

Madrid, estudio abierto

**MARY G.
SANTA EULALIA**

La capital aprendió a ser protagonista de cine, al mismo tiempo que espectadora.

Desde aquel mayo de 1896, comienzo de las proyecciones de cine en su demarcación, Madrid prestó su ambiente y estructuras a breves composiciones de imágenes animadas con color local y documentales. Con ellas, los pioneros operadores, insaciables cazadores, dejaban atónitos a los espectadores de finales del siglo. Señaló la ruta el propio enviado de los Lumière, Promio, quien enseñó a los curiosos de aquel tiempo el invento de los hermanos lyoneses, Luis y Augusto, en la carrera de San Jerónimo, 34 y, a la vez, registró en celuloide aspectos de la capital de España y su contorno, para la posteridad. Los investigadores mencionan una cinta, titulada “Salida de las alumnas del colegio de San Luis de los Franceses”, como el primer rodaje efectuado aquí. No se ha conservado, por desgracia.

Luego, escalonadamente, vendrían los de ejercicios militares, entre ellos: las maniobras de la Artillería de Vicálvaro, la salida del Real Cuerpo de Alabarderos del Palacio Real y actividades del

CINE

los años “20”. Existían ya intentos formales de plantearse argumentos y narrar sucesos, pero la realización cinematográfica se desenvolvía tan precariamente que, quienes la ejercían, vivían de prestado. Rodaban a salto de mata, en tiendas de muebles, salones elegantes de amigos de buena posición o en palacios-museo de aristócratas, para films que éstos financiaban o de los cuales constituían el reparto. Cuando no se disfrutaba de estos contactos, había que arreglárselas con el domicilio particular o la terraza vecinal, donde se tendían unas sábanas, a guisa de paredes, que debían vigilarse estrechamente para evitar el menor soplo de brisa porque, naturalmente, peligraba la credibilidad.

La buena disposición hacia el cine, en general, era tan evidente como gratificante. En un semanario titulado “Siluetas”, allá por 1930, se insertaban, a página entera, las fotografías de una finca, sita en la carretera del Hipódromo, cuyo único mérito consistía en haber sido “cedida galantemente” por su propietario, para un rodaje. La misma publicación insistía, una edición tras otra, en la urgente precisión de contar en España con Estudios de cine para superar la fase de aficionados en que se debatían los esforzados realizadores del país. Sin recintos ni instrumentos adecuados, sólo se podía trabajar de día y con sol, en exteriores. Las escasas

Regimiento de Ingenieros en el Cuartel de la Montaña, ceremonias vistosas, gratas al público. Como telón de fondo tenían cuarteles o parajes harto conocidos.

Hubo una alta fiebre por captar actualidades, en la que destacaron Enrique Blanco (1910) y Alberto Arroyo (1912), entre otros. Pero, agotada la novedad, sobrevino una desgana por esta ocupación, revitalizada hacia

instalaciones, habilitadas sobre la marcha, supliendo la ausencia de Estudios, eran incómodas galerías, con más inconvenientes que ventajas. Una de las más adelantadas funcionaba en la calle de Diego de León. En 1933, por fin, se abren los Estudios Ballesteros Tona Films y, en 1934, los CEA, levantados sobre un antiguo parque de recreos de Ciudad Lineal. Después, Cinearte, Roptence, Augustus Films, Chamartín, Sevilla Films, etc. Los de Aranjuez se inauguraban en 1935.

(Lo citamos de pasada porque lo que, de verdad, nos interesa es conocer cómo la ciudad y la comunidad de la que forma parte, llegaron a ser escenario vivo, si bien no cabe en una crónica una relación exhaustiva de pruebas que lo confirmen. Tampoco hay pretensión mayor que trazar un apunte de esa realidad, limitada exclusivamente a la Autonomía madrileña).

Autores nativos

Precisamente de los años “30” a los “60”, Edgar Neville, director, guionista, actor, productor, un pura cepa, que se enorgullecía de su madrileñismo, exploró diversos ambientes: verbenas, rincones de sabor isabelino, etc. Enamorado del sainete, el género que mejor expresa la esencia de la clase popular matritense, “la que está en mitad de la calle”, rodó “Domingo de Carnaval” (1945), en

el Rastro y en la Pradera de San Isidro; para el montaje de “El marqués de Salamanca” (1948) eligió zonas con reminiscencias románticas, evocadoras de la trayectoria del eminente empresario y político, de las que se serviría para explicar los proyectos y el diseño del ensanche ciudadano, impulsado por él y convertido

en un modelo ordenado de urbanización que perpetuará su

nombre. En la fábula “El último caballo” (1950), hace circular a su protagonista por la plaza del Callao y la de las Cortes, Gran Vía y Alcalá. Buceó en el costumbrismo y en el estilo del novocientos, en “La torre de los siete jorobados” (1944) y en “El crimen de la calle de Bordadores” (1946). No menospreció las tascas o tabernillas de época, que ilustraban de modo excelente la situación y el genuino humor de sus parroquianos. Se puede asegurar que supo plasmar, depurado, el toque madrileño, no aventajado por nadie, hasta ahora.

