

El cine de Fernando Colomo y la Comedia Madrileña: una exploración de los espacios urbanos de Madrid

The cinema of Fernando Colomo and the Comedia Madrileña: an exploration of the urban spaces of Madrid

María Lara-Martínez¹: Universidad Complutense de Madrid, España.

mlara04@ucm.es

Antonio Lara Martínez: Universidad Rey Juan Carlos, España.

antonio.lara@urjc.es

Fecha de Recepción: 20/05/2024

Fecha de Aceptación: 21/07/2024

Fecha de Publicación: 25/11/2024

Cómo citar el artículo

Lara-Martínez, M. y Lara Martínez, A. (2025). El cine de Fernando Colomo y la Comedia Madrileña: una exploración de los espacios urbanos de Madrid [The cinema of Fernando Colomo and the Comedia Madrileña: an exploration of the urban spaces of Madrid]. *European Public & Social Innovation Review*, 10, 01-18. <https://doi.org/10.31637/epsir-2025-584>

Resumen

Introducción: Esta investigación pretende determinar la idoneidad del concepto de Comedia Madrileña asumido desde sus inicios por público y crítica, aunque no tanto por sus representantes. Se plantea establecer la relación de los espacios urbanos utilizados en las primeras películas de Fernando Colomo, englobadas dentro de dicho subgénero cinematográfico. **Metodología:** Combina un análisis documental exhaustivo, prolongado durante más de veinte años, con una evaluación cualitativa y cuantitativa de las distintas localizaciones de los largometrajes seleccionados. Estos fueron escogidos por su relevancia y categorizados tanto por su modalidad como por los tiempos en los que transcurre la acción en cada uno de los enclaves. **Discusión y Resultados:** La mayoría de los filmes analizados muestra un amplio porcentaje de secuencias desarrolladas en exteriores de Madrid con un

¹ Autor Correspondiente: María Lara-Martínez. Universidad Complutense de Madrid (España).

marcado protagonismo de interiores naturales. **Conclusiones:** Colomo no eligió los emplazamientos de manera accidental sino motivado por el realismo y las limitaciones presupuestarias. Con la democratización de España, comenzó a utilizar más espacios públicos en Madrid, reflejando sus preferencias por la arquitectura moderna. Los interiores representan intimidad y libertad, mientras que la ciudad simboliza la victoria democrática y ofrece una visión irónica y alegre de la vida urbana.

Palabras clave: Dirección cinematográfica; Autoría cinematográfica; Cine Español; Transición Española; Comedia Madrileña; Fernando Colomo; Madrid; Espacio urbano.

Abstract

Introduction: This research aims to determine the suitability of the concept of the Comedia Madrileña, which has been assumed since its inception by audiences and critics, although not so much by its representatives. It also seeks to establish the relationship between urban spaces in Fernando Colomo's early films, included within this cinematographic subgenre.

Methodology: It combines an exhaustive documentary analysis, prolonged for more than twenty years, with a qualitative and quantitative evaluation of the different locations of the selected feature films. These were chosen for their relevance and categorized both by their modality and by the times in which the action takes place in each of the locations.

Discussion and Results: The majority of films analyzed show a high percentage of sequences filmed in exteriors of Madrid with a marked prominence of natural interiors.

Conclusions: Colomo did not choose locations by chance but was motivated by realism and budget limitations. With Spain's democratization, he began using more public spaces in Madrid, reflecting his preferences for modern architecture. The interiors represent intimacy and freedom, while the city symbolizes democratic victory and offers an ironic and joyful vision of urban life.

Keywords: Film direction; Film authorship; Spanish cinema; Spanish transition; Comedia Madrileña; Fernando Colomo; Madrid; Urban space.

1. Introducción

El presente artículo analiza las primeras películas del director Fernando Colomo y su relación con los espacios tanto interiores como exteriores de la ciudad de Madrid. Dichos largometrajes, entre los que se encuentran *Tigres de papel* (1977), *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?* (1978), *La mano negra* (1980), *La vida alegre* (1987) y *Bajarse al moro* (1989) fueron incluidos desde un principio por diversos críticos y teóricos de la época en el subgénero de la Comedia Madrileña. A pesar de que dicha categorización siempre fue rehuída por aquellos cineastas a los que se pretendía clasificar, se determinarán los elementos comunes existentes entre las obras de aquel período. Con dicho objetivo, se llevará a cabo una revisión del concepto de Comedia Madrileña, para comprobar su validez y permanencia. Asimismo, se hará una valoración de los aspectos principales del proceso de creación cinematográfica que se desarrolla desde la concepción de la idea, pasando por la interpretación de los actores, hasta la fase de montaje. Otro objetivo principal del estudio será comprobar la relevancia de la elección de las localizaciones, no sólo a propósito de la dirección artística, sino también con respecto al estilo de realización del film, la construcción de personajes y el sentido narrativo de las diferentes historias.

Existen numerosos estudios sobre otros cineastas que comenzaron sus pasos dentro de la llamada Comedia Madrileña. Este término fue acuñado para describir aquella corriente de jóvenes directores que rodaron sus primeras obras en los años setenta en el marco de la capital de España y que presentaban diversos aspectos comunes. Entre los autores más

analizados de dicho movimiento se encuentran Fernando Trueba y Pedro Almodóvar. Aunque no hay consenso sobre la inclusión de este último en el grupo, cumple con todos los requisitos del resto de integrantes. Si bien es cierto que el realizador manchego ha recorrido un espacio estilístico muy personal, también lo han hecho, cada cual a su manera, el resto de sus compañeros. Sin embargo, Fernando Colomo, a pesar de haber desarrollado una ingente carrera con varios títulos destacados dentro de la industria, no ha sido igualmente considerado salvo por algunos teóricos. Por este motivo son necesarias las investigaciones que analicen sus méritos técnicos y artísticos de forma crítica, con el fin de reconocer su valiosa contribución al Cine Español. Para este fin, conviene una aproximación no únicamente teórica, sino que tenga en cuenta la profesión cinematográfica.

