



El patrimonio visual de Madrid

Alfeo, Juan Carlos y Deltell Escolar, Luis (eds.), *Madrid, ciudad de imágenes*, Madrid, Fragua, 2022, ISBN 978-84-7074-967-4

La portada del libro es una fotografía del catalán Luis Lladó, en ella se puede observar un cine. El cine es un “templo”, un lugar especial lleno de magia que conforma nuestra memoria personal. La fotografía remite a la obra de Edward Hopper, es de noche. La atmósfera es misteriosa y todo parece en suspenso. Se muestra una arquitectura urbana, un cine, pero no se muestra vida, salvo una taquillera estática (una figura cercana al mundo de Hopper). La fotografía corresponde al antiguo Cine Velussia situado en la Gran Vía de Madrid. Se hace de la ciudad de Madrid un tema. La ciudad se asocia con la muchedumbre condición que no aparece en la foto. Se trata de una nueva forma de ver lo cotidiano, lo supuestamente insignificante. Una mitificación de lo banal, en la fotografía hay una poesía misteriosa casi surrealista. En la contraportada se muestra la mitad de la fotografía, en este caso la mitad del cine que debido al efecto de resplandor pudiera hacer referencia a la linterna mágica u otras fantasmagorías.

Al inicio del libro se muestra el entusiasmo por la Gran Vía de José Luis Garci a la que considera un *lugar filmico*, el Broadway español. En la introducción Juan Carlos Alfeo y Luis Deltell Escolar abordan los iconos arquitectónicos como por ejemplo el coliseo, como lugares que activan la imaginación excepto la ciudad de Madrid. En “Madrid la mirada se dirige hacia las personas más que hacia el entramado [...] la ciudad de Madrid es un núcleo de inmigrantes” (p. 12). Se explica cómo se estructura el libro.

En el capítulo de Elios Mendieta se trata el cine negro y policíaco de Edgar Neville en especial los tres largometrajes titulados: *La torre de los siete jorobados* (1944), *Domingo de carnaval* (1945) y *El Crimen de la calle Bordadores* (1946). En *La torre de los siete jorobados* trata un cine negro adornado de estética expresionista y ribetes de sainete (p. 18), “esta obra abría las puertas al género fantástico en la autarquía franquista, donde prevalecían metrajes enaltecedores de la nación, de índole folclórico y costumbrista, bajo una implacable censura que no daba margen a producciones alternativas” (p. 26); *Domingo de carnaval* homenajea al pintor José Gutiérrez Solana y en *El crimen de la calle Bordadores* trata elementos tragicómicos, “del urbanismo vuelve a destacar Madrid, que es, de nuevo, retratada con una estética con ciertos aires expresionistas, y como objeto destaca el reloj, ya que actúa como fetiche importante al marcar los momentos decisivos” (pp. 29-30). “El madrileño siempre hizo el cine que quiso –cuando le dejaron hacer–, lo que le granjeó críticas de unos y otros” (p. 20).

Alberto Fernández-Hoya en su capítulo trata el componente espacial en la obra de Luis García Berlanga (1951-1960). *Esa pareja feliz* (1951) ubicada en Madrid,

en donde aparece el contraste entre la vivienda (lugar cerrado) y la Casa de Campo (libertad), presenta un juego entre la realidad y la ficción. En la obra de Berlanga también trata de los pícaros (p. 42). En su obra aparece la conocida estación madrileña de Atocha como un lugar de tránsito, lugar de entrada a la ciudad para residentes y para visitantes. Utiliza “la geografía urbana con una lógica espacial” (p. 47). El cine en este caso implica una aproximación al conocimiento histórico un espacio-tiempo concreto.

Tamara Canuto Olivares en su capítulo dedicado a Madrid en el cine negro de los años cincuenta. “Este tipo de cine –llamado criminal, policíaco, *thriller*, cine negro o *film noir*– se centra en delitos relacionados con robos, asesinatos, estafas o corrupción, acciones que están al margen de la ley. En España el gran protagonista fue el policía y no el delincuente” (p. 53). Como señala Luis Deltell “la estructura narrativa del cine negro español de la década de los cincuenta se sustenta en la elipsis para evitar la censura” (p. 55). La noche es personaje principal del *film noir*: “Se podían cometer crímenes sin que aparentemente nadie se enterara. Aunque, en el caso español, a los policías no se les escapaba ningún delincuente” (p. 55). La relación de la metrópoli con el crimen siempre fue muy cercana. Madrid y Barcelona fueron los enclaves favoritos en España para los criminales de los años cincuenta. “La Gran Vía fue el espacio predilecto para los criminales españoles de la década de los cincuenta” (p. 57). “Aunque la ciudad se convertía en un desierto cuando la luz desaparecía, siempre quedaban pequeños oasis de ocio, como los bares o los teatros de variedades; lugares donde se mostraba el lujo y la diversión pecaminosa. La noche era la protagonista del cine negro y, en la capital, la vida comenzaba de madrugada” (p. 58). El policía dominó la narración *noir* española.

