

La grieta: una mirada feminista a la crisis de los desahucios

La grieta: A Feminist Gaze towards Housing Eviction Crisis in Spain

Joan Miquel Gual

Universitat de Barcelona, España
jmgual@ub.edu

Resumen:

La grieta (Alberto García Ortiz e Irene Yagüe Herrero, 2017) es un documental observacional sobre el desahucio de las familias de las dos protagonistas, Isabel y Dolores. Se trata de dos casos de los miles que perdieron su hogar después de una venta masiva de vivienda pública protegida a fondos de inversión por parte del Ayuntamiento y la Comunidad de Madrid en 2013. Aparte de aportar una visión feminista y de clase sobre las luchas de la Plataforma de Afectados por la Hipoteca (PAH), su estética, rica en motivos visuales, la convierte en una obra singular y de gran interés, también debido a su relación con el archivo cinematográfico español sobre desahucios y con algunas expresiones nacionales e internacionales del arte político. Más allá, se trata de una pieza que elogia la vida cotidiana en las periferias urbanas y aborda la cuestión del desarraigo y los problemas de salud mental de las familias que deben abandonar a la fuerza su vivienda.

Abstract:

La grieta (Alberto García Ortiz and Irene Yagüe Herrero, 2017) is an observational documentary about the eviction of the families of the two protagonists, Isabel and Dolores. These are two cases of the thousands who lost their homes after the sale of subsidised public housing to investment funds by the City Council and the Community of Madrid in 2013. Apart from providing a feminist and class-based vision of the Plataforma de Afectados por las Hipotecas (PAH) struggles, its observational aesthetic, rich in visual motifs, makes it a singular work of great interest, due to its relationship with the Spanish film archive on evictions and with some national and international expressions of political art. Beyond this, it is a piece that praises everyday life in the urban peripheries and addresses the issue of uprooting and the mental health problems of families who are forced to leave their homes.

Palabras clave:

Cine observacional; motivos visuales; desahucios; periferias urbanas; feminismo.

Keywords:

Observational Cinema; Visuals Motifs; Evictions; Urban Peripheries; Feminism.

1. Introducción. El contexto histórico y geográfico del filme

Una de las ideas fuerza de la economía feminista es que el capitalismo actual se encuentra en guerra contra la vida (Pérez Orozco, 2019). En pro de la acumulación de capital, se produce la devastación medioambiental, la infravaloración de los trabajos domésticos y de cuidados, y el acceso cada vez más complicado a bienes fundamentales para la reproducción social como una vivienda digna. Así, la situación a la que se enfrentan los hogares

(...) se caracteriza por una creciente dependencia del mercado para acceder a los recursos que el Estado deja de garantizar al mismo tiempo que el acceso a los ingresos es cada vez más incierto para la mayoría. Las instituciones públicas reducen drásticamente el papel garante que tenían, por deficiente que este fuese, tanto en el acceso a bienes y servicios necesarios en la vida cotidiana (salud, educación, vivienda, transporte) como, particularmente, en las situaciones de riesgo (enfermedad, dependencia, vejez, incapacidad). A la par, se desata un proceso de encarecimiento de ciertos bienes y servicios vinculado a la desregulación del mercado. (Pérez Orozco, 2019, p. 154)

Una de las consecuencias de la guerra del capital contra la vida es el vasto número de personas de todo el planeta expulsadas de sus casas. Tal y como afirma la socióloga Saskia Sassen, las expulsiones de segmentos cada vez más amplios de población han devenido una parte fundamental de la lógica de la economía global. “En las últimas dos décadas (...) se ha presenciado un fuerte crecimiento de la cantidad de personas, empresas y lugares expulsados de los órdenes sociales y económicos centrales de nuestro tiempo” (2015, p. 12). Tales expulsiones se efectúan mediante entramados legales y económicos que van “desde políticas elementales hasta instituciones, técnicas y complejos sistemas que requieren mucho conocimiento especializado y formatos institucionales intrincados” (Sassen, 2015, p. 16).

El libro de Sassen aborda tres frentes distintos: el mercado de la tierra, la contaminación del agua y la financiarización de la vivienda. En este último, toma como uno de sus casos de estudio el Estado español y aporta información pormenorizada sobre la magnitud de los desahucios, específicamente de aquellos que se produjeron por no poder pagar la hipoteca en el contexto de la

crisis inmobiliaria iniciada en 2007. La figura del desahuciado es central para Sassen a la hora de entender las dinámicas complejas y brutales del capitalismo contemporáneo. En este sentido, tal y como explicita el informe del Observatorio DESC (2020), entre 2008 y 2019 1.710.963 personas perdieron su hogar en España, en un total de 684.385 desahucios. Dicha investigación, basada en datos del Consejo General del Poder Judicial, desglosa las tipologías de desahucio, ya sea por ejecución hipotecaria, impago del alquiler u otros casos (por ejemplo, de viviendas ocupadas).

Todas estas referencias resultan útiles para contextualizar el filme documental *La grieta* por varios motivos. En primer lugar, tal y como explicita un rótulo al inicio del metraje, “En el año 2013 el ayuntamiento y la comunidad de Madrid venden a fondos internacionales más de 4000 pisos de vivienda pública destinados a familias con bajos ingresos”. El complejo entramado del que habla Sassen se encuentra detrás de las expulsiones de las familias de Isabel y Dolores. Parte del interés de la obra reside precisamente en mostrar la relación dialéctica y de clara confrontación entre dos bloques diferenciados de la misma historia. De un lado, las ferias de vivienda, los grandes congresos orientados a la compraventa masiva y el funcionamiento de instituciones como las empresas públicas de vivienda, los juzgados y los cuerpos policiales encargados de llevar a cabo las expulsiones. Enfrentadas, se encuentran las historias de resistencia y supervivencia de las dos familias protagonistas del drama, focalizadas en dos mujeres medicalizadas con menores y mayores a su cargo, habitantes de la periferia urbana de Madrid. Dichas unidades familiares encarnan relatos metonímicos: su experiencia parcial forma parte de un cuadro general más amplio.

