

MADRID, UNA CIUDAD EN LA SOMBRA. CINE Y ANONIMATO*

LUIS DELTELL ESCOLAR

ELIOS MENDIETA

GEMA FERNÁNDEZ HOYA

En otoño de 1991, el cineasta vasco Víctor Erice y el pintor manchego Antonio López comenzaron a filmar una de las películas más insólitas del cine español. En las cercanías de la estación de Chamarín, en el jardín interior de una vivienda en rehabilitación, Antonio López, conocido por la lentitud con la que realiza sus obras, se proponía atrapar en un lienzo la plenitud de un membrillero con sus frutos ya maduros. A la vez, Víctor Erice, famoso por dirigir únicamente un largometraje cada diez años, se planteaba retratar el proceso del pintor. Parecería una apuesta contra el tiempo y su dilatación inexorable. El espectador, desde el primer fotograma, comprendía que la apuesta del pintor y el cineasta resultaría imposible.

El sol del membrillo es una película sorprendente, centrada en el árbol de un pequeño jardín cercado, pero se manifiesta profundamente madrileña. En ella no hay ninguna intención paisajística del tejido urbano —como sí ocurre en muchos óleos del pintor—. Tampoco existe una vi-

sión idealizada. Antonio López ha dicho, en más de una ocasión, que «Madrid no es bonita, pero es un monstruo atractivo» (Rojas, 2021, 4 de noviembre). Y, sin embargo, la ciudad está muy presente en el film: en el ruido que se escucha tras los muretes del jardín, en la construcción de la casa —como símbolo de las sempiternas obras madrileñas— y, sobre todo, en el encuentro de dos artistas foráneos —Erice y López— no nacidos en la ciudad que, sin embargo, se desarrollan creativa y humanamente en Madrid. Aunque los cuadros más célebres del pintor realista son las vistas de la Gran Vía, lo cierto es que la inmensa mayoría de sus lienzos urbanos son descampados, terrenos abandonados o vistas prácticamente irreconocibles de la capital. No creemos arruinar el largometraje a nadie si decimos que la pintura no se concluye. Lo verdaderamente artístico, no obstante, es que este film sobre una pintura inacabada de un membrillero refleja con mucha claridad lo que es Madrid.



Imagen I. Fotograma de *El sol del membrillo* (1992)

A diferencia de la mayoría de las grandes poblaciones europeas, Madrid no parece una capital que ha estado siempre ahí, cargada de historia, sino más bien una villa que azarosamente se ha transformado ante nosotros en una metrópolis. Mientras que Roma, París, Lisboa o Londres evocan su grandeza y su pasado desde el primer vistazo, Madrid parece que nació con nosotros, con nuestros padres o, a lo sumo, con nuestros abuelos. Edward Baker (2009) observó un comportamiento repetido entre los madrileños. Muchos de los autores que escribían sobre la capital española sostienen precisamente que la urbe acaba de surgir, que de golpe había devenido de pueblo a ciudad. Así lo escribía Luis Antonio de Villena en 1999: «Digamos la verdad, Madrid se ha hecho una gran ciudad». Similar idea también expresaba el

historiador Santos Juliá más de una década atrás, indicando que «Madrid [pasaba] de poblachón mal construido a esbozo de gran capital» (1988) y, mucho antes, el presidente Manuel Azaña, aunque amaba pasear por la ciudad, había escrito: «Madrid es un poblachón mal construido, en el que se esboza una gran capital [...] es la capital del abandono, de la improvisación, de la incongruencia; el paseante sería feliz si viese los comienzos de una era de modernización» (2002). Pero lo interesante, como descubriría Baker, es que la misma idea ya se daba, incluso, en los primeros años del siglo xx, cuando Juan Ramón Jiménez citaba cómo la gran modernidad de Madrid pasaba de la nada a parecerse a Barcelona, en un suspiro: «Madrid de hoy. Pueblo de la Mancha que muere. Ciudad catalana que nace» (1966: 66). Y, aún más, si retrocedemos

a mediados del siglo XIX, también los escritores pensaban en este crecimiento fulminante: «Esta orgullosa Corte iba a pasar en poco tiempo de la condición de aldeota indecente a la de capital civilizada. Porque Madrid no tenía de metrópoli más que el nombre y la vanidad ridícula. Era un payo con casaca de gentil-hombre y la camisa desgarrada y sucia», escribía Benito Pérez Galdós en *Fortunata y Jacinta* (2003: 64). Desde hace casi dos siglos, cada visitante y cada madrileño ha sentido que la ciudad ha nacido con ella o él —y en muchas ocasiones para ella o él—.