1.1. Marco teórico

1.1.1. Lo urbano y lo audiovisual

En los últimos años ha aumentado el interés por analizar la relación entre el audiovisual y el espacio urbano, lo que ha hecho que proliferen los estudios interdisciplinares para aproximarse a ese fenómeno desde diversas áreas como las bellas artes, la arquitectura o la geografía (Andersson y Webb, 2016). En realidad, el cine y las ciudades llevan tiempo utilizándose mutuamente, en una especie de simbiosis, en la que las empresas aprovechan la infraestructura de producción de las grandes urbes, y sobre todo, los escenarios naturales que necesitan para contar historias verosímiles. Y a su vez, los gobiernos locales consiguen aumentar las posibilidades de negocio de la zona y su reputación. De ahí que muchas capitales hayan ido evolucionando desde la actitud tradicional de considerar los rodajes como una molestia, hasta intentar atraer a las productoras, tentándolas con premios económicos o exenciones fiscales. Hay que tener en cuenta que incluso los pequeños proyectos audiovisuales mueven multitud de trabajadores, y una superproducción puede involucrar cientos de ellos. Con ese objetivo, numerosas localizaciones compiten entre sí ofreciendo incentivos de todo tipo: Grecia, por ejemplo, devuelve hasta un 40% de los gastos generados en la zona, y las Islas Canarias, el 50% (Olsberg SPI, 2022). Pero la razón que mueve a los gobiernos locales a tentar a las productoras no es sólo lograr un retorno de la inversión, sino conseguir que su ciudad quede registrada en películas o series de televisión. Es decir, la inmortalidad. De la misma forma que Nueva York ha construido su imagen gracias al retrato que de ella han hecho películas míticas, el resto aspira igualmente a convertirse en la próxima leyenda. Se trata de una publicidad impagable, que tiene una traducción directa en el deseo de los visitantes de recorrer el lugar donde se rodaron sus escenas favoritas.

El turismo cinematográfico mueve cada vez más dinero. Desde las localizaciones de *Juego de Tronos* (Game of Thrones, David Benioff y D. B. Weiss, 2011-16) hasta la estación de bomberos de *Los Cazafantasmas* (Ghostbusters, Ivan Reitman, 1984). Aunque lógicamente el interés de los viajeros se va renovando con el tiempo, algunos sitios permanecen. La librería de Harry Potter (tal y como se conoce a la librería Lello, de Oporto, en la que se rodó la secuencia de la biblioteca del colegio Howarts) recibe tal afluencia de gente que, a pesar de haber comenzado a cobrar entrada, cuenta con una enorme fila de personas todos los días del año. La franquicia de James Bond ha utilizado con frecuencia la estrategia de rodar en el extranjero con el propósito de aprovecharse de cierto exotismo, a pesar de que la puesta en práctica resulte más bien tosca, y se reduzca, por ejemplo, a utilizar acordes flamencos para que quede claro que la acción transcurre en España. En ocasiones, ciertos géneros tienen preferencia por determinados paisajes. Algunos cuentos siguen la estética de *El Señor de los Anillos* (The Lord of the Rings, Peter Jackson, 2001) en Nueva Zelanda. Los thrillers, especialmente los distópicos, incapaces de escapar de la influencia de *Blade Runner* (Ridley

Scott, 1982), suelen acudir a las capitales asiáticas superpobladas, para mostrar el contraste entre las antiguas tradiciones y la vida moderna, caótica y tecnológica.

Desde sus inicios, el Séptimo Arte ha vivido fascinado por la noción de ciudad, observada como un ecosistema que abarca innumerables historias y que merece un homenaje específico. Ya en 1929 se produce la inclasificable *El Hombre de la Cámara* (Человек с киноаппаратом, Dziga Vértov, 1929) sin actores, ni guion, que tenía la enorme ambición de inventar otra manera de contar, de apoyarse en la verdad en lugar de recrearla. Y remontándose aún más atrás, hasta el propio nacimiento del cine, se constata que uno de los tipos de producto más común eran precisamente las películas de viajes, los *travelogues*, que mostraban a los espectadores otros lugares, otras realidades, mucho antes de que se popularizara el turismo (Sánchez, 2022).

Sin embargo, como ya se ha mencionado, si hay una ciudad cinematográfica por excelencia es Nueva York, hasta el punto de contar casi con subgéneros dentro de sí, que van desde las series de televisión como *Friends* (Marta Kauffman y David Crane, 1994-2004), al blanco y negro de *King Kong* (Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933), de la violencia de *The Warriors* (Walter Hill, 1976) a la inocencia de *Un día en Nueva York* (*On the Town*, Stanley Donen y Gene Kelly, 1949).

1.1.2. Concepto de Comedia Madrileña

Salvando las distancias, en el caso de Fernando Colomo y otros realizadores de la Comedia Madrileña, se sigue una estrategia similar cuando aprovechan espacios conocidos dirigiéndose a espectadores cómplices, tal como ya estaba haciendo Woody Allen, uno de sus referentes. El propio Colomo rodó en Nueva York *La línea del Cielo* (1983) ofreciendo una mirada propia de aquellas localizaciones. Lo más curioso es que, como suele pasar, ni siquiera era la primera vez que los cineastas españoles intentaban apropiarse de la ciudad como recurso narrativo. Las películas españolas de los años cincuenta ya habían recorrido ese camino, como por ejemplo, *Esa Pareja Feliz* (Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, 1951) o *La vida por delante* (de Fernando Fernán Gómez, 1958).

Luis Deltell hace una descripción de aquella época que, con matices, podría aplicarse también a las obras nacionales llevadas a cabo tres décadas después

La renovación de la comedia se presentará con personajes y modelos típicamente madrileños. La vida cotidiana, las costumbres y la sociedad de la ciudad quedan retratadas con claridad en estas películas. En muchas de ellas se observará cómo los directores dan su opinión sobre la situación histórica, sobre el uso que los madrileños hacen de sus casas, sus calles y sus barrios (Deltell, 2006, p. 15).

A finales de los setenta, había cambiado sustancialmente el día a día de los españoles pero la voluntad de determinados cineastas noveles, que buscaban reflejar su realidad, propició la creación de un nuevo tipo de comedias que se dirigían a otra clase de espectadores

Jóvenes con formación superior, que viven en las ciudades y que, desde luego, comparten una cultura audiovisual que va más allá del ámbito cinematográfico, cuyos referentes se amplían gracias a la televisión, la música, la literatura, la prensa o el cómic. Se han descrito en este tipo de comedia al menos tres vertientes con características específicas: la comedia madrileña, la nueva comedia catalana y la comedia *underground* (Iglesias, 2015, p. 83).

Aunque sus principales exponentes inicialmente rechazaron el concepto de Comedia Madrileña, éste fue ampliamente adoptado por la crítica y sigue siendo utilizado por varios teóricos hoy en día para definir ese período específico. Sin embargo, no hay consenso sobre su duración, características precisas ni acerca de los títulos que conformaron dicha corriente. De hecho, el término no apareció escrito en prensa hasta pasados unos años, en una crítica de Francisco Marinero de la película *Vecinos* (1981, p. 19).

Colomo reivindicó lo inapropiado de la denominación en numerosas ocasiones: “Hablar de Comedia Madrileña es muy limitado [...] nunca existió” (Alonso, 1994, párr. 1). Igualmente afirmó en otras declaraciones

Los que somos madrileños y hacemos comedia no tenemos constancia de que existiese ese ser o escuela. Yo creo que esto fue una especie de malentendido que se produjo en el Festival de San Sebastián. Dijeron: “A ver, las películas de este año. Pues... hay dos americanas, una belga, tres francesas y dos comedias madrileñas” y ahí se quedó lo de Comedia Madrileña. Había varios títulos: Nueva Comedia, Nueva Comedia Costumbrista, Nueva Comedia Costumbrista Madrileña y luego se dieron cuenta de que ya no era nueva porque habían pasado los años (Villalba, 1995, p. 3).