Un gallego, Manuel Mur Oti, en 1951, consiguió en “Cielo negro” resaltar brillantemente el simbolismo dramático de nuestro viaducto. Lo hizo mediante un “travelling”, que él mismo consideraba el más largo de la historia del cine. Arrancaba desde la balaustrada, atracción de desesperados, y acompañaba a Emilia (Susana Canales), la heroína, en frenética carrera bajo la lluvia, para finalizar ante la iglesia de San Francisco el Grande.

Aunque, por ser valenciano, no se sienta tan afecto a la Villa y Corte como Neville, Luis García Berlanga, no ha renunciado a entablar relación con sus ámbitos urbano y rural, utilizable para algunos de sus argumentos. Verbigracia, llevó su equipo al territorio serrano de San Agustín de Guadalix,

CINE

denominado Villar del Río por imperativos del guión, para exteriorizar su crítica burlesca a los triunfalistas estadounidenses, en “Bienvenido Mr. Marshall” (1952) y, pasado el tiempo, dentro del casco urbano, tomó al asalto, en la plaza de Cibeles, el palacio de Linares, que hoy es la Casa de América, para alojar a los rancios y decadentes marqueses de Leguineche, en “Patrimonio Nacional” (1980), aparte de andanzas por la Casa de Campo, si no me equivoco, para “Todos a la cárcel”.

“La Busca” de Angelino Fons, en 1966, se sitúa en la entraña de los barrios bajos, descubriendo su miseria, basado en una obra de Pío Baroja. Luego, el mismo Fons repetiría la experiencia de verter al cine otra pieza literaria, la novela “Fortunata y Jacinta”, de Benito Pérez Galdós, donde se contraponen las visiones de dos clases sociales antagónicas, con sus respectivos distritos.

(Los Estudios, entre las décadas “40” y “50” desarrollaban una importante actividad productora. Sin embargo, un conjunto de coyunturas adversas coincidentes, nacionales y extranjeras, contribuyeron a su desaparición. Resumiendo: fueron víctimas de crisis financieras, de los cambios estéticos que acarrearón las tendencias neorrealistas y realistas y de la superior

sensibilidad alcanzada por las películas, más aptas cada vez para captar imágenes de calidad en cualquier tipo de atmósfera, al aire libre).

Las producciones de lujo

El factor económico influyó en el sentido de propiciar el aterrizaje en Barajas de cineastas de Hollywood, motivados por los inferiores costos que representaba su

labor aquí. Si no hubo beneficios significativos para los profesionales españoles del sector, al menos, a pequeños agricultores y pastores y gitanos nómadas, les cayó, como llovida del cielo, una forma providencial y divertida de ganar dinero como extras, en las numerosas películas “de romanos”, en las “spaghetti-westerns” y en las de subgénero terrorífico, muchas explotadas en el momento en régimen de coproducciones. Aquel cúmulo de rodajes tornaron el suelo patrio en un inmenso “plató”, como le sugirió el fenómeno a un corresponsal de la revista “Time”, de Nueva York, y escribe José María García Escudero, entonces Director General de Cinematografía, en su diario de 28 de enero de 1965 (“La Primera Apertura”). García Escudero bromea afirmando que los mismos gitanos contratados como cosacos en “Doctor Zhivago”, fueron moros en “El Cid”, boxers en “55 días en Pekin”, macedonios en “Alejandro Magno” y visigodos en “La caída del Imperio romano”. También García Escudero testimonia la intriga —y la envidia— que despertaba la espléndida ciudad creada por Samuel Bronston entre Las Matas y Las Rozas, que él visitó en 1962, cuando dirigía Nicholas Ray “55 días en Pekin”. Después de asistir al ritual del rodaje de unos planos espectaculares y comer con la estrella de la película, Ava Gardner (que se comportó con

excepcional amabilidad y “lo de hermosa es claro que no lo puede evitar”), comenta que en aquella sola producción se van a gastar tres veces más de lo que tiene la Dirección Española de Cine para todo el año.