Váleri Codesido Linares en su capítulo: “El enclave urbano opera como un personaje más, un/a intérprete más y, como todo actor, actriz y/o estrella, enriquece con su presencia la sustancia de la expresión en el texto, escapando en su influencia incluso, en cierta medida, al control del/ la cineasta que lo dirige” (p. 69). El límite juega un papel especial en la ciudad de Madrid, “De este modo, la «Costa Fleming» fue la denominación popular de una zona emergente en las proximidades del norte centro de la ciudad de Madrid” (p. 73). Era un oasis de cultura extranjera que precedió a la transición. Será protagonista en el largometraje *Madrid, Costa Fleming* (José María Forqué, 1975). *La Corea* ostenta la etiqueta de “cine quinquí” y supondría la primera muestra del mismo localizada en Madrid. “Ya a finales de los setenta y principios de los ochenta, los abundantes relatos filmicos de alto dramatismo y generoso contenido violento plasmaban la ciudad como lugar de caos y perversión” (p. 78). A principios de los ochenta la droga se extenderá con rapidez entre las clases pudientes y las otras.

Aída Cordero Domínguez y Gema Fernández-Hoya en su capítulo desarrollan la idea de la ciudad de Madrid como espacio geográfico para el cine del género fantástico de terror. Para ello analizarán y diseccionarán *El día de la bestia* (Alex de la Iglesia, 1995), *Verónica* (Paco Plaza, 2017) y *Malasana 32* (Albert Pintó, 2020). Hay que contar con la complicidad consciente del espectador el cual entra a jugar de manera activa con lo fantástico. Las autoras analizarán lo que se entiende por “lo fantástico”. Como señala Luis Deltell, Madrid “ha sido desde la llegada del sonido el espacio urbano más retratado en el cine español y, en algunos momentos, el centro de la producción filmica nacional” (p. 89). *El día de la bestia* muestra Madrid como un espacio apocalíptico, nocturno. *Verónica* se centra en un barrio obrero de Madrid.

Malasaña 32 muestra el Madrid de la década de 1970 con respecto al éxodo rural. Por otro lado, analizarán la utilización de la prosodia en los tres filmes. El clímax de las tres películas tiene lugar de noche.

Luis Deltell Escolar y Juan Carlos Alfeo en su capítulo proponen una nueva lectura del mediometrage *La cabina* (1972) de Antonio Mercero, que se convirtió en una película icónica. Es algo más que un buen relato de ciencia-ficción o elemento kafkiano. “el mediometrage se trata de un texto poderosamente madrileño, sainetesco, humorístico cinematográficamente e –intencional o no– crítico con el franquismo” (p. 113). Se trata de un humor sonoro–pero no dialogado– propio del cine de Jacques Tati. Uno de sus elementos clave es lo castizo y lo madrileño. El actor madrileño José Luis López Vázquez representaba al español medio prototipo de héroe sainetesco. “La cabina se ambienta en una plaza madrileña y rodeada de tipos de sainete” (p. 116).

Ana Asión Suñer en su texto muestra la biografía y filmografía de José Luis Garci quien trabajó como guionista, a destacar *la Cabina*, y asesor literario. *Asignatura pendiente* (1977) fue su primera película como director. Película que cuenta con la influencia del cine norteamericano, en este caso con *Casablanca*. En *Solos en la madrugada* tenía material rodado del Madrid de noche. En *Las verdes praderas* ubica la acción fuera de Madrid, en la sierra de Guadarrama. Según el crítico Ramón Freixas, *El crack* fue para Garci su primera “película”. En esta película toma Madrid como escenario en donde la noche es la protagonista. Los partidos de fútbol son sustituidos por combates de boxeo. “En *El crack* el mercado navideño de la Plaza Mayor –presente en *Asignatura pendiente*, igual que el Galerías Preciados de Plaza Callao– deja paso a imágenes como las de la castiza Gran Vía madrileña equiparada a la Séptima Avenida neoyorquina, así como el de otros puntos de la ciudad donde se pueden apreciar distintos anuncios publicitarios” (p. 131). En *El crack* homenajea a la radio y al cine. Madrid es para Garci un lienzo en el que plasmar su obra.