Si bien no llegó nunca a gustarle tal concepto, un tiempo más tarde, reconoció ciertos aspectos comunes a aquellas obras

Sí que es cierto que todas eran películas rodadas con presupuesto no muy alto, con actores que no eran estrellas y utilizaban un poco su forma de hablar, con sonido directo, que en aquella época todavía era raro, y con localizaciones naturales en casas de amigos... Pero el término sigue pareciéndome inadecuado (Colomo, 1998).

Diego Galán consideraba que a pesar de ser una terminología escasa y equívoca, era posible encontrar elementos compartidos en aquellos largometrajes. Además de los puntos ya admitidos por Colomo, estos autores noveles se distinguieron por su “claro afán de reflejar en pantalla las pequeñas y cotidianas pasiones de quienes las dirigen” (Galán, 1984, párr. 1). Según la revista *Fotogramas*, estos filmes mostraban a un “grupo de jóvenes con costumbres muy lejanas a las indicadas por los cánones del buen sentido”. Y poseían “una mirada desinhibida sobre un trasfondo contracultural en el que los líos amorosos se planteaban tras el humo de los porros” (*Fotogramas*, 2015, párr. 2). Colomo tomaba prestados sin pudor multitud de hechos e incluso frases literales que había escuchado previamente, a los mismos actores o a sus conocidos, y este método de aproximación le permitía mostrar una realidad con la que convivía de una forma fidedigna, tal como él la percibía.

Las películas que suelen enmarcarse en este subgénero son *Tigres de papel* (1977), *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?* (1978), *La vida alegre* (1987) y *Bajarse al moro* (1989), de Fernando Colomo. Trueba es otro claro exponente con *Ópera prima* (1980), *Sal gorda* (1984) y *Sé infiel y no mires con quién* (1985). Y Almodóvar destaca con *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), *¿Qué he hecho YO para merecer esto!!* (1984) y *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988). Como se apuntaba en la Introducción, no todos los teóricos y críticos están de acuerdo en incluir a Almodóvar en esta corriente, a pesar de que en aquella etapa cumplía con todos los parámetros del resto. Su evolución como autor siguió un camino muy personal pero también los otros realizadores fueron forjando un estilo propio con el tiempo. Los diferentes estudiosos de la Comedia Madrileña tienen sus propias listas de películas adscritas. Por ejemplo, Javier Paisano incorpora otros títulos fuera del género de la comedia (Paisano, 2004) y Paula Iglesias redefine el subgénero como “nueva comedia sentimental” que hace circular “una serie de valores y visiones del mundo que hablan de los cambios que

operan en España en el tiempo de la transición a la democracia” (Iglesias, 2015, p. 7).

1.1.3. Inicios como director

Fernando Colomo dio sus primeros pasos como cineasta con una profunda voluntad de renovación y una idea clara de qué tipo de largometrajes pretendía llevar a cabo, aunque lógicamente su estilo propio fue tomando forma con el tiempo. El panorama nacional no colmaba sus expectativas a excepción de algunos filmes. Tanto él como otros amigos de la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), entre los que se encontraban Miguel Ángel Díez e Imanol Uribe, se identificaban con autores y títulos aislados

A nosotros no nos gustaba el cine que se hacía aquí salvando algunas películas como *El espíritu de la colmena* (de Víctor Erice, 1973) y directores como Luis García Berlanga, Antonio Drove o Fernando Fernán Gómez. También alguna de Juan Antonio Bardem antes de hacerse comercial, algo de Marco Ferreri... (Colomo, comunicación personal, 2009).

Tras el estreno de su primera obra, Colomo ofreció unas declaraciones que revelaban sus aspiraciones como joven realizador

Pensamos hacer un tipo de cine que no tiene cabida en el cine convencional, impulsar una renovación desde dentro [...]. Ya hay quien se plantea este objetivo, pero son casos aislados. No se puede hablar de un movimiento de renovación con cierta entidad (Carrasco, 1977, párr. 8).

La Salamandra, la productora que creó Colomo junto a un grupo de amigos y familiares para dar continuidad a sus propósitos de transformación, pretendía producir historias con un enfoque diferente, que solían quedar fuera de los cauces habituales de distribución por su marcada tendencia rompedora (Veruete, 1977).

Esta concepción de lo que debía ser el cine se fue gestando desde su adolescencia, cuando comenzó a leer revistas especializadas como *Film Ideal* o *Cine Studio*, y a asistir al cineclub que organizaban en su colegio. En aquel foro veía fundamentalmente cine americano clásico y su formación experimentó diversos cambios según iba descubriendo las obras de Antonioni y otros autores europeos. Hace algunos años reconoció que le influyó más Stanley Donen que Vincente Minelli u otros y defendía que: “Donen es un gran director muy minusvalorado. La trilogía con Gene Kelly es fantástica. La vi hace poco y me pareció súper moderna de encuadres, de planificación” (Colomo, comunicación personal, 2010). Ante la preponderancia de filmografía americana en la mayoría de proyecciones, Colomo explicaba las posibles razones

Se dieron las circunstancias para que gozara del beneplácito del Régimen y de la crítica. Por un lado, *Cahiers du Cinéma* había hecho campaña a favor de Hitchcock, Minelli o Donen —no tanto de Billy Wilder—, por lo que se destacaba como cine artístico. Y además, este tipo de películas no hería susceptibilidades de los adeptos al franquismo ni del público en general (Colomo, comunicación personal, 2010).

Sin embargo, su gran hallazgo se dio a los quince años con *Los 400 golpes*, de François Truffaut (*Les quatre cents coups*, 1959). Tuvo la sensación de haber accedido a un mundo prohibido, que hasta entonces desconocía. Declaró haberse dedicado a la profesión gracias a la Nouvelle Vague

Aquello lo veía muy lejano [cine clásico americano], todo muy bonito y muy lujoso. Para mí el descubrimiento es cuando veo a unos señores que hacen cine con la cámara en mano, en blanco y negro, sin maquillaje. Entonces digo: “¡Ah!, esto lo puedo hacer yo” (Bermejo, 1994, p. 3).

Gracias a contemplarlo en aquellas películas del movimiento francés, Colomo afirmó haber dado con la esencia de su vocación: “El cine tenía algo mágico que no se podía aprender” (Peña, 2010).

