama: una casa en riesgo de derribo. Este tipo de incidentes, con resistencia de los vecinos, eran comunes en la prensa de la época como contaba *La Vanguardia*:

“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 veintinueve de la calle de 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.”³⁰⁰

²⁹⁶ Zunzunegui, Santos. “¿Un cine popular?”, *Op. cit.*, p. 140

²⁹⁷ Sobre el cineasta véase: Pérez Perucha, Julio. *El cinema de Luis Marquina*, 28 Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid, 1983

²⁹⁸ Ríos Carratalá, J.A.: “Vivienda y sainete en el cine español”, *Op. cit.*, 1997, p. 85

²⁹⁹ Zumalde, Imanol. “Mi tío Jacinto Pepote” en Pérez Perucha, Julio (coord.): *Op. cit.*, 1997, p. 397

³⁰⁰ El heroico relato de la sección *Madrid, 24 horas* prosigue así: “Telefonazos, organismos en movimiento, solución. La casa, necesitada, de una radical evacuación, por la amenaza de ruina, debía ser desalojada. Los inquilinos, modestos, debían encontrar inmediatamente un nuevo hogar. Los organismos responsables, - lógica pura -, debían proporcionarlos. Así fue, desde el casero, financiado de la entrega inicial de sus inquilinos ante la ventanilla distribuidora de viviendas baratas, hasta la Dirección General de la Vivienda, que proporcionó unas viviendas asequibles, a la media hora de producirse el heroico incidente, pasado por la tenencia de alcaldía del distrito, todas las autoridades responsables, sin excepción alguna, han actuado con la eficacia positiva que, en plano negativo de defensa, demostraron los inquilinos

En la ficción, azorados, los vecinos de la finca por derribo –por claros intereses especulativos- se agolpan ante lo que es una grieta de considerables dimensiones en la pared. Lo que era hasta ahora una advertencia se ha confirmado. 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; está por derribo [Imagen 10]. En otro destacadísimo elemento de atrezzo el coronel retirado don Sergio, quien guía las tareas “defensivas” del inmueble contra los bomberos,³⁰¹ 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, nada que ver con la herida del terruño que había abierto Nieves Conde y que seguía ensanchando él mismo en 1957 con *El inquilino. Historias de Madrid*, narrada en voz en *off* de forma capicúa por la fuente de la diosa Cibeles se presenta como un filme de tono amable donde los personajes están bosquejados de manera plana buscando el “tipo” y donde su precaria situación no es óbice para que la alegría predomine entre ellos a pesar de las adversidades, de hecho, todo sale bien a la conclusión del filme: La chica gana el concurso de cantantes por la radio – qué diferencia con la victoria de *Esa pareja feliz*–, Tony Leblanc consigue el amor de la guapa y se vencen a las fuerzas del orden con tomatazos y “lechugazos”. Como no podía ser de otra manera, al final un miembro del ayuntamiento concede pisos a todos los vecinos en una barriada de reciente construcción. Concesión que motiva vítores hacia el Ayuntamiento por su abnegada atención a los ciudadanos (nada que ver con el corrosivo final censurado de *El inquilino* estrenada posteriormente). Este agradecimiento a las instituciones puede remitir al concepto de “democracia orgánica”, término que goza de gran consenso entre la historiografía del franquismo. Unas elecciones representativas en el ámbito local que, no se asusten, aseguraban el control y permitían la intervención de las autoridades del partido único para mantenerse.³⁰² Pura ficción democrática filtrada en celebraciones como la del filme referido.

del veintinueve de Mesón de Paredes, unos inquilinos que se aprestaban a renovar un nuevo sitio de Gerona y vieron como los sitiadores les trasladaban, desde las barricadas, al paraíso.” en “Defienden su casa en ruinas y encuentran un nuevo hogar”, *La Vanguardia Española*, 27 de julio de 1963, p. 8

³⁰¹ La elección de este cuerpo municipal en vez de otros representantes del orden más coercitivas da buena pista de la maniobras de Comas para censurar pequeñas trabas administrativas. Zumalde, Imanol. “Historias de Madrid” en Pérez Perucha, Julio (coord.): *Op. cit.*, 1997, pp. 404-406

³⁰² “Sólo las elecciones al tercio familiar abría un resquicio a la representatividad, pero era meramente teórico, pues las autoridades se reservaban el filtrado de los candidatos y conferían pocas garantías al proceso electoral. Más controlada estaba todavía la elección del tercio sindical, en dos grados, y más aún el corporativo que añadía el filtro de los concejales no renovados. En realidad, esta última elección tenía la apariencia de una mecanismo para acabar de amañar la elección en caso de que algo hubiera fallado en

Llegados a este punto se hace necesario apreciar como tomará el cine más timorato los aires desarrollistas. En *Los tramposos* (Pedro Lazaga, 1959), a pesar de vivir el personaje de Tony Leblanc en una casa a medio hacer en una zona de nuevas construcciones, sin paredes, con cristales rotos y con acceso por escalera, gozará de las oportunidades que soplan en la nueva España desarrollista permitiéndole eso montar la agencia turística VIRPA Express con su amigo encarnado por Antonio Ozores. La España de la exitosa *Los tramposos*, a pesar de sustentarse en los viejos estigmas de la pillería, ya permite establecer un negocio y todo “gracias” al gobierno.³⁰³ Esta película es una muestra del sainete blanco, libre de aristas que se expresa en películas como *Las muchachas de azul* (Pedro Lazaga, 1957) o *Lo que cuesta vivir* (R. Núñez, 1957) y que derivará en esa vía de la España colorida, despreocupada, con mujeres “emancipadas” en busca de novio, chicas de la clase media empleadas en grande almacenes, telefonistas o universitarias. De gran aceptación popular, estamos ante la comedia costumbrista del desarrollismo auspiciada por productores como Pedro Masó con directores como Pedro Lazaga, Rafael J. Salvia, Pedro L. Ramírez, José María Forqué o Fernando Palacios en nómina.³⁰⁴ Antónimos de la desalentadora visión de Fernán-Gómez sobre la juventud de finales de la década anterior, también la picaresca y el cine miserabilista daban paso a lo que Hernández y Revuelta definen como “cine de colorines”, siendo *Un millón en la basura* (J.M. Forqué, 1967) el último de los filmes “miserables”.³⁰⁵