La historia tiene lugar en un país donde en 2005 se construían más viviendas que en Francia, Inglaterra y Alemania juntas. Tal abundancia no se materializó en ningún momento en el aumento de la oferta de precios asequibles o de vivienda protegida, a pesar de los 3.837.328 millones de viviendas vacías a día de hoy (Instituto Nacional de Estadística, 2023). De hecho, es conocido el déficit de vivienda social en España, que se encuentra, según datos del Eurostat, a la cola del continente europeo, con tan solo el 2’5% del total del parque existente, frente al 9’3% de media en el resto de la UE (Observatorio de

vivienda asequible, s.f.). Con la venta de los miles de inmuebles que se menciona al inicio del documental tal brecha no hace sino acrecentarse.

Por otro lado, es importante resaltar un contexto socioeconómico en el que el 27'8% del total de la población se encuentra en riesgo de pobreza o de exclusión social, un dato que se agrava en el caso de las mujeres. En este sentido,

el riesgo de pobreza o exclusión social es un 6% mayor en mujeres que hombres, que además cuentan con peores condiciones laborales (mayor tasa de paro, 23% menos de salario que los hombres, mayor temporalidad y más jornadas parciales). Además, son quienes lideran mayoritariamente los hogares monoparentales (81%), más de la mitad de los cuales está en riesgo de pobreza o exclusión social. (Amnistía Internacional, s.f.)

Una vez situado el contexto histórico, resulta necesario ubicar geográficamente el documental. Villaverde es uno de los veintiún distritos del municipio de Madrid. Situado en el extremo sur de la ciudad, limítrofe con Getafe y Leganés, fue anexionado en el año 1954, albergando amplias zonas industriales hasta la década de 1970. Su población creció notablemente debido a que los barrios del actual distrito acogieron buena parte de los inmuebles que se construyeron con el Plan de Urgencia Social (1957), activado por el ministro de la vivienda José María Arrese, y el Plan de Absorción de Chabolas (1961). A partir de los años 60 el paisaje urbano empezó a ver la construcción de edificios de cuatro o cinco plantas, que se intercalaban con las casitas bajas tradicionales y que acabarían por perfilar la forma urbana actual.

También, en los años 60 y 70, Villaverde fue uno de los barrios obreros más reivindicativos.

Junto con otros vecinos profesionales liberales y de clases medias, estos vecinos-trabajadores se organizaron para denunciar el estado de deterioro y abandono de sus núcleos urbanos de reciente formación, la pésima calidad de sus viviendas y la carencia más absoluta de infraestructuras básicas asociadas a las mismas (de educación, sanidad, transporte y ocio). (Caprarella y Hernández Brotons, 2008, p. 34)

A partir de la década de los ochenta, se produjo la desindustrialización, que cambió la fisonomía del distrito. Muchos jóvenes pasaron a trabajar en el sector servicios, se construyó un gran número de bloques de viviendas y la incidencia de la heroína profundizó el estigma de barrio peligroso.

Por todo lo dicho hasta aquí, es importante señalar que el territorio de Villaverde, de los cuatro tipos de periferia definidos en el *Diccionario de las periferias* (Carabancheleando, 2017) es considerado como una “periferia guetizada” (p. 26):

Aquella que se traduce en exclusión espacial de sus habitantes a través de una intervención institucional (vivienda pública, servicios de limpieza, servicios sociales...). Algunas [periferias] proceden de la época fordista pero, a diferencia de otros barrios de la misma época, han seguido siendo núcleos de construcción de periferia en los años ochenta y noventa, al ser designadas como lugares para ubicar nuevos realojos (Villaverde, Caño Roto) (...) se trata también de aquellos espacios urbanos que conservan y recrean relaciones comunitarias más fuertes, si bien muy marcadas por la territorialidad y la identidad (siempre excluyente). (Carabancheleando, 2017, p. 26)

En el año 2013, Villaverde fue uno de los distritos más afectados por la venta de vivienda pública a fondos de inversión. En cierta manera, las historias de Dolores e Isabel supusieron la avanzadilla a dicha venta masiva.

2. Documental observacional feminista con perspectiva de clase

Una de las principales novedades que ha traído el cine de no ficción sobre desahucios actual, en relación al que existía sobre la misma temática en el período de las décadas de 1960 y 1970, ha sido el protagonismo femenino. Un documental que abordó la cuestión como *Largo viaje hacia la ira* (Lorenzo Soler, 1969), para el caso del área metropolitana de Barcelona, comienza de manera muy significativa con una voz *over* que pronuncia, mientras vemos un plano frontal con rostros de hombres caminando, los nombres de emigrantes de diferentes regiones españolas que llegaban para probar suerte a un mercado de trabajo con mayores opciones que el de otros contextos. “Ellos se llaman

Antonio, Luís, Alfonso, Matías, Pablo, Enrique, Jacinto, José... Ellos iniciaron un largo viaje hace tres, cinco, diez, quince años atrás” (0’29”-0’46”).

Pareciera que la emigración, con todo lo que comporta –desarraigo, precariedad habitacional y laboral– fuera solamente cosa de hombres. En cambio, las imágenes desmienten el sesgo de género del relato oral: nos enseñan la participación, cargando ladrillos, de mujeres de diferentes edades en la autoconstrucción sin permiso de una vivienda familiar, hecho que conllevaba, tal como explicita la voz de uno de los entrevistados, el peligro de demolición si un guardia urbano la decretaba.

Para el caso de Madrid, poco se aleja *La ciudad es nuestra* (Tino Calabuig, 1974) de lo comentado hasta aquí en términos de infrarepresentación de las mujeres. Se trata del documental más icónico del movimiento vecinal español de los años 1960 y 70, una de las más destacadas “prácticas fílmicas de transgresión” del cine militante del tardofranquismo y la transición (Prieto Souto, 2015). En el mismo, prácticamente todas las personas entrevistadas son hombres, a excepción de una, cuando la historiografía reciente ha demostrado con datos, testimonios y documentos de todo tipo la amplia participación femenina, y feminista, en una de las luchas de mayor impacto en el contexto urbano tardofranquista (Magro y Muixí, 2011). De hecho, obras con mirada retrospectiva como *Flores de luna* (Juan Vicente Córdoba, 2008), sobre la experiencia transformadora del barrio Pozo del Tío Raimundo, ya corrigen la carencia y ofrecen un abanico de testimonios con mayor paridad.