2. Metodología

Para cumplir con los objetivos expuestos al comienzo del artículo, la metodología se ha basado en un doble enfoque. Por un lado, se ha llevado a cabo un análisis documental riguroso y pormenorizado, y por otro, se ha realizado una valoración cualitativa y cuantitativa de los espacios y localizaciones de los filmes. Dichos títulos fueron seleccionados por su relevancia y posteriormente evaluados y clasificados. Entre otros aspectos, se tuvo en cuenta tanto la tipología de los espacios como los tiempos en los que se desarrolla la acción a lo largo de las distintas secuencias.

Este análisis documental es una labor que no se ha efectuado de forma puntual para un único estudio sino que conlleva una recopilación de información por parte de los investigadores desde hace más de veinte años, cuando comenzaron a colaborar con Fernando Colomo y a revisar su trayectoria. Aparte de toda la bibliografía encontrada, compuesta por diversos libros, artículos científicos e innumerables artículos de prensa, críticas, reseñas y programas de televisión, se han grabado varias entrevistas con el autor y sus jefes de equipo y se ha tenido acceso a archivos de trabajo personales del cineasta.

Sobre la evaluación de los espacios, se han visionado los distintos largometrajes de Colomo enmarcados históricamente dentro del subgénero de la Comedia Madrileña: *Tigres de papel* (1977), *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?* (1978), *La mano negra* (1980), *La vida alegre* (1987) y *Bajarse al moro* (1989). En este estudio, las localizaciones de estos títulos han sido desglosadas y analizadas con el fin de determinar su importancia en relación a los elementos fílmicos, artísticos y narrativos. Se han cotejado los siguientes parámetros para clasificar los espacios: código de tiempos para conocer el momento en el que aparecen en la película, duración de la secuencia que se desarrolla en ese espacio determinado, descripción de la localización o enclave, diferenciación entre exterior o interior.

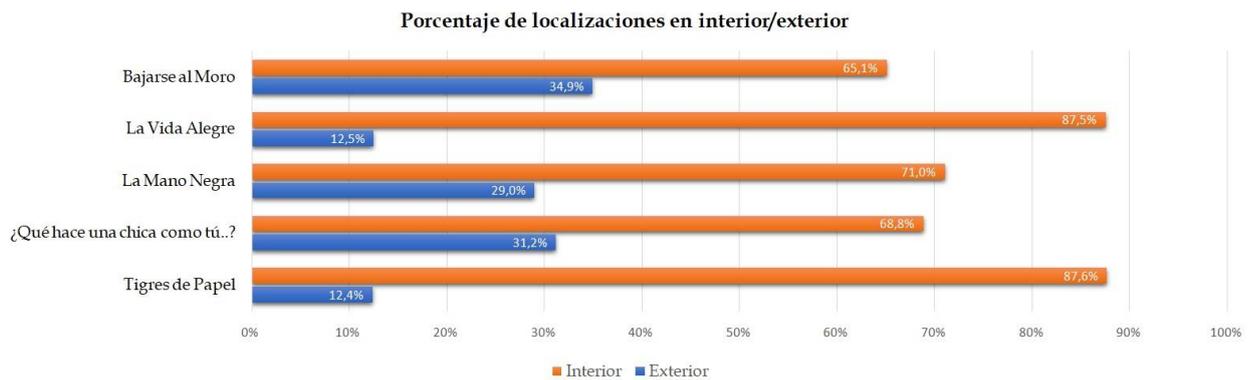
3. Resultados

En relación al análisis de los espacios, se presenta la siguiente tabla (Figura 1) con los porcentajes de tiempo transcurrido en las diferentes secuencias en exteriores o interiores. Como se observa en la Figura 1, con la posible excepción de *Tigres de Papel*, que transcurre sobre todo en el interior (lo que supone un 87,6 % del total del metraje), y también de *La Vida Alegre*, que es la más convencional de todas (con un 87,5 % de interiores), la mayoría de las películas tienen una marcada vocación por los exteriores de Madrid. Por ejemplo, *La Mano Negra* y *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?* cuentan cada una con casi media hora acumulada de secuencias en exteriores, es decir, aproximadamente un tercio de la duración total (la primera, 29% y la segunda, 31,2%).

Figura 1.

Tabla de porcentajes extraídos del análisis de los espacios interiores y exteriores de las películas

seleccionadas.



Fuente: Elaboración propia (2024).

Esta tendencia de darle importancia a los exteriores es especialmente significativa en *Bajarse al Moro* (con un 34,9 % del metraje) y más aún por tratarse de una adaptación teatral. El propio Alonso de Santos, el dramaturgo, colaboró en el guion, y es evidente que no se limitaron a hacer una mera trasposición del libreto, pues en lugar de restringir la acción al interior de la vivienda de los protagonistas, donde se desarrollaba originalmente la representación teatral, en el film transcurren en ese espacio tan sólo 22 minutos. La película se vuelca a la calle, transmitiendo eficazmente la esencia del barrio. Aprovecha cada oportunidad para mostrar a los vecinos en sus trabajos cotidianos en el Rastro, los bares, el autobús o el supermercado. Aparecen un hospital, una comisaria, la estación de tren de Atocha, una carrera nocturna en automóvil por Gran Vía y hasta el viaje a Marruecos. Pero además el escenario de la casa está configurado como un híbrido que, en lugar de estar cerrado, se prolonga en una amplia terraza exterior, desde la que interactúa con los vecinos.

Una de sus secuencias típicas comienza con una larga panorámica por los tejados hasta enseñarnos al actor Juan Echanove escuchando a unos músicos ensayar en la terraza de enfrente. Mientras, un señor mayor les increpa a gritos desde su ventana, porque el ruido le molesta para dormir. Cuando llega el resto de personajes a la casa, la cámara se desplaza al salón, pero es un interior mixto, pues la puerta de la calle permanece abierta, y el diálogo se desarrolla en la escalera. Tras unas frases, y al darse cuenta de que les falta azúcar, salen de nuevo a la terraza para trepar por el muro de su vecino y robarle unos terrones ("ya sabes, el súper del cura está abierto las 24 horas"). Pueden observarse varios fotogramas de esta secuencia en la Figura 2. Sin que se corte en ningún momento, la acción continúa enfrente, donde el hombre mayor ha subido hasta el piso de los músicos, y se enfrenta a ellos, hasta que tira una guitarra por la barandilla, que impacta en un coche aparcado en la acera.

Figura 2.

Fotogramas de la secuencia con espacios mixtos del largometraje Bajarse al moro.



Fuente: Fernando Colomo (2010).

