



# UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

## TESIS DOCTORAL

Título
<b>Los espacios perdidos. Acercamiento a los espacios en la obra audiovisual de Basilio Martín Patino</b>
Autor/es
<b>Andrés García de la Riva</b>
Director/es
Miguel Angel Muro Munilla y Bernardo Sánchez Salas
Facultad
Facultad de Letras y de la Educación
Titulación
Departamento
Filologías Hispánica y Clásica
Curso Académico



**Los espacios perdidos. Acercamiento a los espacios en la obra audiovisual de Basilio Martín Patino**, tesis doctoral

de Andrés García de la Riva, dirigida por Miguel Angel Muro Munilla y Bernardo Sánchez Salas (publicada por la Universidad de La Rioja), se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported. Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

# TESIS DOCTORAL

## LOS ESPACIOS PERDIDOS.

**Acercamiento a los espacios en la obra audiovisual de Basilio Martín Patino**



### **Autor:**

**ANDRÉS GARCÍA DE LA RIVA**

### **Directores:**

**Miguel Ángel Muro Munilla**

**Bernardo Sánchez Salas**

Departamento de Filologías Hispánica y Clásica  
Universidad de La Rioja

# TESIS DOCTORAL

## LOS ESPACIOS PERDIDOS.

**Acercamiento a los espacios en la obra audiovisual de Basilio Martín Patino**

### **Autor:**

ANDRÉS GARCÍA DE LA RIVA

### **Directores:**

Miguel Ángel Muro Munilla  
Bernardo Sánchez Salas

Departamento de Filologías Hispánica y Clásica  
Universidad de La Rioja



## **AGRADECIMIENTOS**

A Miguel Ángel Muro y Bernardo Sánchez Salas, por dirigir esta tesis doctoral.

A Maite Conesa y Alberto Palacios, de Filmoteca de Castilla y León, por abrirnos las puertas y poner a nuestra disposición todos los fondos de Basilio Martín Patino.

A Carmen Comadrán Corrales, de Tierravoz Producciones, por facilitarnos el visionado de la película *Basilio Martín Patino. La décima carta*, de Virginia García del Pino.

A Teresa García Santamaría, por las gestiones facilitadas, el apoyo prestado y el ánimo recibido.

A Sonia Sampedro Ibáñez y Luca García Sampedro, por la infinita paciencia, el apoyo y el cariño.



## ÍNDICE

<b>1. Justificación del trabajo de investigación y estado de la cuestión</b>	
.....	1
1. 1. Introducción. ....	1
1. 2. Biblio-filmografía destacada sobre la obra de Basilio Martín Patino.....	10
1. 3. Bibliografía sobre el concepto de espacio.....	75
<b>2. El espacio en la relación del cine y la literatura en Basilio Martín Patino</b>	
<b>Patino</b> .....	103
2.1. Descripción y características del cine de Patino desde la perspectiva del espacio. ....	103
2.2. Influencias y contextualización del cine de Patino en la cinematografía nacional e internacional en relación con el espacio.....	134
2.3. Basilio Martín Patino y la literatura: presencia e influencia de la literatura en el cine de Patino en relación con el espacio.....	207
<b>3. Acercamiento a los espacios en la obra audiovisual de Basilio Martín Patino</b>	
<b>Patino</b> .....	231
3. 1. Introducción al espacio en el cine de Patino. ....	231
3. 2. Los espacios físicos. ....	271
3. 3. Espacio y semiótica. ....	326
3. 4. Los espacios en otros medios (literatura y teatro).....	329
3. 5. El espacio en el cine.....	335
3. 6. La posición.....	351
3. 7. El movimiento.....	356
3. 8. Espacio y tiempo.....	371
3. 9. Espacios de representación.....	382
3. 10. Espacio de producción y recepción.....	390