Película que cierne su interés sobre el desahucio al que se enfrenta una familia. José María Forqué ya había prestado leve atención al problema de los realquilados en el sainete coral *Un día perdido* (1954). Filme definido como “fácil, amable, sentimental con alguna

las dos anteriores.” en Canales Serrano, Antonio Fco.: *Derecha y poder local en el siglo XX. Evolución ideológica y práctica política de la derecha en Barakaldo (Vizcaya) y Vilanova i la Geltrú (Barcelona), 1898-1979*, tesis doctoral inédita, director: Dr. Borja de Riquer i Permanyer, UAB, Bellaterra, octubre 2002, pp. 549-550; para el sistema de elecciones municipales durante el franquismo véase: Marín, Martí. *Els ajuntaments franquistes a Catalunya*, Pagès Editors, Lleida, 2000

³⁰³ “En una película donde los timadores regalan ollas a presión a sus novias que trabajan como secretarías, hay una escena donde se habla del «Plan de urgencia» ejecutado por el gobierno para construir muchas viviendas a precio módico. El éxito obtenido por el Ministerio ha permitido, según los protagonistas, erradicar los «negocios» de quienes se dedicaban al subarriendo. Tal vez por ello las secretarías tan modernas como Laura Valenzuela y Concha Velasco ya pueden vivir en casas repletas de detalles a la última moda.” en Ríos Carratalá, J.A.: “Vivienda y sainete en el cine español”, *Op. cit.*, 1997, p. 89

³⁰⁴ Se trata de películas como *Viaje de novios* (León Klimovsky, 1956), *Las muchachas de azul* (Pedro Lazaga, 1957), *Ana dice sí* (Pedro Lazaga, 1958), *Luna de verano* (Pedro Lazaga, 1959), *Los económicamente débiles* (Pedro Lazaga, 1960), *Trío de damas* (Pedro Lazaga, 1960) y *Sólo para hombres* (F. Fernán-Gómez, 1960) en Pérez Rubio, P.; Hernández Ruiz, J.: “La comedia costumbrista del desarrollismo”. *Escritos sobre el cine español*. Tradición y Géneros, Colección de Letras, Zaragoza, 2011, pp. 91-136

³⁰⁵ “Los problemas de la pequeñoburguesía quedan cordialmente justificados en el calor del hogar: *Trampa para Catalina* (P. Lazaga, 1961), *Casi un caballero* (José M^a Forqué, 1964), *Los chicos del Preu* (P. Lazaga, 1967)” en Hernández, Marta; Revuelta, Manolo. *Op. cit.*, p. 77

concesión sensiblera, que gustó a amplios sectores de público”,³⁰⁶ para el caso, destaca el episodio de la casa con realquilados en la que la casera prohíbe a sus subarrendatarios (Una pareja y una familia numerosa) desplazarse más allá de las líneas marcadas en el suelo. Ecléctico cineasta, paradigma del metamorfoseo firma en 1962 su cinta más celebre: *Atraco a las tres*. En ella es revelador detectar el deseo del personaje de Manuel Alexandre por hacerse con un piso en la Gran vía si el atraco surte efecto. En *Un millón en la basura* (1967), aunque fuera de la cronología merece unas líneas porque Forqué, agarrado a una formula de debate moralista se entrega a la exageración naturalista de una familia carcomida por la pobreza y al borde del desahucio.³⁰⁷ Insertado en la modalidad de cuento de navidad en el que el matrimonio protagonista (José Luis López Vázquez y Julia Gutiérrez Caba) se debaten entre quedarse o no el millón de pesetas que él ha encontrado trabajando de basurero. No obstante, peregrinarán en busca del propietario del maletín aunque los escaparates navideños acechen y ellos no puedan regalar nada a sus hijos, la pacífica convivencia interclasista es más importante. De nada sirvió que hubiera pasado el huracán de Berlanga o Ferreri. Cinco años después de *El verdugo*, Forqué dejaba que Dios golpeará la conciencia de sus protagonistas con el agravante del sentimiento de culpa por obtener dinero, desazón que remite a las tesis del filósofo polaco Zygmunt Bauman:

“Atribuir la culpa de la desigualtat a les víctimes, sumat al fet que les víctimes accepten aquesta sentència, evita, molt eficaçment, que la disidència provocada per la humiliació es converteixi en la planificació d’un model alternatiu per viure satisfactòriament, basat en una societat organitzada de manera diferent. La dissidència pateix dels mateixos defectes que la majoria d’altres aspectes de la col·lectivitat humana: tendeix a ser, per dir-ho d’alguna manera, «irregular» i «individualitzada».”³⁰⁸

Para Hernández y Revuelta, “a partir de de ese momento toda alusión a la pobreza supondrá una flagrante violación del código. Los españoles tienen dificultades, sufren estrecheces, pero ya no son pobres: no les falta lo indispensable y su máximo problema será la administración de un sueldo suficiente.”³⁰⁹ Para muestra un botón, tan sólo al cabo de dos años José Luis López Vázquez no tendrá ningún problema para alquilar un apartamento con Fernán-Gómez para perpetrar sus aventuras amorosas en *Estudio amueblado 2.P.* (J.M. Forqué, 1969). Antes, Fernando Palacios había debutado en la coproducción hispano-italiana *El marido* (Il marito, 1957). Dirigida a tres bandas con Nanni Loy y Giani Puccini

³⁰⁶ Cebollada, Pascual. *José María Forqué, un director de cine*, Royal Books, Barcelona, 1993, p. 64

³⁰⁷ Pérez Rubio, Pablo. “Un millón en la basura” en Pérez Perucha, Julio (coord.): *Op. cit.*, 1997, pp. 626-628

³⁰⁸ Baumann, Zygmunt. *La felicitat es fa, no es compra*, CCCB, Barcelona, 2013, p. 21