Daniel Toledo Saura en su capítulo analiza la obra de David Trueba *Madrid 1987* (David Trueba, 2011). “Es gracias a esta escueta puesta en escena y la importancia de los diálogos que vamos imaginando no solo el contexto social, sino también el pasado de los personajes, quienes son en realidad” (p. 144). Juega con el interior y el exterior de la localización. El director nos presenta dos generaciones y un contexto social. “Trueba aprovecha también para dar su particular visión de la industria cinematográfica en la película, quizá después de todo 1987 no sea un año escogido al azar, pues se trata del primer año en el que España celebró por fin sus primeros Premios Goya” (p. 146). Trueba a partir de un espacio vacío como un cuarto de baño o una sala de cine nos enseña que se puede contar la Historia, nuestra historia.

Lucía Pitters Pérez en su capítulo nos advierte que “no todas las citas recogidas en este texto pertenecen a la ciudad de Madrid, sin embargo, son una oda al espacio urbano como concepto, y, por tanto, cualquiera que las lea puede situarlas en la capital española” (p. 153). En *Los ilusos* se graba un ambiente del cielo de Madrid desde la Plaza Mayor. El cineasta defiende un cine sobre la vida, la ciudad y la vida de la ciudad. “Y como añade Trapiello, no nacer en ella no te exime de «ser madrileño»” (p. 156). La ciudad convertida en flujo en la cual el visitante o extranjero se detiene más, mira más y provoca cierto estatismo. En su trabajo Pitters recoge estas palabras de Trueba: “Madrid [...] no deja de ser un cúmulo de accidentes. Somos una ciudad caótica, hecha en desorden. Es lo que intenta mostrar la película, que para entender Madrid hay que vivirla” pues “tiene algo imprevisible, algo inacabable”.

Suicidio, *Las ilusiones* y *Los ilusos* comparten esa imprecisión, ese estado de “la vida desequilibrada” pues “una película sobre el cine debería tener [...] mucho de la vida, poco del cine” (p. 159). Trueba se centra en los “no-lugares”.

Aramis Guerrero Muñoz en su capítulo se centra en el poeta y fotógrafo Alberto García Álix. “Para mí, la fotografía es fundamentalmente una forma de hacer poesía” (p. 168), usa el blanco y negro pues es en donde se alberga toda la paleta de color. También fue director de cortometraje *El día que muera Bombita*, (García Alix, Ceesepe, 1983). Su propio cortometraje será *No hables más de mí* (Alix, 1984). Pero para García-Álix la fotografía le aferra a la realidad. Destaca la obra conjunta entre el poeta Jenaro Talens y García-Álix *Lo que los ojos tienen que decir* (2014) interacción entre poesía y fotografía. *De donde no se vuelve* (García-Alix, 2008) es una pieza autobiográfica de García Alix. Se trata de un relato documental. Trata “un Madrid postfranquista de la que nació una generación perdida, una Movida sin frenos y que las ansias de libertad la hicieron muchas veces caer por el precipicio. Un Madrid en cada mirada, y, sobre todo, una ciudad vista a través de la cámara de un fotógrafo madrileño nacido en León y su pasado al que no puede volver” (p. 178).

Heyi Wang e Isabel Arquero Blanco en su capítulo tratan sobre la relevancia cultural del Cine Doré. En la actualidad es una de las tres sedes de la Filmoteca Española. El edificio, creado en 1912, es la sala de proyección cinematográfica más antigua que todavía está en activo en Madrid. Tiene una fachada de estilo modernista. “el Cine Doré ofrece al público acceso a películas antiguas, clásicas, independientes o producidas en países de la periferia de la industria cinematográfica que difícilmente podría ver en otras salas” (p. 182). A partir de 1898 empezaron a construirse los primeros recintos dedicados a las proyecciones cinematográficas. El salón Doré se construyó en 1912. Su nombre podría hacer referencia a Gustave Doré, o a la gama musical, con las primeras notas *do* y *re*, la tercera teoría “se planteó después de descubrir una antigua grafía de la sala, con una segunda *e* sin tilde al final, referiría entonces el adjetivo femenino francés *dorée*, lo que vendría a significar «dorada»” (p. 184). Tras un período de decrepitud, gracias a la movilización mediática y a la destacada intervención de Luis García Berlanga, se aprobó el proyecto de la sala en sede de exhibición cinematográfica. “Completada la restauración, la segunda etapa del Cine Doré empezó el 29 abril de 1989 con la inauguración de la sala renovada como sede la Filmoteca Española” (p. 188). De esta manera el cine formará parte de nuestro patrimonio arquitectónico. Además, el Cine Doré como sala de proyección recupera el acto de ir al cine.