<b>4. Análisis del espacio en las obras de Basilio Martín Patino.....</b>	<b>393</b>
4. 1. Introducción.....	393
4. 2. Los cortometrajes.....	401
4. 3. Trilogía de Salamanca.....	408
4. 3. 1. <i>Nueve cartas a Berta</i> .....	408
4. 3. 2. <i>Los paraísos perdidos</i> .....	438
4. 3. 3. <i>Octavia</i> .....	461
4. 3. 4. Recepción de las obras.....	498
4. 4. Tríptico de Madrid.....	500
4. 4. 1. <i>Madrid</i> .....	501
4. 4. 2. <i>Libre te quiero</i> .....	512
4. 4. 3. <i>Del amor y otras soledades</i> .....	514
4. 5. Trilogía del franquismo.....	517
4. 5. 1. <i>Canciones para después de una guerra</i> .....	517
4. 5. 2. <i>Queridísimos verdugos</i> .....	521
4. 5. 3. <i>Caudillo</i> .....	525
4. 6. Falsos documentales.....	528
4. 6. 1. <i>La seducción del caos</i> .....	529
4. 6. 2. <i>Andalucía, un siglo de fascinación</i> .....	532
4. 7. Instalaciones.....	537
4. 8. Otras obras.....	544
<b>5. Conclusiones.....</b>	<b>547</b>
<b>6. Biblio-filmografía citada. ....</b>	<b>557</b>
6. 1. Bibliografía y webgrafía.....	557
6. 2. Filmografía y materiales audiovisuales. ....	566

# 1. JUSTIFICACIÓN DEL TRABAJO DE INVESTIGACIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

## 1. 1. INTRODUCCIÓN

Con el presente trabajo de investigación he pretendido avanzar en el estudio de la obra cinematográfica del director salmantino Basilio Martín Patino que comencé hace unos años con un trabajo de investigación presentado en 2011 con el título “La ficción al servicio de la no ficción en tres películas de Basilio Martín Patino. Un acercamiento a la trilogía compuesta por *Nueve cartas a Berta*, *Los paraísos perdidos* y *Octavia*”. Como ese título indica, mi investigación se centró en la relación entre ficción y no ficción especialmente en tres obras que, por compartir un buen número de elementos, se pueden abordar como trilogía. En aquel caso desarrollé un análisis fílmico exhaustivo de las tres obras referidas. Además, realicé un acercamiento comparativo a la obra de Patino en relación con el cine español e internacional de la misma época de este director, así como un análisis de la influencia de la literatura en su cine.

Mi elección de la obra de este director salmantino responde a un intento de realizar un acercamiento a un autor que representa al mismo tiempo la historia y el futuro, ya no del cine español, sino de la creación audiovisual en su sentido global.

Podemos vaticinar, sin riesgo de equivocarnos, que, dentro de varias décadas, la Historia de nuestro cine contextualizará a Martín Patino como uno de los cinco cineastas más importantes e influyentes de nuestra cinematografía de siempre. Y si nos referimos a nuestro objetivo de estudio, seguirá siendo considerado como un director único en el tratamiento de espacios y el cineasta español que mejor ha sabido vincular una filmografía a determinadas geografías. Y eso a pesar de que, aun siendo Premio Nacional de Cinematografía y atesorar reconocimientos como la Concha de Plata de San Sebastián, continúa siendo un desconocido para una gran parte del público español. Un síntoma claro del estado de extrañeza que vive nuestra cultura.

Desde su primera incursión en el largometraje, *Nueve cartas a Berta* (1965), que se convierte en una película manifiestamente generacional, Patino abre sendas vírgenes en el panorama cinematográfico nacional, con su búsqueda de nuevas vías de expresión, tanto a nivel formal como narrativo. En este filme se reflejan los principios que alumbran aquellas míticas *Conversaciones de Salamanca* donde Patino juega un destacado papel, y donde se sientan las bases del Nuevo Cine Español. A partir de esta obra, y durante los siguientes cincuenta años, hasta la misma actualidad, el director alterna los soportes y los géneros en una trayectoria marcada por la experimentación constante, la apuesta por un cine de francotirador y en la frontera de la representación, entre la ficción y el documental, entre la realidad y la fabulación. Una obra puesta al servicio de las ideas y la reflexión antes que del entretenimiento, que requiere una actitud activa del espectador:

Patino, fundador del cineclub universitario de Salamanca y de la revista *Cinema Universitario*, partícipe de las necesarias *Conversaciones de Salamanca*, censurado, clandestino, inclasificable, recuperador de nuestra memoria colectiva española, es el tótem español del *non-ficción film* pero al revés y del reciclaje audiovisual en la recuperación de materiales audiovisuales preexistentes y reordenados con un nuevo sentido gracias al poder del montaje en libertad. (Guarinos, 2010: 246).

Y precisamente por ello, Patino ha transitado casi siempre al margen de la industria y de espaldas al favor del público, aunque ha contado con la bendición de la crítica. Un cine intelectual y emocional, sembrado de referencias literarias, cinéfilas y artísticas que convierte la obra de este director en una de las más ricas y complejas de las que existen en nuestro país, y precisamente por ello, muy provechosa para realizar una investigación. Revisando lo publicado sobre Patino, podemos concluir que existe un evidente vacío en el estudio en profundidad de los aspectos menos evidentes de su obra, ya que la mayoría de trabajos abordan el ámbito a priori más representativo del director, como es de los cauces de la ficción y el documental. En este sentido, las obras más estudiadas de Martín Patino son *Nueve cartas a Berta* (1966), *Canciones para después de una guerra* (1971), *Caudillo* (1974), *La seducción del caos* (1971) y *El grito del Sur: Casas Viejas* (1996). Pero la obra de Basilio Martín Patino es tan ambiciosa, coherente y rica en matices que presenta múltiples campos de estudio aún sin explotar. Por una parte, el análisis de las obras de ficción, las que presentan una mayor fuerza narrativa, donde el director regresa a los engranajes de la industria. Este fue precisamente

el ámbito donde desarrollé mi investigación previa. Se trata de las películas más convencionales a primera vista, aunque cabe decir que poseen un considerable grado de experimentación. En este grupo se incluyen *Nueve cartas a Berta* (1965), *Del amor y otras soledades* (1969), *Los paraísos perdidos* (1985), *Madrid* (1987) y *Octavia* (2002). De estas cinco, el anterior trabajo se centró en tres que podemos agrupar en una trilogía para su estudio por compartir múltiples elementos comunes, como son personajes comunes, las mismas motivaciones y reflexiones y un mismo espacio geográfico, Salamanca, además de los mismos espacios mentales, algo que casa perfectamente con el trabajo desarrollado en esta tesis doctoral. Cuando hablamos de espacios mentales lo hacemos, como metáfora, a la manera de Santa Teresa de Jesús en *Las moradas o Castillo interior*, donde habla del alma en términos espaciales.

Las tres obras estudiadas anteriormente transcurren en Salamanca y su provincia, y esta localización le sirve a Patino para enfrentar el inmovilismo y el progreso; la claudicación y el inconformismo; la represión y la libertad; la soledad y el amor; la muerte y la vida. En este sentido, podemos apuntar ya la importancia que una cuestión como el espacio tiene en la obra de este director, y es que esas tres películas citadas comparten, por encima (o por debajo) de todo, un mismo espacio geográfico: la ciudad de Salamanca como localización. Un espacio físico y más obvio sobre el que, como veremos más adelante, convergen otros espacios, como son el espacio mental o poético. Además las tres obras comparten un estilo austero, ajeno a efectismos y fuegos de artificio visuales, enmarcado en un realismo crítico y una puesta en escena que parte del Neorrealismo y, sobre todo en su *opera prima*, de la Nouvelle Vague. Aunque, si algo caracteriza la trayectoria de Patino, es su condición de iconoclasta y su renuncia a seguir los parámetros estéticos y estilísticos imperantes, reinventándose en cada momento y desarrollando un estilo propio creado a partir del uso recurrente de una serie de elementos, conceptos y reflexiones que siempre comparten la misma esencia. El argumento en estas películas (y también en *Madrid*), se convierte en un elemento secundario, una anécdota, que articula una serie de reflexiones: en estas cintas siempre estamos ante el regreso de un protagonista que vuelve a Salamanca o a Madrid, desde el extranjero, buscando algo, ya sea reencontrarse con sus raíces, encontrar la esencia de un lugar o ajustar cuentas con el pasado. En cualquier caso, siempre se trata, antes de nada, de un contraste entre espacios, el extranjero/España, que representa una