Si bien existe un corpus notable de documentales sobre desahucios en los que se incorpora la perspectiva de género, hemos elegido nuestro caso de estudio principalmente por dos razones diferentes. Primero, porque la perspectiva feminista y de clase queda clara en toda la narración, visibilizando, a través de las protagonistas, el papel de solidaridad y activismo político que las mujeres han tenido en las comunidades emergidas a partir de la respuesta a los efectos de la crisis financiera de 2008. En este sentido, existen diferencias entre hombres y mujeres en “la gestión del drama” (Colau y Alemany, 2012, p. 97).

Mientras que en muchos casos los primeros lo viven como un fracaso personal que hunde su identidad, las segundas lo afrontan de la manera más práctica. En las asambleas es frecuente ver mujeres llevando la

iniciativa, solas o acompañadas por hombres callados y con la mirada baja (Colau y Alemany, 2012, p. 97).

Yagüe Herrero y García Ortiz conocieron a las protagonistas de *La grieta* precisamente en una asamblea de la PAH. Además de momentos de reunión similares a los aquí señalados, el protagonismo femenino se aprecia en la puesta en escena de la convivencia diaria, el intento de paralización del desahucio de Isabel o diferentes acciones de protesta y solidaridad.

En segundo término, desde un punto de vista autoral, estético y narrativo, se trata, si seguimos la terminología de Bill Nichols (1997), de una no ficción observacional. Prescinde del dispositivo de la entrevista para centrarse en el seguimiento cotidiano de los hechos. Tampoco utiliza los recursos de la reconstrucción de los hechos ni el comentario hablado del narrador. El mérito que atesora tal enfoque es el de acompañar un proceso, que se alarga alrededor de un mes, con tal nivel de confianza que logra filmar escenas de gran intimidad en las que las personas no miran a cámara en ningún momento y parecen haber olvidado ser parte de una obra audiovisual. En este sentido, preguntada sobre cómo se logró la naturalidad del documental, su codirectora afirma:

Con mucha paciencia. Esperar y rodar incluso en los tiempos muertos. Filmar, filmar y filmar. Lo que normalmente hacemos es ‘play y corta’, pero en esta ocasión no. Tuvimos mucha paciencia, no teníamos prisa por forzar momentos, esperábamos a que surgieran. Podríamos haber acelerado momentos, hacer preguntas, pero lo que queríamos era que aparecieran. (Yagüe Herrero, 2018)

No obstante, concordamos con la crítica a Nichols expuesta por Stella Bruzzi (2006). Según esta teórica, el cine observacional no sería parte de un eslabón evolutivo hacia técnicas más depuradas y autorreflexivas de representación documental, sino un acto performativo con unas características estéticas concretas. A pesar del efecto ventana que se produce en el espectador, muy logrado en el caso que nos ocupa, quienes aparecen en pantalla actúan de manera diferente a como lo harían si no existiera la filmación. Más allá, cabe encajar la película dentro del corpus fílmico del documental feminista realista, que, tal y como expone Juhasz (2011), fue rechazado por las teóricas pioneras

de los años 70, mucho más partidarias de un contra-cine opuesto tanto a los estereotipos de género como al propio lenguaje cinematográfico patriarcal. Tal legado, posteriormente revertido, se extendió durante décadas

(...) como estudiosa feminista de los medios de comunicación durante los años 1980 y 1990, me enseñaron a creer que el *realismo* y la *identificación* —que se asimilaron de forma axiomática con los bustos parlantes, el *cinema vérité* y el documental realista— no son estrategias formales sofisticadas e, incluso, legítimas. (Juhasz, 2011, p. 138)

Dicho esto, es importante señalar que se trata de la primera película como realizadora de Yagüe Herrero. También, resulta pertinente mencionar la trayectoria previa de García Ortiz, quien ya había codirigido dos largometrajes de no ficción con un marcado carácter político y con técnicas observacionales. Se trata de *A ras de suelo* (Agatha Maciaszek y Alberto García Ortiz, 2006), sobre la transformación urbanística del barrio de Lavapiés, y *Los Ulises* (Agatha Maciaszek y Alberto García Ortiz, 2011), que retrata las vivencias de 57 inmigrantes indios que tratan de evitar ser deportados y conviven en un campamento clandestino en el monte de Ceuta, con el deseo vivo de atravesar el Estrecho de Gibraltar.

El análisis de *La grieta* resulta una aportación interesante y original académicamente por un par de razones. De un lado, porque solamente existe un artículo académico específico sobre los documentales de la PAH, titulado *La representación cinematográfica documental del movimiento contra los desahucios en España* (Martínez y Gil, 2022), cuya pregunta de investigación no reflexiona sobre el abordaje con perspectiva feminista de los mismos. La misma cuestión se trata también, de manera transversal, en textos como *Ruins. A visual motif of the Spanish real state crisis* (Gual, 2019). Por otra parte, porque, siguiendo el libro coordinado por Salvadó y Balló (2023), metodológicamente se llevará a cabo un análisis de los motivos visuales de la película. Así, se tratará de evidenciar que el documental reproduce, de un lado, la circulación de una iconografía propia y reconocible de la PAH, consistente en imágenes de paralizaciones de desahucios, ocupaciones de sedes bancarias y ferias inmobiliarias, y protestas frente a sedes de la administración pública en las que abundan las pancartas y las camisetas del color verde característico

de la plataforma; por otro lado, se expondrá como algunos de los motivos visuales también entran en relación con ciertas expresiones de arte político internacional y con el cine español sobre desahucios y precariedad habitacional.

El texto está estructurado a partir de aquí en siete epígrafes diferentes, uno por cada motivo visual.

3. Los motivos visuales de *La grieta*

3.1 La mujer en la ventana

La grieta, presenta en diferentes momentos del metraje la imagen de mujeres mirando a través de la ventana. Tal motivo visual cuenta con una larga tradición cinematográfica y pictórica, que ha sido estudiada en profundidad por Jordi Balló en *Imatges del silenci* (2000). En sus términos,

En el universo femenino, el gesto de acercarse a la apertura del muro es como una pausa reflexiva (...) La mujer en la ventana vive en la frontera entre el mundo cerrado del hogar y el exterior. La sensación es ambigua, porque son escenas de protección pero también de cercamiento (...) Su actitud nos lleva a plantearnos dualidades esenciales entre el interior y el exterior, entre lo privado y lo público, entre el individuo y la colectividad. (Balló, 2000, p. 18)

Al inicio del metraje, Dolores no solamente mira reflexivamente por la ventana, sino que se comunica a gritos a través del patio de vecinos, estructura arquitectónica española cada vez menos común en la mayor parte de las nuevas construcciones, si bien muy habitual en el pasado y presente en zonas de periferia urbana. El uso de la ventana denota las relaciones comunitarias del lugar.