³⁰⁹ Hernández, Marta; Revuelta, Manolo. *Op. cit.*, p. 78

(en la copia española solo aparecía acreditado el zaragozano), la película ambientada en el mundo de la construcción presenta a un recién casado Sordi comprando un piso en las afueras de Roma para vivir con su esposa (Aurora Batista). Uno de los principales motivos de discusión de la pareja es convertir la terraza en un apartamento independiente donde albergar ella a su madre y hermana y él a su tío en una comedia de “sesgo grotesco y absurdo heredado de la tradición italiana (Monicelli, Steno, Comencini)”.³¹⁰ Posteriormente Palacios triunfaría con *La gran familia* (1962). El recalcitrante optimismo con que la prole de Alberto Closas y Amparo Soler Leal afrontan las estrecheces de la vida se halla en las antípodas de la propuesta coetánea del malvivir de Cassen y los suyos en *Plácido*. Ya en pleno desarrollismo, el progreso también pasaba por el número de hijos y así trasluce en la película el éxito de la política natalista del régimen. Una casa sin tensiones, a pesar de estar hacinados los quince hijos y el abuelo Isbert, esos “no constituyen ningún problema insalvable para un aparejador que, además de su sueldo, cobra los «puntos» que le corresponden por sus hijos”³¹¹ y es que como apunta Javier Hernández *La gran familia* rezuma optimismo, pero no optimismo rosa, sino “opusdeísta”.³¹² Palacios obtuvo un sonado éxito comercial que empujó a Masó a producir al año siguiente *La familia y uno más* (1965) que tendría su epílogo en democracia con *La familia, bien, gracias* (1979). Las abismales diferencias con las películas del epígrafe anterior certifican esta voluntad masajeadora que encontramos en la cinta de Palacios. Aunque muy tradicionalista, la importancia del elemento capitalista no se elude. No obstante, si los personajes de *El pisito* o *El verdugo* debían carearse con la muerte para obtener su objetivo, en *La gran familia*, la televisión por la que tanto suspiran será el presente que obtendrán gracias a la bondad de los españoles. Y es que como apunta Vicente Benet en su exégesis, estas películas no rechazan la modernidad “Más bien al contrario, todas ellas acaban con una integración en la dinámica del capitalismo avanzado [...] Pero ese capitalismo debe corregir su carencia de valores acudiendo a los principios de la idealizada pequeña comunidad.”³¹³

Si *Plácido* o *Viridiana* son coetáneas a *La gran familia*, pasado el *dead line* de 1963 tan sólo tres años después el NCE de *La caza* (C. Saura, 1966) y *Nueve cartas a Berta* (B. Martín Patino, 1966) cohabitará con otro taquillazo heredero de este cine ternurista: *La ciudad no es para mí* (P. Lazaga, 1966),³¹⁴ donde el viaje del campo a la ciudad ya no alberga ni un ápice de la amargura que en 1951 destilaba *Surcos*.

³¹⁰ Heredero, Carlos F.: *Op. cit.*, p 241

³¹¹ Ríos Carratalá, J.A.: *Op. cit.*, 1997, p 98

³¹² Hernández Ruiz, Javier. “La gran familia” en Pérez Perucha, Julio (coord.): *Op. cit.*, 1997, p. 516

³¹³ Benet, Vicente J.: *Op. cit.*, p. 324; Véase el interesante análisis que Benet realiza de la película de Palacio en las pp. 325-326

³¹⁴ Zunzunegui, Santos. “¿Un cine popular?”, *Op. cit.*, p. 146

Ya lo dijo el viajero Townsend que abría el epígrafe cuando se formulaba ésta pregunta que aún resuena con fuerza sobre el vivir de los españoles: “¿cómo era posible que en una de las cortes más poderosas de Europa las viviendas en general fuesen tan miserables?” Townsend, tras analizar y atar cabos, dará la respuesta al final de su viaje: “Llegado a la cumbre de los Pirineos lancé una última ojeada a mi espalda y dejé con pena un país [...] donde cuanto he acostumbrado a admirar de los españoles lo atribuyo a ellos mismos y a su excelente carácter y todo lo que he censurado debe ser atribuido a la corrupción accidental de su gobierno”,³¹⁵ aserto que recorre el espinazo de la historia de España de manera heladora todavía hoy.

³¹⁵ Garcia Mercadal, J., *Viajes de Extranjeros por España y Portugal*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1999 [1952] en López Jiménez, Antonio. “La casa española vista desde fuera. Apuntes de un viajero”, Creixell, Rosa M.; Sala, Teresa-M.: *Op. cit.*, 137

4. CONCLUSIÓN

Finaliza aquí el trayecto que abríamos en 1951 en lo alto de una azotea y terminó no del todo bien precisamente, al cabo doce años con otra mirada elevada, ésta vez la de una cámara en una cárcel mallorquina. En ese lapso de tiempo, a través de imágenes *princeps* se ha ilustrado el camino que tomaron las películas del período en una suerte de sendero zigzagueante, con idas y venidas, pero con un destino claro y nada halagüeño, zafarse por medio del cine de una sociedad podrida que necesitaba de una mordaz lectura. Incursiones crispadas y “alocadas” en contraste con la mirada edulcorada a la que también se ha dado espacio restan allí, impertérritas y lúcidas en su afán de desnudar los vicios de una sociedad que trataba de mostrarse “moderna” pero ejecutaba a Julián Grimau y Salvador Puig Antich. De la sala del penal mallorquín donde morirá el preso hasta los patios de vecinos y las azoteas reveladoras. Las suyas son las reacciones lógicas a un tiempo, momentos visuales que concentran el resquebrajamiento político y social de una época vehiculado por medio de la vivienda.