Este carácter heterogéneo de los espacios es una constante. La peluquería de *¿Qué hace una chica...?* es un interior, pero con puerta a pie de calle que utilizan reiteradamente los personajes. Muchas secuencias transcurren, no en las viviendas, sino en los portales, y en todo caso, desde las ventanas se ve lo que ocurre al otro lado. Esto puede parecer una obviedad, pero en el cine es muy habitual que las localizaciones se fragmenten por motivos logísticos, por lo que no siempre es factible esta continuidad entre un ámbito y otro. Sin embargo, en estas películas la acción está constantemente fluyendo entre ambos. En *La Mano Negra*, Carmen Maura nunca utiliza un telefonillo para abrir al protagonista, sino que éste le tira unas piedrecillas para avisar de su llegada, y ella baja al portal. En otro momento, Resines no llega a entrar a su casa, porque se queda mirando, desde la calle, cómo se desnuda Virginia Mataix en el interior.

Muchos de los exteriores son muy reconocibles, desde la plaza de Atocha a Velázquez. Además del Lavapiés de *Bajarse al Moro*, abundan los paisajes de Argüelles, barrio del director, que conocía bien, como el parque del Oeste, o el antiguo Cinestudio Griffith. En *La Mano Negra* se multiplican los momentos nocturnos, quizás por referencia al género negro, llegando a rodar incluso alguna persecución, sólo que con unos medios algo más escasos que su contrapartida anglosajona.

Al principio por cuestiones fundamentalmente económicas, las localizaciones de grabación eran pocas y en su mayoría interiores. En concreto, en *Tigres de papel* fueron utilizadas tres casas que le prestaron sus amigos al director (Peicovich, 1977). Esto facilitó ensayar con los intérpretes sin limitación temporal alguna, pudiendo anticiparse a las escasas sesiones de grabación — apenas tres semanas y media (Carrasco, 1977) —. Igualmente suponía una ayuda para registrar un sonido directo lo más limpio posible, para lo que tapaban las ventanas todo lo que podían (Lara, 2015).

Además de abaratar considerablemente los gastos de producción gracias a los interiores prestados, todo el *atrezzo* era real y resultaba perfecto para los personajes, ya que Colomo estaba hablando de las vivencias de aquellos progres de su generación. El estilo de la

decoración poseía unos códigos muy concretos, difíciles de reproducir artificialmente y constituían unas claras señas de identidad de los que allí habitaban. En sucesivos títulos de su filmografía se siguieron mostrando difusos los límites entre la ficción expuesta en la pantalla y la realidad del autor.

El tener que desenvolverse en interiores naturales, no permitía mover o quitar paredes como en un plató, así que estas dificultades debían solventarse con otros recursos. Por esa razón, trataron de idear una ingeniosa puesta en escena, a la que favorecían los lentos pero continuados movimientos de cámara llevados a cabo por el operador Ángel Luis Fernández (2008).

Otras localizaciones naturales eran comercios o lugares que solían frecuentar en su día a día los propios realizadores de la llamada Comedia Madrileña. En numerosas ocasiones no disponían de presupuesto para reservarlos para el rodaje. Como en uno de sus cortometrajes, *Mañana llega el presidente* (1973), en el que grabaron en una cafetería, pero sin cerrarla al público: “Invitábamos a una caña a los clientes para que hicieran de figuración, pero cuando íbamos a rodar el contraplano, se querían ir y teníamos que convencerles para que se quedasen porque tenían *raccord*” (Martínez Torres, 1977b, p. 15).

En relación a su segunda obra, en la que podíamos incluso ver como figurante de la sala de conciertos a un Almodóvar propio de la Movida (Figura 3), el crítico Marinero hacía referencia al crecimiento de la ciudad: “Madrid es una auténtica caimanera [...] Por ella pasea una fauna dispar, libre de convivir y asaltarse por los patios de las jaulas” (Marinero, 1978, p. 23).

Figura 3.

Fotogramas de ¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?



Fuente: Fernando Colomo (2010).

Algo que Colomo siempre había admirado tanto de la Nouvelle Vague como del Neorrealismo era la abundancia de exteriores en las películas, algunos de ellos muy característicos. Sin embargo, pensaba que en la corriente italiana no se buscaba que los planos tuvieran movimiento, por lo que quedaban muy estáticos para su gusto. Es posible que por ello pueda observarse en las películas analizadas una recurrente utilización del *travelling* en numerosas secuencias. Más adelante, cuando apareció la posibilidad de rodar con *steadycam*, se decantó por este recurso. Confesó que trataba de contar con uno siempre en rodaje, prescindiendo de otras necesidades (Vera, Badariotti y Castro, 2003).

4. Discusión

Cuando se estudian las innumerables entrevistas que concedió Fernando Colomo a lo largo de su carrera, se pone de manifiesto que ya desde sus inicios demostró un total desapego hacia la formulación teórica de su estilo narrativo, artístico o técnico, ironizando sobre él mismo y trivializando sus decisiones ante los periodistas. Quizás por una cuestión de carácter, en el momento en el que percibe cierta seriedad acerca de su obra, de inmediato trata de quitarse importancia y bromear sobre su figura como creador. En este sentido, se burlaba de vez en cuando de la categorización a la que se le pretendía someter: “La razón por la que hago películas en Madrid es, simplemente, porque es más barato. Y trato de hacer las menos posibles. La nueva es una comedia madrileña pero la voy a rodar en Londres” (Villalba, 1995, p. 3).

Sin embargo, un análisis profundo de su filmografía y de algunas entrevistas más elaboradas permite descubrir a un cineasta con una intencionalidad más allá de su modestia, por lo que algunos elementos que pudieran parecer elegidos al azar, han sido en realidad muy meditados, como las localizaciones de sus películas. Al menos en aquellas obras en las que contaba con cierto margen de decisión. Y es que Fernando Colomo tiene un desarrollado bagaje cultural en torno a las ciudades y sus edificios debido a su pasado como arquitecto. Ejerció dicha profesión de 1972 a 1977, lo que le permitió ahorrar dinero para sus primeros proyectos cinematográficos, su objetivo inicial, mientras continuaba viviendo con sus padres (Colomo, comunicación personal, 2010).

De aquellos años de formación conserva una franca admiración por las construcciones de acero y hormigón de Le Corbusier y Walter Gropius, además de Frank Lloyd Wright. Pone en práctica la frase de “Menos es más” que Mies Van der Rohe hizo célebre (Funes, 2021, párr. 6). Con esa excusa, la especialidad que cursó en la Escuela de Cine fue la de Decoración, ya que pensó que sería más fácil superar ese examen, a diferencia de la prueba de Dirección, mucho más codiciada (Montero y Utrilla, 1998). Por ese motivo, tiene una especial sensibilidad en relación a los detalles que aportan los directores artísticos a las películas y valora que se ajusten a retratar con verosimilitud los espacios adecuados para los personajes.

Al margen de sus largometrajes, dejó constancia de su interés por Madrid en diversas ocasiones. En 2008 produjo una serie de documentales para el canal de televisión EsMadridTV centrados en la arquitectura más significativa de la capital, llegando a dirigir personalmente uno de los capítulos.