Y, si un lugar evoca como pocos ese cambio veloz, este no es otro que la Gran Vía madrileña, emblema de una modernidad rápida más fugaz. A diferencia de los grandes planes urbanísticos de otras grandes villas europeas que se plantearon y

ejecutaron con cuidado y esmero, la Gran Vía se planificó de forma célere, y en breve tiempo devino no solo en una arteria relevante, sino en símbolo de la mudanza de toda la capital. El ímpetu de esta calle, el entusiasmo de la misma, surgía porque, a la par de su crecimiento, se desarrollaba en el mundo un nuevo espectáculo: el cine. Sobre la Gran Vía, se podía decir el mismo verso autobiográfico de Rafael Alberti: «Yo nací —¡respétenme!— con el cine» (1921). Así, en poco tiempo los edificios más importantes del tramo central fueron salas cinematográficas, en esa breve distancia existente entre la Red de San Luis y la sala Velussia en la que se agolparon siete recintos de más de 1500 localidades, además de otros tantos con menor aforo. A la par que las salas de cine, las distribuidoras y las productoras extranjeras, y algunas nacionales,

Imagen 2. Fotografía del cine Velussia de Luis Lladó



pusieron sus sedes en estos edificios. No es raro, en tal sentido, que, a los pocos años de su fundación, la amplia avenida, que para sus optimistas planificadores nunca se colmataría, registrase ya los primeros atascos y hubiese que regular su tráfico con todo tipo de innovaciones tecnológicas.

El cine y la Gran Vía crecieron a la par. El edificio central de la misma, el Carrión, se planteó para ser —y fue— la sala más cara de España. Los estrenos más importantes se realizaban allí. También en este simbólico rascacielos, en los años treinta, se instaló la sede madrileña de la gran productora valenciana Cifesa. Veinte años después, unos jóvenes Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem acudieron allí a preguntar si les producían su primera película. Desde las ventanas ovaladas del Carrión, Fernando Fernán Gómez vigilaba su equino en *El último caballo* (Edgard Neville, 1950), casi medio siglo después, Santiago Segura se colgaba de su letrero central publicitario en el film de Alex de la Iglesia *El día de la bestia* (1995), y en la tercera temporada de la serie televisa española más popular de todos los tiempos, *La casa de papel* (Álex Pina, Antena 3 y Netflix, 2017-2021), se arrojaban millones de euros sobre ese cruce icónico.

El madrileño Ramón Gómez de la Serna publicó en los años veinte del siglo pasado un texto que tituló *Cinelandia* (1923). Este se ambientaba en un supuesto Hollywood. Pero lo cierto es que todos los lectores contemporáneos pensaron en la Gran Vía, en la calle donde semana tras semana se estrenaban las películas. No obstante, al contemplar hoy las fotografías de la travesía en esos años nos sorprende cómo el tramo final de Eduardo Dato —aquel que daba a la actual Plaza de España— fue hasta mediados de los años cincuenta un descampado. La ciudad nacía a gran velocidad, pero el campo manchego estaba allí mismo. Escasos quinientos metros separaban el glamour del Cinelandia madrileño de la labranza de secano. Esta profunda contradicción entre lo moderno o cosmopolita y lo costumbrista y castellano, ha sido una de las claves de identificación de Madrid: el detective Areta,

UNA METRÓPOLI RECIÉN CONSTRUIDA Y POBLADA DE GENTE SAINETESCA Y SIN PASADO CONLLEVA, CASI LÓGICAMENTE, OTRA DE LAS GRANDES CARACTERÍSTICAS DE LOS MADRILEÑOS: EL ANONIMATO

de *El crack* (José Luis Garci, 1981), con su oficina en la Gran Vía atendía en su despacho a los clientes emulando el cine negro estadounidense, mientras en la acera de la misma calle le confesaba a su amada que solo tenía en la vida una habilidad y una posesión: «Yo solo conozco una ciudad [Madrid] y tengo una libreta de direcciones» (*El crack*, 1981).

Una metrópoli recién construida y poblada de gente sainetesca y sin pasado conlleva, casi lógicamente, otra de las grandes características de estos tipos humanos: el anonimato. Almudena Grandes decía que Madrid, «como un hada madrina populachera» (2018), regalaba a sus hijos el anonimato, ya que «en esta villa plebeya, que se enorgullece de su condición tanto o más que otras de sus viejos y aristocráticos blasones, nadie es más que nadie. A los madrileños nos traen sin cuidado los orígenes, los apellidos y la distinción de nuestros conciudadanos» (Grandes, 2018). Así, mientras que las grandes plazas del continente se poblaron de teatros de ópera, en Madrid triunfó el género chico, los sainetes y la zarzuela. Como han visto los historiadores Ríos Carratalá (1997), Castro de Paz y Cerdán (2011) o García Fernández (2015), el cine español ha sido influido directamente por esa vena populachera. Es difícil, si no imposible, hablar de realismo o neorrealismo español, pues hasta en los melodramas más contundentes de Mur Oti se colaba lo sainetesco.