oposición mucho más ambiciosa por cuanto supone un choque entre modernidad y tradición, presente y pasado, libertad y represión. Estamos ante un vehículo discursivo que Patino utiliza para desarrollar ensayos fílmicos. Esto se materializa con la introducción en el relato de elementos que, perteneciendo estrictamente al campo de la ficción, funcionan al servicio de la realidad. Se trata de utilizar los recursos propios del lenguaje de ficción para crear un discurso de no-ficción, reflexivo y anclado en la realidad, o, al menos, en una parte de la realidad, con el que Patino disecciona la sociedad. Aquí hablamos de recursos como el uso de la voz en *off*, la división de la narración en capítulos, la ralentización de la imagen o el retrato descriptivo de los espacios. De esta forma, estamos ante filmes de ficción donde la fuerza documental de sus elementos llevan al espectador a salir constantemente de la narración movido por la invitación a la reflexión que propone Patino. Por otra parte, encontramos elementos pertenecientes a la realidad que pasan el filtro del relato para convertirse en ficción y, una vez asumidos como ficción terminan adquiriendo de nuevo la condición de realidad. Esto lo encontramos, por ejemplo, en el propio escenario donde se desarrollan las tres películas. La ciudad de Salamanca aparece citada como la ciudad real donde se enmarca la narración. Pero lejos de ofrecer una imagen fidedigna de esta localidad, Patino construye una ciudad ideal a partir de un montaje que nos muestra distintas localizaciones cuya continuidad no se corresponde con la realidad. Y una vez creada esta ciudad ideal, Patino trabaja en libertad para reflexionar sobre la realidad introduciendo incluso personas reales que interactúan con personajes de ficción.

Esa trilogía se sitúa todo el tiempo en la frontera de la ficción y el documental en un constante juego de elementos con el que Patino cuestiona la validez de la imagen. En realidad no le importa su veracidad, sino su capacidad de fascinación. Y aunque este tránsito en la frontera entre documental y ficción es más evidente en la filmografía del director a partir de películas como *Madrid*, *La seducción del caos* o la serie sobre Andalucía, y así se refleja en la mayoría de estudios y publicaciones, también está presente de una manera más sutil en las tres obras seleccionadas en este trabajo de investigación. Y así, en aquellas páginas me enfrenté a un terreno apenas transitado por parte de los estudiosos de la obra de este director singular.