En lo que a mi proceso de trabajo atañe, este Trabajo Final de Master significa un paso más en el ámbito de estudio ya tratado en la carrera de Historia de Arte. Las bases asentadas por medio de un estado de la cuestión de carácter historiográfico del cine español de periodo permitieron una mayor diligencia en este segundo acercamiento. Además, las fórmulas aprendidas a lo largo de las asignaturas del master fueron ciertamente reveladoras y, aunque a veces novedosas para mí, he tratado de canalizarlas en las páginas que aquí concluyen. El ámbito de la vivienda, si bien examinado en algunos libros de historia del cine español y con algún que otro capítulo dedicado exclusivamente al tema, carece todavía de un estudio amplio. He aquí mi objetivo a largo plazo, si un doctorado lo permite, de ahondar en este espacio capital para la vida humana y su tratamiento en la historia del cine español bajo el franquismo. Lo hogareño, sus metáforas y problemáticas, sueño o pesadilla, fue y es un elemento vertebrador del cinema del mismo modo que permite desentrañar los discursos de una filmografía nacional por medio de las casas que en ella se muestran. Ofrezco así este acercamiento con la firme convicción de su utilidad y necesario de desarrollo porque, como las grandes madres de las tragedias, esta tesina presenta sacrificios y ha dejado en el tintero películas, artículos, bibliografía que no por no consultados no fueron introducidos sino por el riesgo de desviar el foco principal y mermar así el fluir del texto.

Asimismo, este modelo de cine que tuvo en la vivienda su principal foco en el pasado, plantea en la actualidad una reflexión que requiere ser citada a modo de puntos

suspensivos. La crisis de la burbuja inmobiliaria, el litoral levantino trufado de rascacielos con viviendas y hoteles vacíos, especulación, hipotecas, desahucios, la PAH (Plataforma de Afectados por la Hipoteca),... ejemplo de las agresiones y gravísimos problemas que todavía suscita la vivienda en España, algo que reclama un acercamiento parejo al que ocurrió en los cincuenta y los sesenta por parte del audiovisual. Si bien ha habido muestras como el escrutinio de la desaparición de espacios por el avance inmobiliario de *En construcción* (José Luis Guerín, 2001) o *Edificio España* (Víctor Moreno, 2014) de la misma manera que las estafas inmobiliarias y la especulación han sido señaladas en *La caja 507* (Enrique Urbizu, 2002), *Cinco metros cuadrados* (Max Lemcke, 2011) y la serie *Crematorio* (Jorge Sánchez-Cabezudo, 2011) para la pequeña pantalla, su apremio garantiza el surgimiento de futuros trabajos. En definitiva, motivos que lamentablemente parecen acompañar el triste devenir de la península y permitirán que el cine catalán y español se siga acercando como lo hizo en el pasado y me han permitido pergeñar un estudio sobre ellos.

Miquel E. Ortega
Barcelona, julio de 2014

5. ANNEXO GRÁFICO

Imagen 1:



Surcos (José Antonio Nieves Conde, 1951)

Imagen 2:



Surcos (José Antonio Nieves Conde, 1951)

Imagen 3:



El pisito (Marco Ferreri, 1958)

Imagen 4:



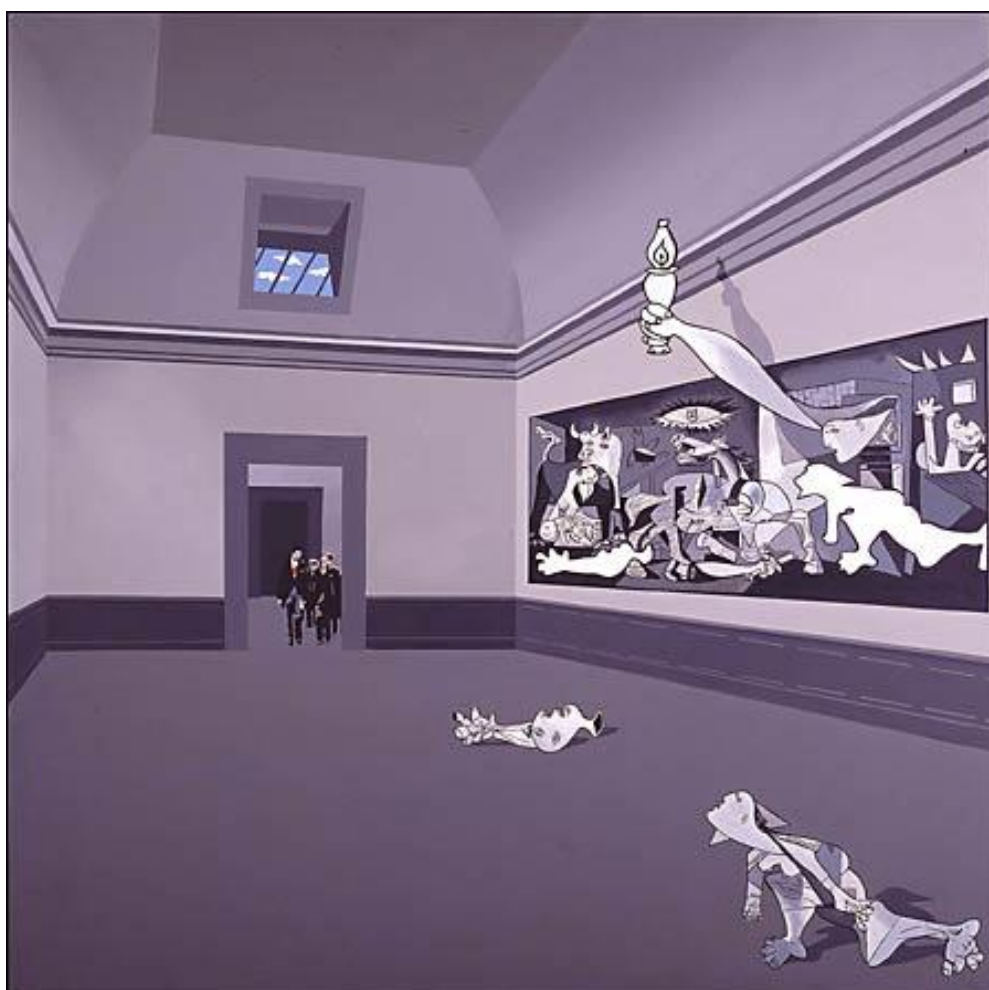
Esa pareja feliz (J.A. Bardem y L.G. Berlanga, 1951)

Imagen 5:



El verdugo (L.G. Berlanga, 1963)

Imagen 6:



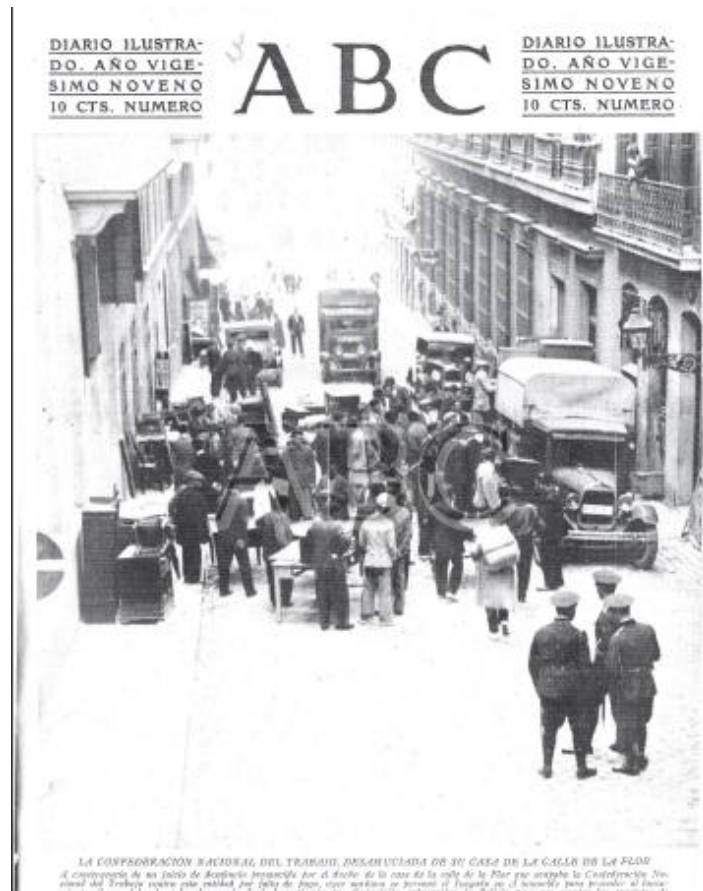
La visita (Equipo Crónica, 1969)

Imagen 7:



El inquilino (José Antonio Nieves Conde, 1957)

Imagen 8:



Portada del ABC (1933)

Imagen 9:



El mundo sigue (Fernando Fernán-Gómez, 1963)

Imagen 10:



Historias de Madrid (Ramón Comas, 1958)

6. BIBLIOGRAFIA

- ABELLA, Rafael. *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*. Temas de Hoy. Madrid. 1996
- ABELLA, Rafael; Cardona, Gabriel. *Los años del No-Do*, Destino, Barcelona, 2008
- ABELLÓ, Teresa; MAYAYO, Andreu; SEGURA, Antoni (dirs.): *La dictadura franquista: la institucionalització d'un règim*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2012
- AGEL, Henri. *Vittorio de Sica*, Ediciones Losange, Buenos Aires, 1957
- ALIER, Roger. *La zarzuela, Ma non troppo*, Robinbook, Barcelona, 2002
- ANGULO, Jesús; LLINÁS, Francisco (eds.). *Fernando Fernán-Gómez: El hombre que quiso ser Jackie Cooper*. Patronato Municipal de Cultura. San Sebastián. 1993
- ARGENTIERI, Mino. *Il cinema italiano dal dopoguerra a oggi*, Editori Riuniti, Roma, 1998
- BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992
- BALLÓ, Jordi. *Imatges del silenci*, Empúries, Barcelona, 2000
- BARTHES, Roland. *La aventura semiológica*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1990
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida: notas sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 2004
- BAUDELAIRE, Charles. *Lo cómico y la caricatura*, Visor, Madrid, 1988
- BAZIN, André. *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 2004
- BENET, Vicente J.: *El cine español, una historia cultural*, Paidós Comunicación, Barcelona, 2012
- BERGSON, Henri. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Alianza, Madrid, 2008 (1940)
- BIEDERMANN, Hans. *Diccionario de símbolos*, Paidós, Barcelona, 1993
- BOLLNOW, Otto F.: *Hombre y espacio*, Labor, Barcelona, 1969
- BOU, Núria. *Plano-contraplano. De la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002
- BOZAL, V.; LLORENS, T.; YVARS, J.F.: *Equipo Crónica, Series: Los viajes; Crónica de la transición*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1981
- BRASÓ, Enrique. *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez*, Espasa, Madrid, 2002
- BRUNETTA, Gian Piero. *Il cinema muto italiano. Da "La presa di Roma" a "Sole" 1905-1929*, Editori Laterza, Bari, 2008
- BRUNETTA, Gian Piero. *Storia del cinema italiano: Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959*, Volume terzo, Editori Riuniti, Roma, 1993
- BUERO VALLEJO, Antonio. *Historia de una escalera; Las meninas*, Colección Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1989
- BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro*, De bolsillo, Barcelona, 2005 (1982)
- CABEZA, José; MONTERO, Julio (eds.): *Por el precio de una entrada*, Rialp, Madrid, 2005
- CABEZÓN, Luis Alberto (coord.). *Rafael Azcona, con perdón*, Gobierno de la Rioja/Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1997
- CALDIRON, Orio (coord.): *C'era una volta il '48*, Minimum fax, Roma, 2008
- CAMMAROTA, Domenico. *Il cinema di Totò*. Fanucci, Roma, 1985
- CAMPORESI, Valeria. *Para grandes y chicos, un cine para los españoles (1940-1990)*. Ediciones Turfan. Madrid. 1993

CANALES SERRANO, Antonio Fco.: *Derecha y poder local en el siglo XX. Evolución ideológica y práctica política de la derecha en Barakaldo (Vizcaya) y Vilanova i la Geltrú (Barcelona), 1898-1979*, tesis doctoral inédita, director: Dr. Borja de Riquer i Permanyer, UAB, Bellaterra, octubre 2002

CAÑEQUE, Carlos; GRAU, Maite: *¡Bienvenido Mister Berlanga!*, Destino, Barcelona, 1993

CASTRO DE PAZ, José Luis. *Fernando Fernán-Gómez*, Cátedra, Madrid, 2010

CASTRO DE PAZ, José Luis. *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta (1939-1950)*, Shangrila, Santander, 2012