F1. Dolores en la ventana. Fotograma de *La Grieta*

La amenaza de desalojo inminente hace que la reflexión de Balló no encaje del todo a la hora de pensar la imagen: el lugar de supuesta protección se encuentra en peligro debido a la venta de la vivienda pública a fondos de inversión internacionales. De hecho, cuando se efectúa la ejecución y las familias son expulsadas de su hogar, no únicamente pierden su confort y el espacio vital en el que han habitado alrededor de dos décadas, sino que se debilita un tejido vecinal hecho de cotidianidad y relaciones de confianza. García Ortiz y Yagüe Herrero muestran momentos en que vecinas y vecinos, mayores y pequeños, entran en los pisos de terceros para echar la tarde charlando, pedir algún favor o para jugar. Como prueba de ello, la conversación en tono cordial y relajado entre el hijo de Dolores con una vecina de religión islámica, amiga de su madre: “¿Por qué siempre llevas ese velo?”, le pregunta; a lo que ella responde: “¿Por qué todo el mundo me hace siempre la misma pregunta?”.

Más adelante, en otra secuencia, Dolores fuma en la ventana que hemos visto anteriormente. Es de noche y se muestra preocupada por el desenlace del recurso judicial que ha presentado. Mira la oscuridad que se encuentra más allá de los muros del hogar y, con ello, la metáfora, sin perder valor documental, está servida: el horizonte de futuro, la posible continuidad en la casa, está seriamente puesto en entredicho.

3.2 Ocupación de la feria de viviendas y asamblea

Tanto las ocupaciones de sedes bancarias como las infiltraciones en ferias de vivienda de la PAH, dejaron múltiples imágenes y fueron parte de la actualidad informativa española en la segunda década del siglo XXI. Aparte de la cobertura en reportajes audiovisuales y de prensa escrita, documentales como *Cuando sale el sol* (Elena Martínez, 2016) o *La granja del pas* (Sílvia Munt, 2015) recogen este tipo de acciones. En el caso que nos interesa, Yagüe Herrero y García Ortiz incluyen una escena en la que las activistas boicotean la puesta de largo de la feria, cuando el entonces presidente de la Comunidad de Madrid Ignacio González recorta la cinta para dar inicio a los eventos. Se oyen gritos de protesta, tanto dentro como fuera del recinto, acusando de ladrones a los políticos que han permitido la venta de las viviendas a los fondos buitres. En el

exterior, las y los manifestantes portan carteles con imágenes de políticos y banqueros y la petición de “Juicio y castigo”.

Esta acción entronca con una iconografía que, tentativamente y a falta de mayor desarrollo, podríamos denominar de *interrupciones políticas de la normalidad*. Se trata de imágenes de iniciativas que boicotean la solemnidad de premios, espectáculos, actos públicos e inauguraciones, para ejercer una determinada crítica política. Por ejemplo, la incursión de un activista en la entrega del Nobel de economía a Milton Friedman gritando “Friedman go home!”, mostrada en *The Shock Doctrine* (Mat Whitecross y Michael Winterbottom, 2009) encajaría en estos parámetros. También, las performances en museos financiados por la dinastía farmacéutica Sackler, protagonizadas por Nan Goldin y el colectivo PAIN que son mostradas en *The Beauty and the Bloodshed* (Laura Poitras, 2022) o la irrupción en el directo primetime de un informativo televisivo francés para protestar por las condiciones laborales de los intermitentes del espectáculo en *Nous sommes partout* (s.a, 2004). En todos los casos, para llevar a cabo la protesta, los manifestantes deben pasar desapercibidos antes de levantar su voz.

Después de la movilización, la cámara se traslada a una asamblea de la PAH, participada mayoritariamente por mujeres amenazadas de desahucio, que explicitan ante la cámara su situación, en muchos casos acompañadas de sus hijas e hijos. En dicha secuencia continúa la presentación de Dolores, quien explica al colectivo su experiencia: “Tengo el desahucio el día 10, llevo desde el año 96 ocupando una vivienda de la EMV, y hace 15 años tuve un juicio, me declararon en desahucio, lo apelé y... el viernes pasado me llegó la carta de desahucio de sopetón” (10’18”-10’34”).

Por todo lo dicho hasta aquí, en este segmento del documental se pone en escena la idea de “lo personal es político”. De hecho, la asamblea recuerda en su forma a los grupos de autoconciencia feminista, una práctica política de análisis colectivo de la opresión que fue denominada como tal, por primera vez en 1967, por la activista de *New York Radical Women* Kathie Sarachild. Tal como afirma Malo de Molina (2004), dicha práctica parte del relato “de lo que cada mujer siente y experimenta (...) y persigue despertar la “conciencia

latente” (...) para propiciar la reinterpretación política de la propia vida y poner las bases para su transformación” (p. 22).

La secuencia concluye con un activista explicando que la plataforma es un movimiento social y no un servicio asistencial o una gestoría, y que la fuerza del mismo está en ser un colectivo y en permanecer unidos “para exigir un derecho a techo reconocido en la Constitución española, en su artículo 47” (11:03-11:06).

3.3 La cámara oculta en los juzgados

Dos secuencias del documental fueron filmadas con cámara oculta. Antes de analizarlas, cabe señalar que este tipo de imágenes siempre ponen encima de la mesa una pregunta sobre la ética de la representación, ya que son “robadas”, tomadas y difundidas sin consentimiento, por mucho que se tape el rostro de las partes implicadas. Dicho interrogante sería: ¿Qué debe preservarse antes, el derecho a la intimidad y a la propia imagen de una persona jurídica pública, en este caso del ámbito del poder judicial, o el derecho a la información? Aquí no entraremos en el debate acerca de la legitimidad o no de dichas filmaciones, sino que trataremos de explicar por qué Yagüe Herrero y García Ortiz se decantan por la segunda.