La Guerra Civil española tajó violentamente cualquier posibilidad de construir una capital del cine mundial en español. De Oeste a Este en Madrid se construyeron trincheras y una fina línea del frente, que permaneció casi igual durante tres

años, y que dividió a las dos Españas. Una bicefalia bélica que ya había anticipado, con sorprendente carácter adivinatorio, el más madrileño de los pintores aragoneses, Francisco de Goya, al pintar el cuadro *Duelo a garrotazos* (1819), expuesto en el capitalino Museo del Prado. Los búnkeres sustituyeron los árboles de muchos parques y en las bibliotecas de la Ciudad Universitaria, las Brigadas Internacionales construyeron parapetos con los libros y las tesis doctorales de los pensadores de la joven Escuela de Madrid. Las primeras películas del franquismo, como *Frente de Madrid* (Edgar Neville, 1939), intentaron explicar este horror (Fernández-Hoya y Deltell Escolar, 2021). Rápidamente, el régimen decidió reconvertir la ciudad que había celebrado como pocas la proclamación de la Segunda República en una capital imperial

—pero sin imperio—. Lógicamente, el cine español experimentó una serie de rupturas profundas, pero también mantuvo una fuerte continuidad (Torreiro Gómez, 2016).

El franquismo, y el propio dictador, eran conscientes de que el cine resultaba vital para la construcción de un país. Pero a pesar de su férreo control censor, de la creación de escuelas y sindicatos —gestionados y maniatados por el poder— algunos cineastas lograron evitar la exaltación patriótica y la ciudad de Madrid se dibujó como un lugar conflictivo e, incluso, precursor de los disturbios que surgirían en la España franquista. *Surcos* (1951) de José Antonio Nieves Conde nació como un relato completamente novedoso de esta villa dolorosa y brutal. Pocos años después, adelantándose a la primera manifestación de estudiantes durante el

Imagen 4. Fotograma de *Surcos* (1951)



franquismo, Juan Antonio Bardem rodaba *Muerte de un ciclista* (1955), donde un grupo de jóvenes protestaba contra las autoridades —no por la falta de libertad sino solo por una cuestión académica, pero dejando ver por primera vez estas manifestaciones en el cine español—. Surgía entonces, en mitad del franquismo, un grupo de cineastas disidente, en la medida que la censura y la administración lo aceptaba, lo toleraba o no lo percibía (Heredero, 1993).

Uno de los temas que recorrerá todos los períodos del cine español es la falta de vivienda digna en Madrid, un problema constante de la ciudad, pero que a partir de los cincuenta se volverá insostenible —y que ni siquiera la llegada de la democracia logrará resolver— (Deltell Escolar, 2005). Aún en la actualidad puede verse en películas también contextualizadas en la capital y tan recientes como *En los márgenes* (Juan Diego Botto, 2022). Así, los madrileños de las ficciones cinematográficas deberán recurrir a las situaciones más terribles para poder encontrar una vivienda: vivir realquilados, como ocurre en *Esa pareja feliz* (Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, 1951); hacer el Tancredo o construirse una chabola, como se muestra en *El inquilino* (José Antonio Nieves Conde, 1957); casarse con una anciana para heredar una renta antigua, como ironiza *El pisito* (Marco Ferreri e Isidro M. Ferry, 1958); o el caso más dramático de todos, transformarse en un ejecutor de la pena capital para alcanzar un piso de protección oficial, tal cual se ve en *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963). En estas dos últimas películas, la pluma del guionista riojano Rafael Azcona resultaba clave para dejar al descubierto una sociedad disparatada, cruel y grotesca (López Fernández y Mendieta, 2023).

Junto a estos films existió también una gran masa de obras cinematográficas que no se adentraron en la complejidad social y urbana, sino que retrataron historias amables, a veces con clara intención propagandista y otras como entretenimientos afables, siempre afines, al régimen franquista. Así, películas como *Murió hace quince años*

(Rafael Gil, 1954) presentaba una ciudad aún belicosa y sin cerrar aún las heridas de la contienda fratricida. También otras más afables como *¿Dónde vas Alfonso XII?* (Luis César Amadori, 1958) o, incluso, *Los últimos días del cuplé* (Juan de Orduña, 1957) evidencian una lectura claramente conservadora de la ciudad de Madrid. La pretensión fue llevar a escena la recuperación de un tiempo antiguo de esplendor que realmente nunca existió durante la restauración borbónica.