Nadia McGowan y Marta García-Sahagún analizan en su capítulo la Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid (ECAM). Introduciendo las destrezas de los directores de fotografía, los conocimientos del director de fotografía deben ser amplios y diversos integrando las nuevas tecnologías y manteniendo los conocimientos analógicos sobre óptica, luz y color. “Los inicios de la ECAM se remontan a 1995, cuando se creó como una fundación cultural sin ánimo de lucro. Entonces fue promovida por Fernando Méndez-Leite, Tadeo «Tedy» Villalba y Jesús Martínez León” (p. 198). Se realizará un análisis descriptivo de la docencia en Dirección de Fotografía en la ECAM: Fernando Arribas (1995-2008), Carlos Suarez (2008-2013), Santiago Racaj (2013-actualidad). Por otro lado, se destaca que en 2020 la ECAM “pasó a formar parte del listado «Top 15 International Film Schools of 2020» realizado por la prestigiosa revista *“The Hollywood Reporter*, siendo la única escuela española en la lista, donde figuraban otras internacionales

como London Film School o Australian Film Television and Radio School” (p. 206). Hoy en día la escuela es una entidad sin ánimo de lucro donde se fomenta el trabajo en equipo.

Rafael Gómez Alonso en su texto relativo a los antecedentes y orígenes de la fotografía en Madrid, se retrotrae a 1839. El autor destaca el libro de Francisco Vindel *El Madrid de hace 200 años* donde se hace referencia a la venta de las cámaras oscuras en la Abaniquería de San Martín considerada por Gómez Alonso como una “especie de gabinete de maravillas de acceso a los transeúntes de la ciudad de Madrid [...] para las clases populares estableciendo una condición de experiencia estética” (p. 213). Se hace referencia al *Diario Noticioso* como representante de las noticias de la capital. También se tiene noticia de que en la Real Fábrica de Cristales se construían aparatos de óptica. En 1757 aparece publicada en Madrid la obra de Jean Antoine Nollet titulada *Lecciones de Physica Experimental*. También en 1757, Bernardo Montón publica en Pamplona el libro *Secretos de artes liberales y mecánicas, recopilados y traducidos de varios y selectos autores que tratan de física, pintura, óptica, química, doradura y charoles, con otras varias curiosidades ingeniosas* en donde se describe, entre diversos instrumentos útiles para trabajos, el modo de construcción de una caja óptica. Se hace un viaje en el tiempo a través de “máquinas de retratar” como el daguerrotipo y el fisonotrazo. Se destaca a José María Zanetti Paret porque tenía interés en la fijación de la imagen en los albores del nacimiento de la fotografía. El 18 de noviembre de 1839 el Dr. Hysern y Molleras realiza el primer daguerrotipo en Madrid del Palacio Real captado desde el Manzanares. Pero mayor interés obtuvo el “primer daguerrotipo realizado unos días antes en Barcelona por Ramón Alabern, cuya presentación oficial se había hecho en la Academia de Ciencias de Barcelona el día 6 de noviembre de 1839” (pp. 220-221). El 23 de octubre de 1840 Nicolás Arias, que había traducido anteriormente el Tratado elemental de física de Beudant, presenta sus *Memorias sobre el Daguerrotipo y demás descubrimientos fotogénicos modernos* ante la Academia de Ciencias de Madrid. En julio de 1842 llega a Madrid el fotógrafo francés Pierre Sardin para establecer un taller en la calle Costanilla de los Ángeles 22. A mediados del siglo XIX Juan Pelegrini presentó en Madrid el espectáculo visual denominado neorama. Dentro de los primeros daguerrotipistas que comienzan a anunciarse en la prensa madrileña destacan los artistas Manuel Herrero y Juan Martí. “En agosto de 1850 llega a Madrid el aeronauta y fotógrafo británico Charles Clifford donde aparecerá anunciado en la prensa realizando ascensiones aerostáticas en la plaza de toros de la ciudad” (p. 224). La fotografía en Madrid surge del fruto de la hibridación donde se une lo científico con lo popular.

María Lois Campos¹

¹ Investigadora de ESCINE / E-mail: demarialois@gmail.com / <https://orcid.org/0000-0002-2051-6288>