Madrid ha sido el escenario de numerosas obras a lo largo de su carrera entre las que destacan, además de las obras analizadas en esta investigación, la serie de televisión *Las chicas de hoy en día* (1989-92), *Eso* (1997), la serie *Los 80* (2004) o *El Próximo Oriente* (2006). En todas ellas, los personajes se desenvolvían en espacios concretos que les eran propios y que encajaban con las tramas propuestas. Hasta su etapa de madurez, dichos lugares coincidían

con los que frecuentaban los de su generación, con numerosos guiños al espectador que habitaba en la capital pero, a partir de *Alegre, ma non troppo* (1994), hacían referencia a historias menos autobiográficas.

Los espacios interiores se convertían en áreas donde los personajes daban rienda suelta a la intimidad, donde se atrevían con las conversaciones más transgresoras, donde eran más libres, en definitiva, a pesar de conservar ciertos tabúes propios de haber vivido en una dictadura. Pero poco a poco, también se producía una conquista de los lugares públicos. Con el paso de los años, la ciudad de Madrid se transformó con este nuevo cine en un territorio lúdico en el que esta generación de jóvenes hedonistas, algunos de lo más variopinto, disfrutaban de sus amistades, aficiones, vida cultural, amables excesos y amoríos, dejando atrás la oscuridad de las restricciones pasadas. La calle se convertía así en el símbolo de una alegre victoria fruto de la llegada de la democracia.

En relación al objetivo inicial de estudiar el concepto de la Comedia Madrileña, resulta paradójico que la ópera prima del cineasta sea considerada como la que abrió el subgénero, ya que el hecho de que hiciera reír no fue en absoluto intencional. Tampoco rodar en Madrid fue inicialmente el resultado de una reflexión consciente por parte del autor. Al menos, no en aquel primer largometraje. Después del primer pase en el laboratorio, la sensación de los miembros del equipo fue devastadora. Incluso la protagonista de la película, Carmen Maura, comentó que se trataba de una obra dura fruto de un artista atormentado (Montero, 1987). Cuando presentó *Tigres de papel* en el Festival de Cine de San Sebastián, estaba convencido de haber hecho un largometraje en la línea de Antonioni o Bergman hasta que “el público empezó a troncharse de risa. Nos dijimos: ‘Jo, pues hemos hecho una comedia’” (Montero, 1987, p. 102). Más adelante, se fue dando cuenta de su predisposición natural hacia el género que frecuentó tantas veces, ya que el largometraje que mejor funcionó de su carrera, como reconoció él mismo, fue *La vida alegre*, una comedia pura desde su concepción (Gallego, 2006). En el mismo artículo agregaba

No lo hago pensando en la gente, me sale de forma más fácil y eso ha hecho que me incline por ella, pero intento que haya mezcla. Ahora mismo no me atrae mucho la comedia a secas, prefiero que vaya con aspectos dramáticos, igual que la vida (Gallego, 2006, p. 74).

Para algunas historias no se planteaba inicialmente imprimir un punto cómico, como en *Los años bárbaros* (1998) y a pesar de esto surgía: “Yo buscaba la tensión. [...] Luego, al trabajar con los actores te empiezan a salir más gags. Pero nunca nos hubiéramos atrevido a hacer de partida una comedia” (Jiménez de las Heras, 1998, p. 12).

Según el que se convertiría en su amigo y colaborador, Fernando Trueba

De la precisión de muchos detalles, de la interpretación, de los diálogos, nace la comedia. Porque cuando un autor nos muestra con claridad los mecanismos que nos son comunes, nos reímos [...] Y después de las carcajadas, uno se queda con una fuerte sensación de amargura (Trueba, 1977, p. 10).

Desde que escribió el guion de su primera película hasta que comenzó el rodaje, el dejar atrás las elecciones democráticas cambió su percepción de los llamados progres que pretendía retratar. Los jóvenes de su generación habían ido volviéndose descreídos y cada vez más ajenos a los avatares políticos que dominaban las conversaciones hasta hacía poco. Por ese motivo, aun conservando el espíritu inicial de objetividad y los mismos diálogos, le indicó al protagonista que añadiera una carga de ironía, sin dramatismo: “Sí, es muy importante lo

que dices, pero no subrayes” (Lara, 2015, p. 44). Dicho cinismo amable le siguió acompañando en los siguientes largometrajes, en los que dejaba traslucir su opinión, a veces muy contraria a aquellos que retrataba, pero sin olvidar cierta comprensión por sus circunstancias. Como en *La vida alegre*, en la que ya desde el proceso de guion, tenía en mente a los protagonistas de *Tigres de Papel*, transcurridos unos años. La crítica siempre estaba muy presente, incluso en hechos autobiográficos, pero con una perspectiva que invitaba a la sonrisa. Y al igual que en otros compañeros de la denominada Comedia Madrileña, era frecuente encontrar en sus películas marcas explícitas de guiños propios, relacionados tanto consigo mismo como con los actores de sus obras.

Esta capacidad para tratar a los personajes con honestidad y “con una mezcla de amargura, humor y ternura” (Beiral, 1977, p. 4) ha sido una constante a lo largo de toda su carrera. Igualmente, la búsqueda de la máxima naturalidad en las interpretaciones fue desde sus inicios un objetivo prioritario, condicionando incluso su forma de rodar, que mantiene con ciertas variaciones hasta la actualidad. Supuso un gran cambio en la época escuchar a los actores expresarse como lo hacía la gente de la calle. Numerosos críticos destacaron esta característica reconociendo su sorpresa: “Los personajes hablan de una forma muy nueva, muy natural, consiguiendo una nueva dimensión en sus interpretaciones” (Martínez Torres, 1977a, p. 18); “Nos da la sensación de una cámara oculta [...] Incluidos los diálogos donde vuelve a lucir la naturalidad. Algo realmente infrecuente en nuestro cine” (Vidaurre, 1977, párr. 2-3); “diálogos absolutamente fundamentales de una frescura y una perfección en su aparente improvisación que, desde luego, no son habituales” (Ferreira, 1977, p. 31). Sin duda, contribuyó a la citada naturalidad el empleo del sonido directo, lo que facilitaba el trabajo de los actores, sin la obligación de un doblaje posterior.

Aunque numerosas frases del guion fueron tomadas de encuentros reales con los propios protagonistas, algunos periodistas le achacaron un excesivo localismo en los diálogos: “demasiado madrileña” (Martínez Torres, 1977a, p. 18). Además se incluyeron expresiones personales de los actores en la película. Carmen Maura tenía numerosos elementos en común con su rol en el film, lo que favoreció su labor de identificación con él. Al igual que ocurriera en los años 40 con Conchita Montes, como recuerdan Fernández-Hoya y Deltell, se dio una activa construcción del personaje por parte de la actriz. Si bien ambas se convirtieron con el tiempo en sólidas profesionales, las palabras de Montes respecto a su debut en el cine podría haberlas dicho de forma parecida la propia Maura: “La verdad es que la primera película no me costó ningún trabajo hacerla. Tenía frescura, espontaneidad; me dejé ir tal y como era [...] El personaje estaba muy vinculado con mi auténtica personalidad” (Fernández-Hoya y Deltell, 2021, p. 41).