Un excéntrico personaje

Personalidad poco común, la de aquel judío, productor independiente, de origen ruso, nacionalizado en Estados Unidos, Samuel Bronston. Produce una película taquillera en 1959, “John Paul Jones” (“El capitán Jones”), en España y decide aprovechar la que es, para él, favorable circunstancia política y económica para establecerse en Madrid. Funda la Samuel Bronston Inc. Rueda en las instalaciones de Sevilla Films, pero más tarde compra los Estudios Chamartín. Sus ínfulas de grandeza, traducidas en las portentosas recreaciones de ciudades y descomunales monumentos, murallas, palacios, templos (para la edificación del de Armenia tuvieron que ascender por La Pedriza diez asnos cargados con los materiales), se manifestaban en sus films épicos, heroicos, históricos o legendarios que hicieron época en la región y todavía se recuerdan. Pero le precipitaron a una quiebra tan aparatosa como los fastuosos decorados que le ayudaron a enriquecerse y con los que había querido asombrar a todo el mundo. Rodó, incluso, en el Palacio Real de Madrid, según Carlos

F. Heredero, en “Las huellas del tiempo. Cine español, 1951-61”.

Prólogo a la aparición de Bronston en estos lares, es la realización, en 1956, de Robert Rossen: un espléndido “Alejandro Magno”, parcialmente rodado en Sevilla Films. La inmediata, de similar envergadura, de Stanley Kramer, en 1957, “Orgullo y

pasión”, en Estudios CEA. La

siguiente, que no le va a la zaga, de King Vidor, “Salomón y la Reina de Saba”, en 1958, en parte, en los alrededores de San Martín de la Vega y en Sevilla Films. Stanley Kubrick rueda, con parecidas características, dos años más tarde, “Spartaco”, en Colmenar Viejo, la Sierra de Guadarrama, la Casa de Campo de Madrid y Sevilla Films. Orson Wells hizo lo propio, en Sevilla Films, con “Mr. Arkadin”, en 1954, etc.

Una vez instalado, el intrépido y pródigo Bronston, “pequeño, suave y cauteloso” como lo describe García Escudero, y puerilmente necesitado de que le quieran, como lo intuía Frank Capra, pone en marcha el aparato de imponentes superproducciones: “Rey de reyes”, 1960; “El Cid”, 1961; “55 días en Pekín”, 1962; “La caída del imperio romano”, 1964; “El fabuloso mundo del circo”, 1964, con los afamados directores: Nicholas Ray, Anthony Mann, Henry Hathaway. Este substituyó a Frank Capra, quien a sus 65 años y con un esplendoroso currículum, residió unos meses en el hotel Castellana Hilton, preparando un guión para la última cinta citada. Incompatibilidades de última hora impidieron que dirigiera a John Wayne. Abandonó Madrid con cierta amargura, según se detecta en su autobiografía, porque tenía la certeza de que habría conseguido que el popular actor hiciera la mejor interpretación de su vida. No podía concebir

que los días de vino y rosas de Bronston estaban contados por aquellas fechas.

Viene a nosotros el Oeste

Terminada esa etapa del cine con mayúsculas, a mediados de los “60” queda, no obstante, un poso del que surge una serie diferente: el tema del Oeste, el “spaghetti-western” (sobre todo, después de “Por un puñado de dólares”, de Sergio Leone) y el cine de subgéneros, en una zona próxima: Colmenar Viejo. El propio pueblo, sus calles, su plaza, su iglesia-catedral, sus encinares, su extensa pradera (dehesa de Navalvillar), las crestas de la Sierra de Guadarrama, las curvas de la carretera a Hoyo de Manzanares, el embalse, los castillos de Manzanares y de Viñuelas y la cercanía de Madrid, 30 kilómetros, convencen a naturales y extranjeros de que el lugar es recuperable. Además tiene un historial con antecedentes en 1935, cuando se rueda en las canteras anejas al arroyo de Tejada, “El 113” (según Víctor Matellano, en “Un lugar para el cine. Colmenar Viejo y la Industria Cinematográfica”).

A medida de las necesidades, principia la construcción de un poblado a imitación del Oeste norteamericano. En 1950, se alza un hotel de madera y escayola en Colmenar. Durante unas temporadas, las escenografías consistían en lonas desmontables. Después

CINE

de 1963, las instalaciones serán permanentes y, de acuerdo con los datos de V. Matellano, en su libro aludido, había 6 decorados de “western”, para la cinta de Leone, pero sumaban 50 edificios en 1973, incluidos los indispensables: “saloon”, cárcel, iglesia, general store, depósitos, molino, barbería, establo, patíbulo, fuerte, rancho, cementerio, poblado indio, etc., etc. También se completaron otros decorados

de esta especie en Algete (un fuerte) y en Hoyo de Manzanares (un poblado). Aunque otras localidades limítrofes participaban de alguna manera en estos rodajes, como lo que hoy es Tres Cantos o como Guadalix, Colmenar permanecía como enclave favorito porque admitía temas de guerra, como la de Secesión, versiones del Oeste, tipo USA o la variante canadiense, incluyendo las de corte mexicano, gracias a la magnífica superficie y la singularidad de su pradera, que alquilaba el municipio a los productores.