CASTRO DE PAZ, José Luis. *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Paidós. Barcelona. 2002

CASTRO DE PAZ, José Luis; CERDÁN, Jostexo (coord.): *Suevia Films-Cesáreo González. 30 años de cine español*, Xunta de Galicia, A Coruña, 2005

CASTRO DE PAZ, José Luis; CERDÁN, Jostexo. *Del Sainete al Esperpento: Relecturas del cine español de los años 50*, Cátedra, Madrid, 2011

CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.): *Tragedia e ironía: El cine de Nieves Conde*, Fundación Caixa Galicia, Madrid, 2003

CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio (dir.): *La atalaya en la tormenta: el cine de Luis García Berlanga*, Festival de Cine de Ourense, Ourense, 2005

CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio; ZUNZUNEGUI, Santos (eds.): *La nueva memoria: Historia(s) del cine español (1939-2000)*, Vía Láctea Editorial, A Coruña, 2005

CASTRO, Antonio. *El cine español en el banquillo*, Fernando Torres editor, Valencia, 1974

CEBOLLADA, Pascual. *José María Forqué, un director de cine*, Royal Books, Barcelona, 1993

CID, Daniel; SALA, Teresa M^a: *Las casas de la vida. Relatos habitados de la modernidad*, Ariel, Barcelona, 2012

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Siruela, Barcelona, 1958

COMPANY, Juan Miguel; NIETO, Jorge (coord.): *Por un cine de lo real: Cincuenta años después de las "Conversaciones de Salamanca"*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 2006

CORTÉS, José Ángel. *Entrevistas con directores de cine italiano*, Magisterio Español, Madrid, 1972

CREIXELL, Rosa M.; SALA, Teresa-M.: *Espais interiors: Casa i Art, Des del segle XVIII al XXI*, Publicacions Universitat de Barcelona, Barcelona, 2007

DE JULIÁN, Óscar. *De Salamanca a Ninguna Parte. Diálogos sobre el Nuevo Cine Español*. Junta de Castilla y León. Salamanca. 2002

DE TERÁN, Fernando. *Planteamiento urbano en la España contemporánea (1900/1980)*, Alianza Editorial, Madrid, 1982

DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1994

DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1986

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Paidós, Barcelona, 2004

DOMÉNECH, Ricardo. *El teatro de Buero Vallejo*, Gredos, Madrid, 1979

- DURAND, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004
- ERASMO DE ROTTERDAM. *Elogio de la locura*, RBA, Barcelona, 1992
- ESPELT, Ramón. *Ficción criminal a Barcelona: 1950-1963*, Editorial Laertes, Barcelona, 1998
- FANÉS, Fèlix. *El Cas Cifesa: Vint anys de cine espanyol (1932-1951)*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1989
- FANÉS, Fèlix. *CIFESA, la antorcha de los éxitos*. Alfons el Magnànim. Valencia. 1982
- FERNÁN-GÓMEZ, Fernando. *El tiempo amarillo. Memorias 1943-1987*, vols. 1 y 2, Debate, Madrid, 1990
- FOFI, Goffredo (coord.). *Totò*, Giulio Savelli Editori, Roma, 1975
- FONT, Domènec. *Del azul al verde. El cine español bajo el franquismo*, Avance, Barcelona, 1976
- FONT, Domènec; GUBERN, Román. *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*, Euros, Barcelona, 1975
- GALLEGO, Ferran. *Democracia y extrema derecha en Francia e Italia*, DeBolsillo, Barcelona, 2007
- GARCÍA-ESCUADERO, José María. *Cine Español*. Ediciones Rialp. Madrid. 1962
- GARCÍA-ESCUADERO, José María. *La política para el cine español*. Editora Nacional, Madrid, 1967
- GILI, Jean A.: *Cinéma et realismes, II. Italie 1930-1980*, Les Cahiers du 7e Art, Paris, 1988
- GÓMEZ RUFO, Antonio. *Berlanga. Contra el poder y la gloria*, Ediciones B, Barcelona, 1997
- GUARNER, José Luis. *30 años de cine en España*. Editorial Kairós. Barcelona. 1971
- GUBERN, Román. *La censura: Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Ediciones Península, Barcelona, 1981
- GUÉNON, René. *El reino de la cantidad y los signos de los tiempos*, Paidós, Barcelona, 1997
- GUIRAL, Antoni. *El universo de Ibáñez*, Ediciones B, Barcelona, 2009
- HEIDEGGER, Martin. *Conferencias y artículos*, Serbal, Barcelona, 1994 (Traducción Eustaquio Barjau) [http://www.heideggeriana.com.ar/textos/poeticamente_habita_hombre.htm Consultado 09/04/14]
- HEREDERO, Carlos F.: *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Ediciones Filmoteca, Madrid, 1993
- HEREDERO, Carlos F.; MONTERDE, José Enrique (eds.): *España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 2003
- HERNÁNDEZ LES, Juan; HIDALGO, Manuel. *El último austro-húngaro: Conversaciones con Berlanga*, Anagrama, Barcelona, 1981
- HERNÁNDEZ, Marta; REVUELTA, Manuel. *30 años de cine al alcance de todos los españoles*, Zero, Bilbao, 1976
- HUERTA CALVO, Javier (dir.): *Historia del teatro español. Del siglo XVIII a la época actual*, vol. 2, Gredos, Madrid, 2003
- JUNG, Carl Gustav. *Arquetipo e inconsciente colectivo*, Paidós, Barcelona, 1970
- LAFORÉ, Carmen. *Nada*, Destino, Barcelona, 2005
- LARRAZ, Emmanuel. *El cine español*, Masson et Cie, París, 1973
- LARRAZ, Emmanuel. *Le cinéma espagnol des origines à nos jours*, Les éditions du Cerf, Paris, 1986
- LEPROHON, Pierre (coord.): *Vittorio de Sica*, Éditions Seghers, París, 1966

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropología estructural*, Siglo XXI Editores, Madrid, 2008 (1973)

LIZZANI, Carlo. *Il cinema italiano. Dalle origini agli anni ottanta*, Editori Riuniti, Roma, 1992