Es imposible hablar de una comedia uniforme en los años cincuenta y sesenta del cine español. Lo cierto es que los estilos cambiaron y mudaron tanto que resultaría vano intentar encontrar una línea clara entre todas las propuestas, pero sí existieron una serie de cintas, de éxito ensordecedor, donde la ciudad de Madrid resultaba importante en la trama. Véase el caso de *Historias de la radio* (José Luis Saénz de Heredia, 1955), *Las chicas de la Cruz Roja* (Rafael J. Salvia, 1958), *Atraco a las tres* (José María Forqué, 1962), *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966), o *No desearás al vecino del quinto* (Tito Fernández, 1970). Todas ellas, con sus aciertos —y sus defectos—, mostraban los cambios de la capital. En su mayoría presentando una ciudad moderna y europea que en realidad se diferenciaba mucho del Madrid de esos años.

Tal vez, por ello, las películas de Carlos Saura en los primeros años sesenta causaron una sensación tan profunda entre los censores, los críticos y los pocos espectadores que pudieron verlas. Es el caso de *Los golfos* (1960), una película rodada casi íntegramente en las calles de Madrid, siguiendo a una pandilla de muchachos, zascandiles sin oficio, por Lavapiés, Legazpi y la Elipa, barriadas humildes que no ofrecían ni ambientes sainetescos ni modernidad europea. Aún más demoledora fue *La caza* (1966), cuando un grupo de madrileños salen de la ciudad para cazar en los descampados de las Lagunas Espartinas de Ciempozuelos. Frente al Eastmancolor saturado —y sucedáneos— con que se rodaban las comedias de los años sesenta, las películas de Saura se filmaban, con el acierto de

Luis Cuadrado, en un durísimo blanco y negro que no permitía la distracción, ni nutría la esperanza del espectador.

El retrato de la ciudad de Madrid durante el franquismo también está muy marcado por la creación de dos organizaciones: Televisión Española (TVE) y la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC). La EOC —que comenzó llamándose Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC)— surgió por iniciativa de diversos entusiastas del cine y pretendía, como habría deseado el franquismo, consolidar una industria nacional de jóvenes cineastas afines al régimen. Sin embargo, ya desde su primera generación, la disidencia fue la tónica general, como confiesa el actual director de la Academia de Cine y antiguo estudiante del centro, Fernando Méndez-Leite, en la entrevista en profundidad que acompaña este número. Sirva de ejemplo que en la promoción inaugural estudiaron juntos Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga.

Por tanto, la EOC no ayudó a consolidar una visión franquista de Madrid, sino todo lo contrario. Los jóvenes cineastas se lanzaron a rodar en sus calles, y ese neorrealismo combativo que nunca se dio en el cine oficial y comercial español —pues la censura lo hubiera cercenado— sí existió en las prácticas del IIEC y de la EOC donde los censores no intervenían en la mayoría de las prácticas estudiantiles. La EOC no solo fue importante para Madrid por los ejercicios internos de la propia institución, sino también porque creó un ámbito cinematográfico: un espacio donde ver, comentar y debatir.

POCAS CIUDADES TIENEN UNA TRILOGÍA MÁS ACERTADA SOBRE UN DETERMINADO PERÍODO HISTÓRICO Y LAS EXPECTATIVAS QUE ESE MOMENTO DESPERTÓ EN SUS CIUDADANOS, QUE LA COMPUESTA POR LAS TRES OBRAS QUE ESCRIBIÓ Y DIRIGIÓ GARCÍ EN LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA

También la creación de TVE fue clave para la formación y para el cine español, así como para el retrato de la ciudad de Madrid. Muchos de los creadores egresados de la EOC no lograban incorporarse directamente a la industria y pasaron por TVE. Es el caso del ya referido Méndez Leite, Pilar Miró o Josefina Molina. Cuando, por fin, dieron el salto al cine, sus películas se ubicaron en la ciudad: *El hombre de moda* (1980), *El pájaro de la felicidad* (1993) o la superproducción *Esquilache* (1989). De hecho, es muy significativo que las dos primeras cineastas con una carrera reconocida como directoras —sin combinar la interpretación y la dirección— Miró y Molina, tuvieran que demostrar su valía primero en TVE, ya que su título de la EOC parecía considerarse poco más que un adorno.

A veces, incluso, desde la propia cadena de televisión pública se lograron obras maestras pensadas directamente para su emisión en el tubo catódico, como es el caso del medimetraje *La cabina* (1972). La dirección de Antonio Mercero, que provenía de la EOC, y la coescritura de José Luis Garcí, un cinéfilo y cineasta autodidacta, permitió crear uno de los films más influyentes de la historia del audiovisual español. José Luis López Vázquez, el actor protagonista de los guiones escritos por Azcona y prototipo perfecto de madrileño medio, quedaba encerrado en una cabina telefónica en mitad de la céntrica plaza del Conde del Valle de Suchil. Así, un ciudadano corriente e inocente era aprisionado y torturado por una organización poderosa ante la atenta mirada de sus vecinos. Aunque los cineastas lo negaron en el momento de emisión de la obra, parece obvio que la crítica al franquismo estaba en aquellas imágenes. Consciente o inconscientemente *La cabina* muestra la complejidad de los últimos años de la dictadura franquista.