Por lo que respecta a la comarca, tuvo no sólo la gloria, si se puede exagerar así, de haber sido proveedora de multitudes racialmente flexibles y entusiastas figurantes, sino, también, de haber contribuido con un paisaje adaptable a la diversidad de climas, características y horizontes que las películas arriba mencionadas demandaban. En muchos largometrajes desde 1965 a 1971, años de auge del “western europeo”, se producen 200 títulos. En ellos, a menudo, se veía cabalgar a maquillados vaqueros, de nombre John Mac Gregor, y disfrazados de villanos, de nombre Tom Donovan, entre los perfiles inconfundibles de la Sierra de Guadarrama, causando incontrolable regocijo a los nativos que reconocían el cuerpo pelado del Yelmo, la aplastante mole

de la Maliciosa, los Rancajales, Siete Picos o el cerro de San Pedro. Además de la autenticidad orográfica, hay que hablar del ganado mayor, caballar y vacuno, al que correspondía un papel de peso en las epopeyas de vaqueros. Aun cuando los “cow-boys” fueran falsos a todas luces, como sus armas, sus asaltos a bancos y trenes y sus venganzas, las reses eran verdaderas y autóctonas. En una ocasión, se utilizaron 100 vacas en una película.

Salida a la vía pública

Venidos a menos los rodajes en territorio rural de la Comunidad Autónoma, en eastmancolor y en techniscope y todo, y abandonados a su suerte los poblados comanches, los fuertes y los ranchos, los cuarteles de Carranza o de Pancho Villa, por las calles de Madrid se han vuelto a plantar cámaras, con alguna intermitencia, según las corrientes en boga lo recomienden, sean escasos los presupuestos o responda a las ambiciones personales de los nuevos realizadores. De otro lado, la clausura de los Estudios facilitó la inmersión de mucho cine en plazuelas, costanillas y bulevares ciudadanos.

Al ya desaparecido Manuel Summers le hizo célebre una filmación en el reconocible paseo de Juan Bravo y anejo Velázquez, en “Del Rosa al Amarillo”.

Fernando Colomo, de generaciones posteriores, se siente a gusto en el escenario auténtico que le brindan pequeños bares de copas, frecuentados por clientela joven, desenfadada, inserta en el puro centro: Corredera Baja o calles adyacentes, como la zona de Santo Domingo, a la que concurren, asimismo, los personajes de Fernando Trueba, “Opera Prima”. Caso de dos urbanistas que cultivan la que se llamó comedia madrileña, como nacida de su talento.

José Luis Garci plantea su primera incursión en el cine negro, “El Crack”, emparedando a su detective Germán Areta (encarnado por Alfredo Landa) en frías fachadas, aceras y esquinas de Gran Vía y accesos. Raro es el director contemporáneo, de cualquier edad, sobre todo entre los adictos a la modernidad y los más recientemente incorporados a esta industria, que no han usado un edificio real o sacado al fresco a sus colaboradores técnicos y a su tropa artística con propósito de retratar los pisos donde habitan y los caminos por donde andan, penetrados del deseo de autenticidad y, probablemente, también urgidos por razones de economía.

Otro punto de vista

En el curso de unos años se percibe una toma de conciencia

hacia los desfavorecidos por la fortuna a los que los cineastas encuadran en primeros planos conmovedores, mientras en el pasado les mantenían a distancia y sin identificar. Se han tomado carreteras desoladas, estaciones vacías y descampados, última frontera de la ciudad, como localizaciones idóneas para historias de marginación y tribulaciones, y se ha probado que dondequiera se consigue un aceptable cine, cómico o trágico, porque los paisajes siempre colaboran desinteresadamente y con eficacia. Estos nuevos puntos

de vista han sido considerados pertinentes, en su filmografía, por Carlos Saura, Pedro Almodóvar y Fernando León, entre otros. Saura inscribe “Deprisa, deprisa” en los arrabales de la delincuencia, con más intención de documental que de ficción; Almodóvar pone su melodramática “¿Qué he hecho yo para merecer esto?” a la sombra de un bloque de viviendas obrero y Fernando León, en su reciente “Barrio” (1998), se introduce de pleno en la periferia soleada y árida de un estío madrileño, para contar las vicisitudes y carencias de tres adolescentes sólo sostenidos por su amistad entrañable.

Esta es una mínima muestra de productos sacados de: luminosidad del cielo, benignidad del clima, pureza del aire y variedad de perspectivas de Madrid, por algunos directores de cine.