LLINÁS, Francisco (coord.): *Directores de fotografía del cine español*, Filmoteca Española, Madrid, 1989

LLINÁS, Francisco. *José Antonio Nieves Conde. El oficio del cineasta*, 40ª Semana Internacional de Cine, Valladolid, 1995

LLORENS, Tomàs. *Equipo Crónica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972

LÓPEZ GARCÍA, Victoriano. *Chequeo al cine español*. Gráfica Casaló, Madrid, 1972

LOSILLA, Carlos. *La invención de la modernidad o cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine*, Cátedra, Madrid, 2012

LYNCH, Kevin. *La imagen de la ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998

MARÍN, Martí. *De immigrants [sic] a ciutadans: la immigració a Catalunya, del franquisme a la recuperació de la democràcia*, Diputació de Barcelona, Barcelona, 2004

MARÍN, Martí. *Els ajuntaments franquistes a Catalunya*, Pagès Editors, Lleida, 2000

MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo (coord.): *La España de Viridiana*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2013

MARTÍN-SANTOS, Luis. *Tiempo de silencio*, Seix Barral, Barcelona, 1964

MEDINA, Elena. *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta*, Laertes, Barcelona, 2000

MIDA, M.; QUAGLIETTI, L.: *Dai telefoni Bianchi al neorealismo*, Editori Laterza, Bari, 1980

MONTERDE, José Enrique. *Ciao, Za. Zavattini en España*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1991

MONTERDE, José Enrique. *El neorealismo en España. Tendencias realistas en el cine español*, Tesis doctoral inédita, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1992

MUNIESA, Bernat. *Dictadura y monarquía en España. De 1939 hasta la actualidad*, Ariel Historia, Barcelona, 1996

NIETO, Jorge. *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)*, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2009

OMS, Marcel. *30 ans de cinéma espagnol*, Centre Georges Pompidou, París, 1988

ORTEGA Y GASSET, José. *Viajes y países*, Revista de Occidente, Madrid, 1957

PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos corsarios*, ediciones del oriente y del mediterráneo, Madrid, 2009

PERALES, Francisco. *Luis García Berlanga*, Cátedra, Madrid, 1997

PÉREZ GÓMEZ, Angel A.; MARTÍNEZ MONTALBÁN, José L.: *Cine español 1951/1978. Diccionario de directores*, Mensajero, Bilbao, 1978

PÉREZ MERINERO, Carlos y David. *Cine español: Algunos materiales por derribo*. Edicusa. Madrid. 1973

PÉREZ MERINERO, Carlos y David. *Cine español: Una reinterpretación*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1976

PÉREZ MERINERO, Carlos y David. *Cine y control*. Miguel Castellote editor. Madrid. 1975

PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.); *Antología Crítica del cine español 1906-1995*. Cátedra. Madrid. 1998

PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Berlanga 2*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1981

PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *El cine de José Isbert*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1984

PÉREZ PERUCHA, Julio. *El cinema de Luis Marquina*, 28 Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid, 1983

PÉREZ PERUCHA, Julio; GÓMEZ TARÍN, Fco. Javier; RUBIO ALCOVER, Agustín (eds.): *Olas rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad*, A.E.C.H. y Ediciones del imán, Madrid, 2009

PÉREZ RUBIO, Pablo; HERNÁNDEZ RUIZ, Javier: *Escritos sobre cine español: Tradición y géneros populares*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2011

PÉREZ-BASTARDAS, Alfred. *Els cartells de "La frase quincenal"*, Editorial Base, Barcelona, 2013

PORTER I MOIX, Miquel. *Història del cinema a Catalunya (1895-1990)*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1992

POYATO, Pedro (ed.): *Historia(s), motivos y formas del cine español*. Plurabelle. Córdoba. 2005

QUINTANA, Ángel. *El Cine italiano, 1942-1961: del neorrealismo a la modernidad*, Paidós, Barcelona, 1997

RIAMBAU, Esteve (coord.): *Antes del Apocalipsis. El cine de Marco Ferreri*, Cátedra, Madrid, 1990

RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro: *La Escuela de Barcelona. El cine de la "gauche divine"*, Anagrama, Barcelona, 1999

RÍOS CARRATALÁ, J.A.: *Lo sainetesco en el cine español*, Universidad de Alicante, Alicante, 1997

RÍOS CARRATALÁ, J.A.: *Usted puede ser feliz. La felicidad en la cultura del franquismo*, Ariel, Barcelona, 2013

SABATER PI, Jordi. *Etología de la vivienda humana: De los nidos de gorilas y chimpancés a la vivienda humana*, Labor, Barcelona, 1985

SAGÜÉS, Miguel. *Tiempos del Cine español*, Patronato Municipal de Teatros y Festivales, San Sebastián, 1990

SALVADOR MARAÑÓN, Alicia. *De Bienvenido Mr. Marshall a Viridiana. Historia de UNINCI: una productora cinematográfica española bajo el franquismo*. Egeda. Madrid. 2006

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente; TRANCHE, Rafael R.: *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Cátedra, Madrid, 2006

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *Diccionario temático del cine*, Cátedra, Madrid, 2004

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Luis Buñuel*, Cátedra, Madrid, 2004

SANTOS FONTENLA, César. *Cine español en la encrucijada*, Ciencia Nueva, Madrid, 1966

SANTOS FONTENLA, César. *Luis Buñuel: Es peligroso asomarse al interior*, Jaguar, Madrid, 2000

SÉCHEHAYE, Marguerite. *La realización simbólica; Diario de una esquizofrénica: exposición de un nuevo método psicoterápico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1958

STHENDAL. *Paseos por Roma*, Alianza Editorial, Madrid, 2007 (1829)

TINAZZI, Giorgio (dir.). *Il cinema italiano degli anni '50*, Marsilio Editori, Venecia, 1979

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Literatura española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1968