Pocas ciudades tienen una trilogía más acertada sobre un determinado período histórico y las expectativas que ese momento despertó en sus ciudadanos, que la compuesta por las tres obras que escribió y dirigió Garcí en la Transición espa-

ñola: *Asignatura pendiente* (1977), *Solos en la madrugada* (1978) y *Las verdes praderas* (1979). Los tres primeros largometrajes de este cineasta nacieron claramente como respuesta a una sociedad que muda radicalmente. En esta ciudad ya nunca más ninguna persona se quedaría atrapada en una cabina. Un universo de libertad y de cambio reflejado con muchísima claridad en el cine de Garci, que invitaba al madrileño a ser social y afable. Tal vez, incluso, demasiado.

En cualquier lugar del mundo, cuando una persona prefiere estar a solas basta con decirlo. En Madrid esto parece complejo. El guionista madrileño Jorge Semprún afirmó en la Residencia de Estudiantes que nunca hubiera logrado concluir un libro o un guion en Madrid, pues le resultaba incomprensible la suspicacia de los madrileños ante su negativa de salir a tomar algo, o a aparcar el trabajo para acudir al cine, al teatro. «Cuando vengo a Madrid sé que debo asumir que no escribiré una línea pues es más rápido salir a ver una película que explicarle a un madrileño que no te ocurre nada, que simplemente prefieres escribir una tarde» (Semprún, 2003). También, el escritor peruano Julio Ramón Ribeyro, célebre por sus personajes limeños y por sus aguaceros parisinos, residió en dos períodos en Madrid y registró en sus diarios esta misma sensación que describía el guionista nacido en pleno barrio de El Retiro:

Es curioso, pero en Madrid pierdo la capacidad de concentración y tiendo a extrovertirme. Me resulta difícil permanecer solitario, reflexionar, en consecuencia, mantener con regularidad este diario. Prueba de ello es que durante los ocho meses de mi primera residencia en esta ciudad (noviembre de 1952 a julio de 1953) no escribí ni una sola línea en este cuaderno y más bien frecuenté los cafés y a los amigos. En París todo resulta distinto. Es una gran escuela de soledad [...] En Madrid, en cambio, se confunden las fronteras entre la vida personal y la colectiva y uno se identifica rápidamente con el espíritu de la ciudad (Ribeyro, 2013).

El salir, el zascandilear y divagar parecen tan madrileños como las patatas bravas. Por ello, la llamada comedia madrileña, y las obras afines de los años ochenta, reflejan esa urbe donde la soledad parece imposible. Fernando Colomo, Fernando Trueba y Emilio Martínez Lázaro muestran de forma paradigmática un Madrid completamente alejado del canon franquista, generando un nuevo entorno luminoso, desenfadado y feliz.

NO SE TRATA DE QUE EL MADRID ALMOODOVARIANO SE PAREZCA MÁS O MENOS A UN SUPUESTO MADRID REAL, SINO QUE LA CIUDAD Y LOS MADRILEÑOS HAN IDO IMITANDO, MUCHAS VECES, A LA CIUDAD Y LOS PERSONAJES QUE ALMODÓVAR HABÍA SOÑADO

Pero si ha habido un director que ha logrado internacionalizar la ciudad de Madrid, ese es Pedro Almodóvar. Pocos madrileños se reconocían en los films iniciales del cineasta manchego, pero la visión personal y creativa del director se ha ido imponiendo, primero en el extranjero y, después, poco a poco, ha ido cambiando la propia ciudad y a sus habitantes, hasta el punto que los madrileños han terminado adoptando como suyas las creaciones de Almodóvar. No se trata de que el Madrid *almodovariano* se parezca más o menos a un supuesto Madrid real, sino que la ciudad y los madrileños han ido imitando, muchas veces, a la ciudad y a los personajes que Almodóvar había soñado. El humor, las exageraciones y, sobre todo, la bocanada de libertad de sus películas ha consolidado la imagen de una urbe más libre y humana de lo que posiblemente sea. Aunque existen ya trabajos muy interesantes sobre Madrid en el cine de este director —como el de Camarero Gómez (2019) o el de Sánchez Noriega (2017)—, queda pendiente un estudio que relacione la importancia del cine de Almodóvar y la metrópoli madrileña: *Mujeres al*

borde de un ataque de nervios (1988), *La flor de mi secreto* (1995) o *Volver* (2006) no solo retratan una ciudad, sino que han ayudado a construirla.