En títulos posteriores, trató de dejar más margen de maniobra a la improvisación, sobre todo en determinados proyectos, pero el sistema de trabajo inicial al llegar al rodaje, continúa siendo el mismo hoy en día: antes de fijar la colocación de las luces, dedica tiempo a ensayar con los actores en el *set* para decidir después con sus acciones cómo va a desarrollarse la secuencia. Es decir, en lugar de obligarles a adecuarse a ciertas marcas y posiciones, lo hace a la inversa, para dejarles la libertad de decidir lo que sienten que es más orgánico para su interpretación (Marías, 1977). La grabación multicámara que ya puso en práctica desde *Tigres de papel*, algo realmente novedoso para la época, compensaba el coste por los metros extra de película al facilitar el *raccord* entre unas tomas y otras en el proceso posterior de montaje (Martínez Torres, 1977b).

Para conseguir esa naturalidad característica que siempre buscó, son esenciales los ensayos previos con los actores, tanto en las imprescindibles lecturas de guion, en las que intervienen también haciendo aportaciones al texto, como en las semanas anteriores al rodaje. En este

sentido, como ya se ha comentado, le fue favorable al inicio de su carrera contar con casas de amigos como localizaciones, ya que no sufría las restricciones habituales para ensayar en esos espacios, lo que le permitía una preparación más minuciosa de cara a los rodajes de corta duración.

5. Conclusiones

En las numerosas películas de Fernando Colomo que se desarrollan en Madrid, la ciudad no es en absoluto un escenario casual e intercambiable. A pesar del talante sencillo del cineasta, que le inclina a restarse importancia a sí mismo como autor, se percibe una intención firme de circunscribir a los personajes a unos lugares específicos que son habituales para ellos. La elección de las distintas localizaciones responde a una búsqueda de verosimilitud y de profusión narrativa que se ve plasmada en los diversos filmes del realizador.

Tanto él como otros coetáneos englobados dentro de la llamada Comedia Madrileña, presentan además una capital muy distinta a la que aparecía en el cine de autor de períodos anteriores, en los que dominaban las restricciones, la intimidación e incluso la represión ante cualquier ánimo de cuestionar lo establecido. Aunque se muestran todavía episodios violentos en el entorno urbano, como la secuencia de la pegada de carteles de *Tigres de papel* (1977), conforme van pasando los años, la convivencia pacífica se va abriendo paso y quedan atrás los ambientes opresores y sombríos que se daban en el entorno social. Surgen a cambio otros problemas diferentes como la corrupción o la falta de valores de *La vida alegre* (1987), aparte de otras cuestiones sociales reflejadas en títulos como *Bajarse al moro* (1989), pero en la filmografía estudiada, Madrid es sinónimo de hedonismo, vitalidad y alegría de vivir. Aunque las contradicciones se ponen de manifiesto en muchas de las tramas, son presentadas con el amable tamiz de la ironía y el espíritu burlón del cineasta.

La urbe madrileña se convierte en una representación de las aspiraciones culturales, cosmopolitas, románticas y de gran diversidad. Este último aspecto experimentará una evolución aún mayor en un largometraje del director posterior a la etapa analizada: *En El Próximo Oriente* (2006), la interculturalidad del barrio de Lavapiés, con habitantes de numerosas nacionalidades, queda reflejada en la historia de una familia de bengalíes que se entremezclan con unos vecinos tradicionalmente madrileños. La estética documental y las cámaras semi ocultas de aquel rodaje favorecieron un retrato fidedigno de la realidad de sus calles.

Se observa una estrecha relación entre las preferencias arquitectónicas del cineasta, admirador de los representantes del Movimiento Moderno del pasado siglo, que huyeron de todos los elementos accesorios que no fueran estrictamente funcionales y despojaron a los edificios de los adornos, apoyándose en lo esencial. Colomo hace un ejercicio similar cuando se plantea cómo abordar una secuencia y aunque ha dejado atrás la tremenda sobriedad de sus inicios –con planos secuencia de hasta seis minutos– continúa siendo fiel a cierta sencillez aparente. Aunque su estilo ha experimentado una evolución y rueda con mayor variedad de planos, en las distintas películas analizadas puede verse claramente cómo huye por completo del manierismo de otros autores tanto en la planificación, como en los movimientos de cámara y los encuadres.

La espontaneidad de las interpretaciones que le alabaron en sus comienzos se ha mantenido con el tiempo y aparte de Carmen Maura, Verónica Forqué o Antonio Resines, ha sido en multitud de ocasiones descubridor de nuevos talentos. Los diálogos naturalistas y el sonido directo han sido asumidos por la profesión, aunque no siempre con su misma frescura. En relación con el interés de las historias, ha sabido encontrar temas de vibrante actualidad sin

oportunismo, gracias a un acercamiento sincero a los personajes, aunque los más críticos le achacan la falta de matices oscuros en las comedias que propone al espectador.

A pesar de que no ha llegado a sentirse satisfecho con la etiqueta de autor de la Comedia Madrileña, de aquella etapa añora esencialmente uno de los aspectos que más abanderaba aquel nuevo cine: la libertad. Por ese motivo, Colomo recuerda en esta reflexión final del documental de Chema de la Peña *Un cine como tú en un país como éste* (2010) cómo filmaban entonces

Teníamos mucha libertad para todo. Teníamos menos presupuesto pero éramos bastante audaces en el hecho de utilizar el cómic, la música, el rock, la política, la ciencia ficción... y todo podía estar dentro de una película. Me parecía un lujo lo que nos permitíamos en aquella época (Peña, 2010).