TORRES, Augusto M.: *Cine español, años 60*, Anagrama, Barcelona, 1973

TUSELL, Javier. *La dictadura de Franco*, Alianza, Madrid, 1988

UGOLETTI, Ugo. *El cine italiano 1945-1952*, Unitalia Film, Roma, 1952

- V.V.A.A.: *El cine español, desde Salamanca (1955-1995). Catálogo de proyecciones*. Junta de Castilla y León. Salamanca. 1995
- V.V.A.A.: *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 1995
- V.V.A.A.: *Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia*, T6 Ediciones, Universidad de Navarra, Pamplona, 2000, pp. 125-132
- VALLE-INCLÁN, Ramón M^a del. *Luces de Bohemia*, Espasa-Calpe, Colección Austral, Madrid, 2009
- VILAGRASA, Joan (ed.): *Vivienda y promoción inmobiliaria en España*, Edicions Universitat de Lleida, Lleida, 1997
- VILLEGAS LÓPEZ, Manuel. *Aquél llamado Nuevo Cine Español*, Ediciones JC, Madrid, 1991
- YSÀS, Pere. *Disidencia y subversión: la lucha del régimen franquista por su supervivencia, 1960-1975*, Crítica, Barcelona, 2004
- YSÀS, Pere; MOLINERO, Carme: *El règim franquista. Feixisme, modernització i consens*, Eumo Editorial, Vic, 2003
- YSÀS, Pere; MOLINERO, Carme: *La anatomía del franquismo: de la supervivencia a la agonía (1945-1977)*, Crítica, Barcelona, 2008
- ZUNZUNEGUI, Santos. *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*, Paidós, Barcelona, 2005

7. HEMEROGRAFIA

- “Ayer disertó don Vicente Martorell, gerente de la Comisión de Urbanismo”, *La Vanguardia Española*, 27 de febrero de 1957, p. 14
- “Defienden su casa en ruinas y encuentran un nuevo hogar”, *La Vanguardia Española*, 27 de julio de 1963, p. 8
- “El problema del barraquismo barcelonés está localizado y se resolverá rápidamente”, *La Vanguardia Española*, 20 de junio de 1961, p. 25
- “Función benéfica pro vivienda del necesitado”, *ABC*, 24 de diciembre de 1963, p. 8
- “Intensos trabajos para suprimir el barraquismo en Barcelona”, *La Vanguardia Española*, 26 de mayo de 1963, p. 33
- “La hacienda busca a un contribuyente, dueño de torres medievales”, *Blanco y negro*, 27 de noviembre de 1965, p. 22
- “Matrimonio «In articulo mortis»”, *La Vanguardia Española*, 3 de marzo de 1956, p. 17
- “Sucesos”, *La Vanguardia Española*, 26 de abril de 1950, p. 11
- *ABC*, 10 de marzo de 1933
- AMAR DÍAZ, Mauricio. “Cogito y locura. En torno al debate Foucault-Derrida”, *Fragmentos de Filosofía*, nº 10, 2012
- CUMBO, Andrea. “Milano e i quartieri popolari: una storia italiana”, *Dossier Case Popolari, LABIulm*, abril 2013, pp. 4-5

- DEBORD, Guy. "Introduction a une critique de la geographie urbaine", *Les Levres Nues*, nº 6, Bruselas, Septiembre 1955 (Traducción de Lurdes Martínez aparecida en el fanzine *Amano* #10) [Consultado 27/02/14 – <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/debord3.pdf>]
- DI SOMMA, Andrea. *Lo sviluppo del tessuto urbano del Comune di Roma dal dopoguerra a oggi*, Atti 15a Conferenza Nazionale ASITA, Reggio di Colorno, 15-18 novembre 2011, pp. 939-949
- FOUCAULT, Michel. "Espacios otros: utopías y heterotopías", Praxis libros, Madrid, 1967, pp. 5-9
- GUBERN, Román. "Prehistoria del NCE", *Nuestro Cine*, nº 64, octubre 1967, p. 16
- HOSPITAL RODES, Joaquín. "Los peligros del subarriendo", *La Vanguardia Española*, 22 de abril de 1955, p. 17
- HOSPITAL RODES, Joaquín. "Los realquilados", *La Vanguardia Española*, 18 de agosto de 1956, p. 15
- IBARZ, Mercè. *Entró en mi cuarto un toro negro. La historia en el cine de Buñuel*, Universitat Pompeu Fabra, artículo inédito, Barcelona, 2001
- *La Vanguardia Española*, 13 de febrero de 1949
- *La Vanguardia Española*, 16 de marzo de 1945, p. 15
- *La Vanguardia Española*, 22 de octubre de 1963, p. 40
- *La Vanguardia Española*, 28 de octubre de 1956, p. 11
- LATORRE, José M^a. "Roma, ciudad abierta", *Dirigido por...*, nº 81, marzo de 1981
- LEÓN-SOTELO, Trini de. "Una reforma que la sociedad exige", *Blanco y negro*, 15 de febrero de 1975, pp. 6-7
- LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto. "Se busca el cortometraje *Ocharcoaga*", *Bilbo zineman-Bilbao en el cine*, núm. 123, febrero 2005, p. 37
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio. "Hablando con Valle-Inclán", *ABC*, 7 de diciembre de 1928, pp. 3-4
- MONER, Antonio. "Amplios proyectos urbanos", *La Vanguardia Española*, 16 de abril de 1957, p. 34
- MONTERDE, José Enrique; Selva, Marta. "Le film historique franquiste", *Le Cahiers de la Cinematheque*, núms. 38/39, Invierno 1984
- NEVILLE, Edgar. "Defensa del sainete", *Primer plano*, nº 216, 3 diciembre 1944, pp. 12-13
- PRUNEDA, José Antonio. "Entrevista Rafael Azona", *Film Ideal*, núm. 49, 1 junio 1960
- SALVADOR, Tomás. "Los vecinos del piso de abajo", *La Vanguardia Española*, 27 de septiembre de 1960, p. 11
- SAN MIGUEL, Santiago. "Notas sobre el nuevo realismo italiano", *Nuestro Cine*, nº 27, II-1964, p. 15
- Suscriptor número 4.905 - Madrid. "Los traspasos de viviendas", *Blanco y negro*, 12 de septiembre de 1959, p. 5
- VÉLIZ, Sergio B.: "Sociología del 13, rue del percebe", *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, Complutense de Madrid, nº 23, marzo 2009