En los años noventa tres cineastas acertaron al retratar la capital con una mirada atractiva para el público: Álex de la Iglesia, Fernando León de Aranoa y Alejandro Amenábar, cada uno con una perspectiva muy distinta. Los tres cosecharon éxitos y premios con sus largometrajes. El cineasta vasco, en *El día de la Bestia* (1995), logró convencer a los espectadores de que en una Nochebuena próxima nacería el anticristo en Madrid, y mostró cómo el humor y el cine de terror se entremezclaban a los pies de las emblemáticas —y diabólicas— Torres Kio. La ópera prima de Amenábar, *Tesis* (1996), ambientada en la Facultad de Ciencias de la Información de Madrid, logró el mayor número de premios Goya obtenidos nunca en una primera película. Todo en el film rezuma a esta ciudad, a la vez que la gramática del largometraje se asemeja de forma evidente al *thriller* estadounidense. El éxito de *Tesis* permitió a Amenábar abordar una gran producción como *Abre los ojos* (1997), donde destacaba el plano del protagonista del film caminando por una solitaria Gran Vía madrileña. Un año después, Fernando León de Aranoa presenta-

ba *Barrio* (1998), una película sobre pilluelos madrileños que deambulaban aburridos por la ciudad durante un tórrido verano. Resultaba casi imposible no recodar las películas de Ferreri, Azcona y otros cineastas que intentaron filmar durante el franquismo el tedio de una urbe que pretendía ser moderna.

El cine español más reciente, el de los films de Jonás Trueba, Arantxa Echevarría o Carlos Vermut, también se ha fijado en un Madrid diferente. Sus películas poco o nada se parecen a las de sus predecesores, y los respectivos retratos que hacen de la capital son muy distintos a los anteriores, ya que proponen una lectura completamente novedosa como ocurre en *Carmen y Lola* (Arantxa Echevarría, 2018). Lo sainetesco y lo castizo ha desaparecido, incluso, cuando se ambienta en momentos tan típicos como las verbenas de verano —verbigracia de *La virgen de agosto* (Jonás Trueba, 2019)— ya no queda nada de Edgar Neville o de los hermanos Quintero en sus imágenes. Tal vez, el más radical en esta propuesta de distanciamiento sea Carlos Vermut, que, si bien siempre sitúa sus cintas en lugares y recorridos muy característicos del centro o del barrio de Arganzuela, sus localizaciones parecen representar otros lugares que

Imagen 4. Fotograma de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988)



nada tienen que ver con la tradicional mirada hacia la capital española.

Todas las ciudades y el cine mantienen una poderosa e intensa relación. Las películas y las series permiten entender sus desarrollos urbanísticos (Larson, 2021) y geográficos (Gámir y Manuel Valdés, 2007), pero también el sentir de las mismas (Berthier, 2021). Así, en una ciudad tan abierta como Madrid no resulta extraño que muchos de los cineastas clave que la retrataron — Nieves Conde, Berlanga, Azcona, Ferreri, Bartolomé, Molina, Almodóvar o Amenábar— no nacieran en la ciudad. Ciertamente, para ser madrileño no se necesita su cuna, ni apellidos o herencias genéticas. Cualquiera puede ser madrileño (o dejar de serlo a voluntad). Como decía el magistral actor Manuel Alexandre, Madrid es una ciudad contagiosa y tras unos días paseándola el visitante, si quiere, puede convertirse en uno de los nuestros. ■

NOTAS

- * El presente trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación FICMATUR. *La ficción audiovisual en la Comunidad de Madrid: lugares de rodaje y desarrollo del turismo cinematográfico* (código H2019/HUM-5788). Asimismo, este artículo se enmarca dentro del proyecto de investigación llevado a cabo por Elios Mendieta como beneficiario de un contrato postdoctoral Margarita Salas con la UCM (con estancia en la UGR), financiado por la Unión Europea-NextGenerationEU.