En el caso que nos ocupa ahora, la tesis doctoral, he tomado el referido estudio previo como punto de partida para acometer un trabajo de investigación mucho más ambicioso, amplio y transversal. Para ello he ahondado en el estudio de la obra de Basilio Martín Patino, aunque con dos novedades principales con respecto al trabajo previo. En primer lugar, mi objetivo se ha centrado, no ya en la relación entre ficción y no ficción, sino en la presencia del espacio en sus más diversos planos en el cine del autor de *Nueve cartas a Berta*. En segundo lugar, he ampliado mi objeto de estudio a la transversalidad de la obra cinematográfica del director, comenzando por su referida opera prima y llegando hasta su epílogo cinematográfico: *Libre te quiero* (2012). La decisión de abordar el estudio de los espacios en la obra de Basilio Martín Patino responde a dos circunstancias. En primer lugar, se debe a una cuestión de carácter emocional. Estudie mi carrera universitaria en Salamanca, donde conocí la obra del director y los escenarios de buena parte de su filmografía, especialmente de la trilogía referida. Desde la primera vez que pude ver *Nueve cartas a Berta* me identifiqué plenamente con las emociones y el discurso que emanan de esta cinta, de sus personajes y su contexto. Esta película me enseñó a mirar de otra forma esa ciudad, sus monumentos, sus edificios históricos, su Plaza Mayor... Con esa obra conocí toda la carga histórica y emocional que esconden. Y de esta forma me vinculé para siempre con este espacio castellano. Justamente el espacio de Patino me hizo valorar su obra y animarme a conocer el resto de su trayectoria. Y fue entonces cuando descubrí que precisamente el espacio es, junto con el tiempo, un elemento absolutamente fundamental en todas sus películas; tanto el espacio físico y geográfico, como el espacio interior de sus personajes, o el espacio de representación, es decir, el vehículo o plataforma a través del que se articulan las narraciones de Martín Patino. Esta circunstancia, unida al hecho de comprobar que apenas se ha publicado ningún análisis sobre el espacio en la obra de Patino, me empujó a decantarme por su estudio como objeto de estudio de mi tesis doctoral. De esta forma, con el presente trabajo de investigación pretendo cubrir un importante e inexplicable hueco en el ámbito del estudio de la obra de Patino. Como veremos en el estado de la cuestión, ninguna obra se ha centrado hasta el momento en el concepto del espacio en la filmografía del salmantino. Algo realmente sorprendente si tenemos en cuenta, en primer lugar, la importancia que en general tiene el espacio en la construcción de un discurso fílmico; y en segundo lugar, en el caso concreto de Martín Patino, autor de un puñado de obras construidas en gran medida a partir de unos espacios, de la

vinculación entre ellos y de su determinación en el devenir de las narraciones y en la configuración de las atmósferas y los estados emocionales de sus personajes.

Con estos mimbres he desarrollado un trabajo de investigación de carácter ensayístico y personal enmarcado en los diferentes espacios en la obra de Patino. Cuando hablo de espacios me refiero, como he apuntado, fundamentalmente a tres tipos de espacios: los espacios físicos y geográficos; los espacios interiores, esto es, mentales, poéticos o simbólicos; y espacios de representación, es decir, los vehículos audiovisuales utilizados por Patino. Esta tesis estudia estos diversos espacios y aborda las relaciones existentes entre estos distintos niveles espaciales, su significación y la relación entre estos espacios y el resto de los elementos que componen las películas que conforman la trayectoria cinematográfica del salmantino.

Para desarrollar esta tesis he partido de un esquema de contenidos similar al abordado en mi trabajo de investigación universitario previo. Para ello comienzo con esta justificación del trabajo de investigación y continúo con un estado de la cuestión acerca de las principales líneas de investigación que se han desarrollado hasta el momento en torno al cine de Patino y el acercamiento al concepto del espacio desde la filosofía, la filología, la literatura, el teatro o el cine. A continuación enmarco, desde la perspectiva espacial, la obra de Patino en la cinematografía nacional e internacional de su tiempo y analizo la presencia, influencia y relaciones que se pueden establecer entre la literatura y el cine de Patino. Después abordo el bloque principal de este trabajo, donde realizo un análisis pormenorizado de la filmografía Basilio Martín Patino desde la perspectiva de sus espacios, tanto de su obra estrictamente cinematográfica (cortometrajes y largometrajes) como de su obra extra-cinematográfica, es decir, la realizada para ser proyectada en espacios diferentes a una sala de cine o la televisión, como son museos o instalaciones. Por último, apporto las principales conclusiones extraídas de este estudio; y, finalmente, ofrezco un capítulo sobre la bibliografía citada.