Aunque las escenas filmadas con cámara escondida resultan habituales en el cine documental y en el periodismo de investigación, siempre existe la posibilidad de demanda por parte de quien ha sido filmado, si bien, tal como afirma uno de los estudios de referencia sobre la materia (Gómez Saez, 2015), no se han producido muchas sentencias en España contra quien difunde este tipo de imágenes. Yagüe Herrero y García Ortiz mantienen en el anonimato a la jueza que dicta el desahucio de Isabel no solamente velando su rostro, sino también prescindiendo de cualquier elemento que pudiera identificar la sala o despacho donde tiene lugar la situación. Se trata de una elección estudiada, puesto que “El anonimato no solo puede garantizar el cumplimiento del derecho al honor, a la intimidad y a la propia imagen de las personas físicas, sino también a las jurídicas” (Gómez Saez, 2015, p. 140).

Más allá, la elección es del todo política. Los codirectores persiguen denunciar “Un sistema que no da respuesta a los problemas de la sociedad” (Yagüe Herrero, 2018) y “mostrar que se nos ve como números y como un mero

trámite administrativo y burocrático. Mostrar la falta de humanidad de un sistema que no tiembla [sin] señalar a la jueza en sí o a un abogado” (Yagüe Herrero, 2018). Es una evidencia del posicionamiento decantado hacia las protagonistas, un punto de vista que no busca imparcialidad en el relato. Se elige la clandestinidad porque es la única manera de filmar el funcionamiento de una institución pública implicada en el caso, al mismo tiempo que busca reforzar la empatía del espectador con las vivencias de Dolores e Isabel. Sin estas imágenes, quedarían invisibilizadas las negociaciones que tienen lugar en las salas de los juzgados. Además, no menos importante, la lógica estética observacional selecciona situaciones que ocurren en presente, la vida tal como acontece. Sin este recurso, el seguimiento perdería contenidos de gran relevancia para comprender el destino de las familias afectadas.

Como afirma Weinrichter, la cámara oculta supone el extremo más cercano al “grado cero de intervención” (2005, p. 39) en lo filmado, lo que permite captar el funcionamiento institucional sin pose, actuando con naturalidad. Como se ha dicho, la cámara entra en las intermediaciones judiciales en dos momentos, uno por cada una de las protagonistas, con desenlaces diferentes. En el caso de Dolores, el trámite se salda favorablemente: se suspende, que no paraliza, su desahucio. De manera significativa, uno de los argumentos que esgrime el personal judicial es su condición de víctima de violencia de género.

Isabel no tiene la misma suerte. La jueza no acepta ninguno de sus ruegos o razones ni considera que su caso sea especial. Sus palabras literales son:

¿Y se lo aplazo a todos? ¿Por qué a usted sí y a los demás no? (...) ¿Por qué no pagaron sus mensualidades a tiempo? (...) Esto es un juzgado... por desgracia o por suerte esto no es una ONG. Soy juez tanto de usted, o de sus padres que son los demandados, como de la otra parte, que es la propiedad. Y lo que no tengo ganas es que se me acuse de prevaricación. Porque usted no es la única desahuciada que tengo en el juzgado, tengo muchos. Y a ninguno de ellos creo que le guste abandonar su vivienda. Entonces yo, lamentablemente, no puedo hacer nada. (29:17-30:31)

Es importante poner de manifiesto la significación de esta escena dentro del montaje. Aparece después de mostrar la participación de Isabel en un acto de

protesta de la PAH, frente a la sede de la Empresa Municipal de Vivienda y Suelo de Madrid (EMVS), por el suicidio de una persona desahuciada que no había pagado 900 € de una mensualidad. Sin lugar a dudas, las características del desahucio se parecen: en el caso de Isabel, también se hace efectivo por un retraso en el abono de dos meses. Con ello, el montaje del documental pone el acento sobre los trastornos mentales que van asociados a la pérdida del hogar, cuyo desenlace, en el peor de los casos, puede resultar fatal. Más allá, y a pesar de las palabras de la jueza, también sugiere que la administración de justicia puede variar en función de quien gestione cada caso.

3.4 Fotografías de las afectadas

A la vuelta de los juzgados, después de lograr el aplazamiento del desalojo, Dolores y su acompañante se paran en la puerta del recinto de “El Cuadrado”, el bloque de viviendas donde vive Dolores, situado en la calle Unanimidad. Allí, se pueden observar carteles con fotografías de seis mujeres —Carmen, Águeda, Azahar, Esperanza, Isabel y la misma Dolores—, algunas de ellas en compañía de sus hijos, con un rótulo que reza “Aviso de desahucio” y, en algunos casos, la fecha prevista. La mujer que va con Dolores arranca su imagen como señal de victoria momentánea.

Esta visibilización de los rostros en el espacio público tiene una triple función. En primer lugar, interpelar al vecindario sacando del anonimato a las personas en vías de perder su casa. En segundo lugar, denunciar la venta de viviendas públicas a fondos privados —las imágenes incluyen el logotipo del ayuntamiento de Madrid y de la Empresa Municipal de Vivienda Social (EMVS)—. En tercer lugar, exigir o bien la suspensión del desahucio o una reubicación en una vivienda similar en un lugar cercano.

Se trata de una táctica que entronca con una larga tradición de protestas activistas que utilizan imágenes de rostros de personas afectadas en un conflicto para que no caigan en el olvido. Puede ser puesta en relación con las Madres de la Plaza de Mayo sosteniendo el retrato de sus hijos desaparecidos (Red de Conceptualismos del Sur, 2022); con las imágenes de Act Up para protestar en los años ochenta y noventa contra la gestión sanitaria del sida, considerada la causa de muchas muertes innecesarias; o en un contexto más cercano, con los amplios retratos en papel, colgados en muros callejeros, de

personas migrantes de los barrios Raval y Gótico de Barcelona, realizados por el fotógrafo Joan Tomàs en su proyecto *Diàlegs invisibles* (2015). En todos los casos, aparte de visibilizar el conflicto, se persigue interpelar a la administración pública para que gestione la emergencia —ya sea de la búsqueda de los cuerpos, la gestión de la pandemia o de las condiciones de vida de la inmigración—, de una manera más democrática e inclusiva con los más necesitados.