REFERENCIAS

- Azaña, M. (2002). *Obras completas*. Madrid: Caja Madrid y Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid.
- Alberti, R. (1921). *Cal y canto*. Madrid: Editorial Revista de Occidente.
- Baker, E. (2009). *Madrid cosmopolita. La Gran Vía 1910-1936*. Madrid: Marcial Pons Ediciones Historia.
- Berthier, N. et al. (2021). *Filmar la ciudad*. Guadalajara: Editorial Universidad de Guadalajara.
- Camarero Gómez, G. (2019). *Madrid en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Akal.
- Castro de Paz, J. L., Cerdán, J. (2011). *Del sainete al esperpento: relecturas del cine español de los años 50*. Madrid: Cátedra.
- Deltell Escolar, L. (2005). *Madrid en el cine de la década de los cincuenta*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Área de Gobierno de las Artes.
- Fernández Hoya, G., Deltell Escolar, L. (2021). La expresión dramática en *Frente de Madrid*: Conchita Montes, el primer arquetipo femenino de la Guerra Civil Española. *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 32, 35-50. Recuperado de <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=888&path%5B%5D=666>
- Gámir, A., Manuel Valdés, C. (2007). Cine y geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 45, 157-190.
- García Fernández, E. C. (2015). *Marca e identidad del cine español: proyección nacional e internacional*. Madrid: Fragua.
- Gómez de la Serna, R. (1923). *Cinelandia*. Barcelona: Sempere editorial.
- Grandes, A. (2018, 11 de mayo). Pregón de San Isidro de 2018. Recuperado de <https://diario.madrid.es/wp-content/uploads/2018/05/PREGÓN-SAN-ISIDROok.pdf>
- Herederó, C. F. (1993). *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Valencia: Ediciones Documentos 5. Filmoteca Generalitat Valenciana.
- Jiménez, J. R. (1966). *La colina de los chopos (Madrid posible e imposible)*. Madrid: Taurus.
- Larson, S. (2021). *Architecture and the Urban in Spanish Film*. Bristol: Intellect.
- López Fernández, Á., Mendieta, E. (2023). El Sombrero caído. Correspondencias cómico-grotescas entre Miguel Mihura, Luis García Berlanga y Rafael Azcona. *Fotocinema. Revista de cine y fotografía*, 26, 35-63. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2023.vi26.15494>
- Pérez Galdós, P. (2003). *Fortunata y Jacinta. Dos historias de casada*. Buenos Aires: Biblioteca Virtual Universal. Recuperado de <https://biblioteca.org.ar/libros/92692.pdf>

- Ribeyro, J. R. (2013). *La tentación del fracaso*. Barcelona: Seix Barral.
- Ríos Carratalá, J. A. (1997). *Lo sainetesco en el cine español*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Rojas, M. (2021, 4 de noviembre). Antonio López: «Madrid no es bonita, pero es un monstruo atractivo». *Cadena ser*. Recuperado de https://cadenaser.com/programa/2021/11/04/hora_25/1636041774_480451.html
- Sánchez Noriega, J. L. (2017). *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*. Madrid: Alianza Editorial.
- Santos, J. (1988). Madrid, de poblachón mal construido a esbozo de gran capital. Madrid en el umbral de los años treinta. *Alfoz: Madrid, territorio, economía y sociedad*, 54-55, 71-78.
- Semprún, J. (2003, 5, 6 y 7 de mayo 2003). *El mal radical y las letrinas de Buchenwald*. XII Conferencias Araguren en la Residencia de Estudiantes.
- Torreiro Gómez, C. (2016). *Continuidades y rupturas: Edgar Neville, entre República y primer franquismo (1931-1945)*. Tesis Doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona.

MADRID, UNA CIUDAD EN LA SOMBRA. CINE Y ANONIMATO

Resumen

Madrid es una ciudad muy retratada por la filmografía española. Esta elección ha sido casi constante desde los inicios del cine, pero se ha producido muy especialmente desde la Segunda República Española. Los motivos han sido diversos: a veces industriales, otros sociales e, incluso, políticos. Aunque el modelo de representación ha ido fluctuando en cada período histórico e, incluso, muchos de los directores ofrecen miradas distintas de la ciudad en sus diversos films, lo cierto es que lo sainetesco y la comedia han sido los géneros que más han influido en esta construcción visual. Algunos cineastas, como José Antonio Nieves Conde, José Luis Garci o Pedro Almodóvar, han logrado codificar en sus películas un retrato tan intenso de esta villa que se puede hablar del Madrid de cada uno de ellos.

Palabras clave

Madrid; ciudad; cine español; sainete; localización; Pedro Almodóvar.

Autor/a

Luis Deltell Escolar es profesor titular en la Universidad Complutense de Madrid. Codirige el grupo complutense de investigación ESCINE sobre estudios cinematográficos. Su campo de investigación es la historia de la imagen, el cine y el análisis de las nuevas tecnologías de las ciencias de la información. Además, ha dirigido documentales y cortometrajes con los que ha logrado una veintena de premios internacionales. Ha sido *visiting scholar* en Stanford University y Berkeley, University of California. En la actualidad trabaja en el proyecto *La ficción audiovisual en la Comunidad de Madrid: lugares de rodaje y desarrollo del turismo cinematográfico*. Acrónimo: FICMATURCM. Ref: H2019/HUM5788. Contacto: ldeltell@ucm.es