6. Referencias

- Alonso, S. (15 de abril de 1994). La Comedia Madrileña nunca existió. *El País*. <https://bit.ly/3S2AECz>
- Andersson, J. y Webb, L. (2016). Introduction: Decentering The Cinematic City – Film And Media In The Digital Age. En Andersson y Webb (Eds.), *Global Cinematic Cities: New Landscapes of Film and Media* (pp. 1-16). Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/ande17746>
- Beiral, F. (octubre de 1977). Como la vida misma. *Guía del ocio*, s/n, 4.
- Bermejo, A. (16 de abril de 1994). Huyo de la comedia. *El Mundo*, s/n, p. 3.
- Carrasco, B. (14 de septiembre de 1977). Tigres de papel, un filme con escasos medios y que pretende ser revulsivo. *El País*. <https://bit.ly/3LnKmlZ>
- Colomo, F. (1998). *Entrevista a Fernando Colomo en Canal*. Canal +.
- Deltell, L. (2006). *Madrid en el cine de la década de los cincuenta*. Área de Gobierno de las Artes.
- Fernández-Hoya, G. y 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.
- Ferreira, P. (21 de octubre de 1977). Tigres de Papel. *Fotogramas*, s/n, 31.
- Fotogramas. (19 de junio de 2015). *La comedia generacional de la transición*. <https://bit.ly/3xW8Oku>
- Funes, M. L. (31 de julio de 2021). El 'Menos es Más' de Mies van der Rohe. *ABC Blogs*.
- Galán, D. (16 de mayo de 1984). Colomo y la Comedia Madrileña. *El País*. <https://bit.ly/3zz19v1>
- Gallego, D. (17 de marzo de 2006). Cada vez es más difícil encontrar una buena historia. *SUR*.

- Iglesias, P. (2015). *La representación del cambio social en el cine de la transición: La Comedia Madrileña* [Tesis doctoral]. Universidad Carlos III de Madrid. <https://bit.ly/3LnKafL>
- Jiménez de las Heras, J. A. (septiembre de 1998). Entrevista a Fernando Colomo. *Dirigido por*, 271, 12.
- Lara, M. (2015). *Fernando Colomo. Su cine desde dentro*. Ocho y Medio.
- Marías, M. (1977). Tigres de Papel. *Dirigido por*, 47, 45.
- Marinero, F. (14 de julio de 1981). Crítica de cine. Vecinos. *Diario 16*.
- Marinero, F. (1978). Respuesta: De Gozada. *Diario 16*.
- Martínez Torres, A. (15 de octubre de 1977a). Tigres de Papel. *Cuadernos para el Diálogo*, 18.
- Martínez Torres, A. (1977b). Entrevista con Fernando Colomo. *Dirigido por*, 50, 14-19.
- Montero, P. y Utrilla, D. (1998). El Efecto Colomo. En J. Javier Paisano (Ed.), *Festival de Cine Iberoamericano de Huelva*.
- Montero, R. (19 de abril de 1987). Fernando Colomo. De puntillas. *El País Semanal*.
- Olsberg SPI. (2022). *Global Incentives Index 2022*. <https://bit.ly/3LudJfv>
- Paisano, J. (febrero de 2004). La comedia urbana madrileña. *Proscritos La revista*.
- Peicovich, E. (octubre de 1977). Fernando Colomo. Un tigre tras la cámara. *Fotogramas*, 1513, 52.
- Peña, C. de la (Dirección) (2010). *Un cine como tú en un país como éste*. La voz que yo amo y RTVE.
- Sánchez, O. (17 de febrero de 2022). *Travelogues. La apropiación del mundo a través de las imágenes*. Departamento Audiovisual del CCCB. <https://bit.ly/3LkRiJM>
- Trueba, F. (octubre de 1977). Crítica de Tigres de Papel. *Guía del Ocio*, s/n, 10.
- Vera, C., Badariotti, S. y Castro, D. (2003). *Cómo hacer cine 3: Hola, estás sola?, de Icíar Bollaín*. Editorial Fundamentos.
- Veruete, J. (11 de noviembre de 1977). Los Tigres de Papel de Fernando Colomo. *Diario de Cuenca*.
- Vidaurre, M. (septiembre de 1977). Crítica de cine de Tigres de papel. *La Hoja del Lunes*, s/n, p. 10.
- Villalba, S. (1995). *Con Fernando Colomo hemos topado*. Festival de Cine de Peñíscola.

CONTRIBUCIONES DE AUTORES/AS, FINANCIACIÓN Y AGRADECIMIENTOS

Contribuciones de los/as autores/as:

Conceptualización: Lara-Martínez, María y Lara Martínez, Antonio. **Validación:** Lara-Martínez, María y Lara Martínez, Antonio. **Análisis formal:** Lara-Martínez, María y Lara Martínez, Antonio; **Curación de datos:** Lara-Martínez, María y Lara Martínez, Antonio. **Redacción-Preparación del borrador original:** Lara-Martínez, María y Lara Martínez, Antonio. **Redacción-Re-visión y Edición:** Lara-Martínez, María y Lara Martínez, Antonio. **Visualización:** Lara-Martínez, María y Lara Martínez, Antonio. **Supervisión:** Lara-Martínez, María y Lara Martínez, Antonio. **Todos los/as autores/as han leído y aceptado la versión publicada del manuscrito:** Lara-Martínez, María y Lara Martínez, Antonio.

Financiación: Esta investigación no recibió financiación externa.

Agradecimientos: Los autores deseamos agradecerle al cineasta Fernando Colomo y a su productora la excelente disponibilidad y la cesión de documentos y materiales promocionales de los distintos largometrajes. También a multitud de miembros del equipo técnico y artístico que a lo largo de los años han contribuido con sus testimonios a nuestras investigaciones.

AUTORES:**María Lara-Martínez**

Universidad Complutense de Madrid, España.

Profesora Ayudante Doctora especializada en Comunicación Audiovisual en el Departamento de Teorías y Análisis de la Comunicación (Universidad Complutense de Madrid). Ha publicado una monografía, varios capítulos de libros y diversos artículos en revistas científicas indexadas. Ha participado en varios proyectos de investigación, entre ellos, 2 proyectos H2020 (RAISD y FoTRRIS), donde ha realizado actividades de investigación y divulgación con la creación de diferentes piezas audiovisuales. Es especialista en Edición Audiovisual ya que ha ejercido como montadora profesional de cine desde 1994. Entre otros proyectos, ha editado 12 largometrajes, entre los que se encuentran muchas de las películas de Fernando Colomo, como *Isla Bonita* y *La Tribu*, el último gran éxito del director.

mlara04@ucm.es

Índice H: 4

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-6414-8034>

Google Scholar: <https://scholar.google.es/citations>

ResearchGate: https://www.researchgate.net/profile/Maria_Lara19

Academia.edu: <https://ucm.academia.edu/MariaLara>

Antonio Lara Martínez

Universidad Rey Juan Carlos, España.

Profesor titular en la Universidad Rey Juan Carlos donde imparte las asignaturas de "Realización cinematográfica y televisiva". Es autor del libro de análisis sobre el pasado, presente y futuro de la postproducción, *El cine ha muerto, larga vida al cine*. Al tiempo, desde 1994 ha montado 16 películas, entre las que destacan el documental *De Salamanca a ninguna parte*, de Chema de la Peña y *Al Sur de Granada y Rivaletas*, de Fernando Colomo.

antonio.lara@urjc.es

Índice H: 2

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-2158-8646>

Google Scholar: <https://acortar.link/7K7bx3>