Por otro lado, también podemos vincular la forma de esta protesta con el vídeo viral *Mensaje dirigido a los votantes del PP* (afectadosxlahipototeca, 2013), impulsado por la PAH precisamente en el año en que tuvo lugar la venta masiva de vivienda pública. En el mismo, personas amenazadas de desahucio de entre 9 y 95 años pedían apoyo a la Iniciativa Legislativa Popular (ILP) sobre vivienda que demandaba la dación en pago, la paralización de los desahucios y alquiler social para las personas afectadas, así como la aplicación retroactiva de la ley en todos los casos anteriores a su aprobación.

Aunque sea de manera fugaz, el motivo visual de las fotografías de las afectadas permite entender cómo la PAH, en consonancia con otros movimientos sociales, hace un uso político del retrato de la gente común. Más allá, tal forma de protesta puede ser pensada, en los términos de Labrador (2012), como una contribución a la circulación de historias de vida *subprime*; una tecnología de la imaginación política orientada a mostrar las vidas precarias que existen en España desde la crisis de 2008, con la que se persigue activar protestas ciudadanas e incidir en la agenda mediática. Se trata de una forma de intervención que adquirió una fuerza particular a partir del 15M.

Sin duda, el movimiento que ha hecho un uso más productivo de las historias de vida *subprime* como tecnología de imaginación política es el movimiento antidesahucios. Para construir sus casos, escogen las más representativas, generan a través de ellas relaciones de solidaridad, recuperan el concepto de barrio y de vecino (“Paremos el desahucio de Justa. Nuestra vecina, tu vecina”), hacen que estas vidas irruman en los medios tradicionales, logran que adquieran naturaleza política cambiando los ejes de lo político. (p. 575)

El documental presenta la amplia participación en la resistencia, así como la extensa cobertura mediática del mismo. Según afirma una activista en los momentos previos al desahucio, “No podemos olvidar que se trata de un desahucio muy emblemático para nosotros. Lo tenemos que pelear a lo bestia” (33:35-33:43).

3.5 El desahucio

Una vez ejecutado el desahucio, Isabel y su familia se quedan viviendo unos días, con todos sus bienes, literalmente en el patio compartido del bloque. Dicha imagen activa la memoria cinematográfica del cine de desahucios español. Quien haya visto la película *El inquilino* (José Antonio Nieves Conde, 1957) puede recordar que en el final elegido por el director, que a la postre sería censurado, la familia del personaje interpretado por Fernando Fernán Gómez se queda en la calle, con todo el mobiliario dispuesto ante la mirada atenta y sorprendida de transeúntes que se paran a contemplar.

En *La grieta*, el patio de vecinos, espacio de comunicación y comunidad, adquiere un nuevo uso. Acaba funcionando como un refugio temporal, algo más resguardado que la pura intemperie pero no ajeno al frío que comenzará en breve, puesto que el desalojo tiene lugar en verano, a finales de septiembre. De hecho, este es uno de los datos que saca a relucir el periodista que cubre una conexión en directo para el programa de Telecinco *Abre los ojos y mira*, en el cual tiene lugar también un debate televisado en prime-time sobre la emergencia habitacional, en el que participa Ada Colau, entonces portavoz de la PAH y posteriormente alcaldesa de Barcelona entre 2015 y 2023. Por ello, el lugar y la situación de la familia acaban siendo visibles para millones de personas no precisamente porque pasen por allí, sino debido a la amplia repercusión mediática que tuvo el caso.

Si bien se trata de contextos históricos diferentes, ambos forman parte de la historiografía de la ciudad de Madrid. Si el filme de Nieves Conde fue filmado antes del inicio del ciclo inmobiliario español, en los últimos años de la autarquía, y mostraba el drama de una familia a partir del punto de vista de un sujeto masculino proveedor que no encuentra trabajo para poder pagar la mensualidad, ahora lo que vemos es una familia desahuciada en la que es la mujer quien ha hecho todo lo posible para encontrar una solución. Por ello, *La*

grieta y *El inquilino* conforman, siguiendo a Walter Benjamin, una imagen dialéctica, es decir, una constelación simbólica en la que la gravedad del pasado resuena en la dureza del presente.

Para Benjamin, “articular el pasado no significa reconocerlo ‘tal y como ha sido’ [en palabras de Ranke]. Significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de un peligro” (Benjamin, p. 307). En el instante de peligro del filme, la crisis inmobiliaria, relampaguea el recuerdo de la falta de vivienda en la posguerra española.



F2. La familia de Isabel después del desalojo. Fotograma de *La Grieta*

3.6 La niña en la ventana

La familia de Isabel se traslada a una casa de un pueblo extremeño, cedida temporalmente sin coste alguno por una solidaria mujer participante en la PAH. Una vez allí, la hija de Isabel, a quien previamente hemos visto llorar porque no quiere abandonar el lugar donde vive, mira por la ventana. El cambio de horizonte salta a la vista. Si antes la ventana era un espacio de contacto comunitario, ahora significa otra cosa: desarraigo y proceso de adaptación a un lugar nuevo.

Seguramente, el título del documental tiene que ver mucho con las ventanas, que no son otra cosa que grietas en la pared que dejan entrar la luz y mirar más allá de las paredes del hogar. Más allá, la grieta también implica que algo se ha quebrado. Si bien la salud mental planea en todo momento —se mencionan los problemas nerviosos del padre de Isabel o la toma de pastillas de las mujeres para sobrellevar la situación—, un rótulo al final nos indica que la niña está recibiendo atención psicológica profesional.