Elios Mendieta Rodríguez es doctor en Estudios Literarios por la Universidad Complutense de Madrid y licenciado en Periodismo por la Universidad de Málaga. Actualmente es contratado postdoctoral Margarita Salas en la UCM, con estancia en la Universidad de Granada. Es autor de la monografía *Paolo Sorrentino* (Cátedra, 2022) y tiene otro en prensa titulado *Memoria y guerra civil en la obra de Jorge Semprún*. Sus áreas de investigación son la Literatura comparada y la Historia del cine. Ha publicado artículos en revistas indexadas académicas y pronunciado conferencias nacionales e internacionales sobre diferentes cineastas. Colabora en *El Confidencial* y en la revista *Letras Libres*. Contacto: Eliosmen@ucm.es

MADRID, A CITY IN THE SHADOWS: CINEMA AND OBSCURITY

Abstract

The city of Madrid is widely depicted in Spanish cinema. This choice has been a constant from the inception of cinema but became especially accentuated after the Second Spanish Republic. The motivations behind this are diverse: sometimes commercial, at other times social, and occasionally even political. While the model for its representation has altered with each historical period and, indeed, many directors offer different visions of the city in their different films, what is true is that farce and comedy have been the most influential genres in its visual construction. Some cinematographers such as José Antonio Nieves Conde, José Luis Garci, and Pedro Almodóvar have achieved such an intensely individualised portrait of the city that we can talk of a Madrid belonging to each one of them.

Key words

Madrid; City; Spanish cinema; Farce; Localization; Pedro Almodóvar.

Authors

Luis Deltell Escolar is a full professor at the Complutense University, Madrid. He is co-director of the Complutense's ESCINE research group, a group dedicated to cinematographic studies. His field of research focuses on the history of the image, cinema, and the analysis of new information technologies. Furthermore, he has directed several documentaries and short films, which have won him a score of international prizes. He was visiting scholar at Stanford University and Berkeley, University of California. Currently he is working on the project about audiovisual fiction in the Community of Madrid (*La ficción audiovisual en la Comunidad de Madrid: lugares de rodaje y desarrollo del turismo cinematográfico*: FICMATURCM. Ref: H2019/HUM5788). Contact details: ldeltell@ucm.es

Elios Mendieta Rodríguez holds a PhD in literary studies from the Complutense University of Madrid and a degree in journalism from the University of Málaga. He is currently a Margarita Salas postdoctoral fellow at the UCM, with a residence at the University of Granada. He is the author of the monograph *Paolo Sorrentino* (Cátedra, 2022) and his latest work, *Memoria y guerra civil en la obra de Jorge Semprún* is currently in press at the publishing house, Guillermo Escolar (Guillermo Escolar, 2023). His areas of research are the relationship between cinema and literature and the history of cinema. He is a contributor to *El Confidencial* and *Letras Libres*. Contact: Eliosmen@ucm.es

Gema Fernández-Hoya (Madrid, 1972) es doctora en Historia, Teoría y Estética Cinematográfica (UCM) y licenciada en Arte Dramático (RESAD). Es profesora de Historia del Cine Español y de Técnicas de Interpretación Actoral en el Máster de Comunicación Audiovisual para la Era Digital, dentro del Departamento de Ciencias de la Comunicación Aplicada (UCM). Forma parte del Grupo Complutense de Estudios Cinematográficos (ESCINE). Es autora en diversos artículos publicados en revistas como *Historia y Comunicación Social* (2021) y *Communication & Society* (2022). Ha publicado los libros *Tono, un humorista de la vanguardia* (Renacimiento, 2019) y *Técnicas Eficaces de Comunicación* (Síntesis, 2020). Contacto: gemafern@ucm.es

Referencia de este artículo

Deltell Escolar, L., Mendieta Rodríguez, E., Fernández-Hoya, G. (2023). Madrid, una ciudad en la sombra. Cine y anonimato. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 7-20.

Gema Fernández-Hoya (Madrid, 1972) holds a doctorate in the History, Theory, and Aesthetics of Cinematography from the Complutense University, Madrid (UCM), and is a graduate of dramatic arts (RESAD). Now a professor at UCM, she teaches the subjects of Spanish film history and acting techniques. She is a member of the Complutense ESCINE research group and is the author of a number of publications in a variety of journals such as *Historia y Comunicación Social* (2021) and *Communication & Society* (2022). She is also author of the books *Tono, un humorista de la vanguardia* (Renacimiento, 2019) and *Técnicas Eficaces de Comunicación* (Síntesis, 2020). Contact details: gemafern@ucm.es

Article reference

Deltell Escolar, L., Mendieta Rodríguez, E., Fernández-Hoya, G. (2023). Madrid, a city in the shadows: Cinema and obscurity. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 7-20.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com