Los expulsados de la periferia de la ciudad se trasladan a la fuerza al mundo rural. La alegría de la vecindad y el conocimiento del entorno se cancelan y ello

trae consigo el dolor de la pérdida. No solamente queda atrás una casa, sino toda una forma de existencia compartida. En consecuencia, la imagen de la ventana puede ser puesta en relación con las reflexiones de Simone Weil sobre la necesidad de echar raíces (y sobre el desarraigo como enfermedad humana):

Echar raíces quizá sea la necesidad más importante e ignorada del alma humana. Es una de las más difíciles de definir. Un ser humano tiene una raíz en virtud de su participación real, activa y natural en la existencia de una colectividad que conserva vivos ciertos tesoros del pasado y ciertos presentimientos de futuro. Participación natural, esto es, inducida automáticamente por el lugar, el nacimiento, la profesión, el entorno. El ser humano tiene necesidad de echar múltiples raíces, de recibir la totalidad de su vida moral, intelectual y espiritual en los medios de que forma parte naturalmente. (Weil, 2014, p. 49)



F3. La hija de Isabel en la ventana. Fotograma de *La Grieta*

3.7 La maqueta

En último lugar, el dispositivo formado por Yagüe Herrero y García Ortiz, operadora de sonido y cámara respectivamente, penetra en un congreso de vivienda, donde grandes tenedores y grandes compradores discuten sobre la idoneidad o no de invertir en la adquisición de inmuebles en el contexto español del momento. Expresada en inglés, lengua vehicular del *meeting*, la principal duda de los hipotéticos inversores salta a la vista: ¿Cuál es el funcionamiento concreto de los desahucios? ¿Cuánto tiempo se tarda en expulsar a las personas que habitan en una casa de la cual se ha obtenido la propiedad? ¿Qué cobertura legal tienen los grandes tenedores ante un conflicto con los moradores? Las respuestas por parte de los promotores son claras: en el peor de los casos, en España se tarda seis meses en desahuciar a una familia,

en la mayoría de casos aún menos. Se vende la idea de una urbe pacificada, de activos inmobiliarios sin trabas para el negocio especulativo.

Una maqueta preside el congreso. En ella se proyecta la nueva fisionomía de bloques de vivienda, la tranquilidad del espacio urbano en construcción. El mensaje del *meeting* –resulta posible reformar la ciudad sin problema alguno–, tiene su correlato visual en esta proyección arquitectónica. Las conexiones de esta secuencia con *Mercado de futuros* (Mercedes Álvarez, 2011) resultan evidentes: de un lado, la construcción de la ciudad en ferias y congresos donde se entrevé la connivencia entre lo público y lo privado a la hora de gestionar el negocio inmobiliario mediante espacios virtuales, no vividos, futuribles; por otra parte, la memoria del lugar, que se marchita y se encarna en los cuerpos de quienes ya no están ahí, llevándose a cuestras las formas de vida y los vínculos de mayores y pequeños con los demás y con el entorno.



F4. La maqueta. Fotograma de *La Grieta*

Con la imagen de la maqueta, un segundo círculo se cierra. Si las ventanas, o grietas, sirven para enseñar el horizonte y el ambiente de las protagonistas, la feria de vivienda inicial y la maqueta configuran la imagen de los vencedores del conflicto entre capital y vida del que hablábamos al principio. También, la maqueta trae a colación la diferencia entre el urbanismo y lo urbano, entre el espacio experimentado y el espacio concebido, que figuras como Henri Lefebvre, Jane Jacobs o Manuel Delgado han teorizado.

A lo largo de *La producción del espacio*, Lefebvre (1974/2013) trabaja constantemente esta oposición entre espacio experimentado mediante el cuerpo o la imaginación –espacio sensorial y sensual de la palabra, de la voz, de lo olfativo, de lo auditivo, pero también de lo recordado o soñado– y espacio concebido, que es el de arquitecto y el urbanista, espacio que, en forma de lote o porción, les ha sido cedido por el

promotor inmobiliario o la autoridad política para que apliquen sobre él su “creatividad”, que no es en realidad sino la sublimación de su plegamiento a intereses privados o institucionales. (Delgado, 2018, p. 67)

4. Conclusiones

En una secuencia del documental, los hijos de Dolores pasean por el río. En un momento dado, se sientan y la niña encuentra una piel de serpiente que observa atentamente y muestra a su hermano. En cierta manera, reconocemos en dicha imagen una metáfora de lo visto: la lucha perdida por permanecer es un cambio de piel, forzado, de quienes la protagonizan; una experiencia traumática que implica una mudanza, desarraigo, un traslado a otro lugar donde la adaptación satisfactoria está en cuestión.

También es importante señalar que *La grieta*, a través de una paciente y respetuosa puesta en escena, elabora lo que Esquirol ha definido como un “elogio de lo cotidiano” (2015). En la pantalla, aparece la sencillez de un día a día de las familias primero amenazado y finalmente perdido. Se muestra lo que ocurre cuando los medios de comunicación y los activistas se marchan del lugar: las relaciones con la comunidad de vecinos, el sentido del humor, los juegos de niños dentro y fuera de la casa, los gritos a través de la ventana.

Los siete motivos visuales conectan con el cine sobre desahucios, con el arte político y con la iconografía del estallido de la burbuja inmobiliaria. Se articulan en una estética realista que dialoga con el pasado y sirve de testimonio de las vivencias, los logros y los fracasos de la comunidad política organizada alrededor de la PAH, sin lugar a dudas el movimiento social que más profundamente ha transformado la percepción colectiva del mercado hipotecario.

Por otra parte, se trata de una obra de no ficción con un claro enfoque de clase y feminista, porque se centra en el caso de dos familias en las que el liderazgo de la resistencia lo ejercen unas mujeres de bajos ingresos, quienes tienen a cargo el cuidado de mayores y criaturas. En este sentido, la codirectora señala que la elección de los sujetos filmados resulta significativa, puesto que “las

mujeres somos las que tiramos del carro por el derecho a la vivienda” (Yagüe Herrero, 2018).

También, desde un punto de vista estético, más allá de afirmar que se trata de una obra que forma parte de las constelaciones de la no ficción observacional y del cine feminista, también entronca con la filmografía, de ficción y no ficción, sobre las periferias urbanas. Además del rótulo que cita a El Lute en el inicio de la filmación (“Soy todo lo libre que me permiten los mercados”), los codirectores reivindican el cine quinqué de los ochenta, así como las periferias como lugar de resistencia a las dinámicas del poder. En palabras de Yagüe:

Para las clases sociales desfavorables, a menudo su barrio lo es todo; entre vecinos crean un punto de apoyo que no encuentran en otras partes de la sociedad (...) La forma de enfrentarse a determinado tipo de poder de estas dos mujeres, y de tantos otros mercheros, y su forma de reivindicar desde el coraje y la desobediencia nos hizo querer contar su historia a fondo. (Llanos Martínez, 2018)

A nivel teórico e histórico, el documental encajaría en estudios como el de Gómez Vaquero (2023) sobre las figuras de excluidos del Estado del Bienestar en el cine de no ficción español de las dos últimas décadas.

Finalmente, resulta digna de mención la idoneidad del título. Aparte del significado asociado al mismo expuesto durante el texto, se trata de poner en escena la distancia, o *grieta*, existente entre quienes se enriquecen con la construcción de la ciudad y las clases populares que padecen las consecuencias de las transformaciones urbanísticas. También de mostrar la distancia, o grieta, existente entre la realidad y el artículo 47 de la Constitución española:

Todos los españoles tienen derecho a disfrutar de una vivienda digna y adecuada. Los poderes públicos promoverán las condiciones necesarias y establecerán las normas pertinentes para hacer efectivo este derecho, regulando la utilización del suelo de acuerdo con el interés general para impedir la especulación.

Referencias bibliográficas

- afectadosxlahipoteca. (5 de abril de 2013). *Mensaje a los votantes del PP* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=jmuhP-n-wZI>
- Amnistía Internacional. (s.f.). *Derecho a la vivienda en España*. <https://www.es.amnesty.org/en-que-estamos/espana/derecho-vivienda/>
- Balló, J. (2000). *Imatges del silenci*. Editorial Empúries.
- Benjamin, W. (2010). Sobre el concepto de historia. En *Obra completa* (Libro 1, Vol. 2). Abada editores.
- Bruzzi, S. (2006). *New Documentary. Second edition*. Routledge.
- Caprarella, M. y Hernández Brotons, F. (2008) La lucha por la ciudad: vecinos trabajadores en las periferias de Madrid, 1968-1982. En Pérez Quintana, V. y Sánchez León, P. (Eds.). *Memoria ciudadana y movimiento vecinal* (pp. 33-53). Los Libros de la Catarata.
- Colau, A. y Alemany, A. (2012). *Vidas hipotecadas. De la burbuja inmobiliaria al derecho a la vivienda*. Angle Editorial, El Cuadrilátero de libros.
- Carabancheleando. (2017). *Diccionario de las periferias. Métodos y saberes autónomos desde los barrios*. Traficantes de Sueños.
- Delgado, M. (2018). El urbanismo contra lo urbano. La ciudad y la vida urbana. En Henri Lefebvre, *RevistArquis*, 7(1). <https://doi.org/10.15517/ra.v7i1.31895>
- Esquirol, J. M. (2015). *La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de la proximidad*. El Acantilado.
- Gómez Saez, F. (2015). *Los reportajes de investigación con cámara oculta*. Dykinson S. L.
- Gómez Vaquero, L. (2023) *Retratos de lo social: excluidos, marginados e instituciones en crisis*. En Torreiro, C. y Alvarado, A. (Eds.). *El documental en España. Historia, estética e identidad* (pp. 273-287). Cátedra, Festival de Málaga.
- Gual, J. M. (2019). Ruins. A visual motif of the Spanish real state crisis. *Comparative Cinema*, 7(12). <https://doi.org/10.31009/cc.2019.v7.i12.04>
- Instituto Nacional de Estadística. (30 de junio de 2023). *Censos de población y viviendas 2021* [Nota de prensa].
- Juhasz, A. (2011). Dijeron que queríamos mostrar la realidad, todo lo que quiero mostrar es mi vídeo: La política del documental realista feminista. En Mayer, S. y Oroz, E. (Eds.), *Lo personal es político: feminismo y documental* (pp. 133-135) Gobierno de Navarra, Festival Punto de Vista.
- Llanos Martínez, H. (10 de mayo de 2018). Una radiografía emocional del desahucio en España, ganadora de DocumentaMadrid. *El País*.

- Magro, T. y Muxí, Z. (2011). *Las mujeres constructoras de ciudad desde los movimientos sociales urbanos*. En J. M. Montaner, F. Álvarez, Z. Muxí (Ed.), *Archivo crítico modelo Barcelona (1973-2004)* (pp. 134-150). Ajuntament de Barcelona, Departamento de Composición Arquitectónica ETSAB-UPC.
- Malo de Molina, M. (2004). *Nociones comunes: experiencias y ensayos entre investigación y militancia*. Traficantes de Sueños.
- Martínez, M. A. y Gil, J. (2022). La representación cinematográfica documental del movimiento contra los desahucios de vivienda en España. *Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales*, 22(3), v2202.
<https://recyt.fecyt.es/index.php/encrucijadas/article/view/93322>
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.
- Observatori DESC. (2020). *L'evolució dels desnonaments 2008-2019: de l'emergència a la consolidació d'una crisi habitacional*. Observatori DESC.
- Observatorio de la vivienda asequible. (s.f.). *Parque de vivienda. ¿Cuánta vivienda social hay en España?* Asociación Provivienda.
<https://provivienda.org/observatorio/causas-del-problema/parque-de-vivienda/>
- Pérez Orozco, A. (2019). *Subversión feminista de la economía. Aportes para un debate sobre el conflicto entre capital y vida*. Traficantes de Sueños.
- Prieto Souto, X. A. (2015). *Prácticas filmicas de transgresión en el estado español (tardofranquismo y transición democrática)* [Tesis de doctorado, Universidad Carlos III de Madrid].
- Salvadó, A. y Balló, J. (Eds.). (2023). *El poder en escena: motivos visuales en la esfera pública*. Galaxia Gutenberg.
- Yagüe Herrero, I. (13 de octubre de 2018). Irene Yagüe: "Las mujeres somos las que tiramos del carro por el derecho a la vivienda". *El Salto*.
<https://www.elsaltodiario.com/vivienda/irene-yague-grieta-documentaldesahuciosvillaverde-mujeres-tiramos-carro-derecho-vivienda->
- Red de Conceptualismos del Sur. (2022). *Giro gráfico. Como el muro en la hiedra*. MNCARS.
- Sassen, S. (2016). *Expulsiones. Brutalidad y complejidad en la economía global*. Katz editores.
- Weil, S. (2014). *Echar raíces*. Editorial Trotta.
- Weinrichter, A. (2005). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. T&B Editores.