El objetivo último que aspiro a conseguir con este trabajo de investigación es la elaboración de una teoría sobre los espacios en la cinematografía de Patino. Esta es mi aportación personal e inédita como investigador. Para lograrlo recurro al estudio de muy diversos materiales: las películas de Patino y de otros muchos cineastas

españoles y extranjeros; los libros de los escritores que han influido a Patino; las diferentes concepciones espaciales que se han definido a lo largo de la historia de la filosofía; el uso del espacio escenográfico teatral; los espacios físicos en los que Patino ha rodado sus películas (Madrid, Salamanca, Andalucía... distintos rincones concretos de esas ciudades); los espacios físicos y mentales evocados por sus personajes...

El título elegido para este trabajo de investigación –*Los espacios perdidos. Acercamiento a los espacios en la obra audiovisual de Basilio Martín Patino*– propone, desde su mismo enunciado, establecer un símil con esos paraísos perdidos tan queridos y reivindicados por Patino y con los que da título a una de sus películas de ficción más personales. De esta forma hago referencia a los espacios utilizados por Patino en sus obras. Hablo de espacios físicos, conectados con los espacios mentales; espacios vinculados a lugares y tiempos concretos que se repiten de forma recurrente durante toda la filmografía de Patino porque hacen referencia a los espacios que marcaron la infancia y juventud de un Basilio Martín Patino criado y crecido en el seno de una familia de derechas de Salamanca, enmarcado en el bando vencedor de la Guerra Civil. Y para un espíritu libre y progresista como Patino, buscar la libertad personal enclaustrado en aquel contexto del Movimiento durante la posguerra dejó mella en forma de ansia de búsqueda permanente de unos espacios donde siempre colisionaban las ansias de libertad y de felicidad.

Y también me refiero a una serie de espacios que ya no volverán. Después de ver la reciente película *Basilio Martín Patino. La décima carta* (Virginia García del Pino, 2014), una obra muy personal donde su autora se acerca más a la figura del director que a un análisis profundo de su obra, se puede concluir que Basilio Martín Patino, ya octogenario, no volverá a realizar obra nueva. En este sentido, el salmantino ya anunció su retirada del cine tras *Octavia* (2002) y así lo hizo, si nos referimos a los engranajes industriales del cine, aunque, si queremos ser rigurosos no cumplió esta promesa escrupulosamente, ya que una década después volvió a realizar una película, podemos decir ortodoxa, es decir, fruto de un rodaje y destinada a su proyección en salas de cine. Hablamos de *Libre te quiero* (2012), el documental más ortodoxo de su cinematografía por no incluir apenas sus habituales experimentos formales y meta-cinematográficos. Un proyecto improvisado cuando se encontró repentinamente con el corazón



del 15-M en Madrid, aunque fiel a su filosofía por narrar los cambios de tiempo social y político de nuestro país. Si exceptuamos esta obra, realizada por la urgencia de los acontecimientos, efectivamente, con *Octavia* Patino abandonó el cine, aunque no la creación audiovisual, como vimos en la instalación *Espejos en la niebla*, organizada en 2008 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Así, como decimos, tras ver a Patino en *La décima carta*, el director no parece contar ya ni con la energía ni con la agilidad mental necesarios para abordar un nuevo proyecto, no ya cinematográfico, sino, genéricamente, audiovisual. Y si algo ha demostrado Patino a lo largo de su trayectoria es que solo acepta embarcarse en una nueva aventura creativa si puede hacerlo libre de censuras y ataduras, ya sean estas impuestas por un régimen político, por los engranajes de una industria urgente, o, intuimos, por sus propias facultades físicas y mentales. Todo esto nos lleva a una paradójica conclusión muy coherente con la trayectoria de un Patino amante de los juegos de apariencias y enemigo acérrimo de la obviedad: es mucho más creíble pensar que la despedida de Patino se haya producido de forma repentina y sin haberlo avisado —nada le gustaría menos, intuimos, que el hecho de que le homenajearan de forma oficial como respuesta a un adiós certero— que de una forma oficial y anunciada como ocurrió tras el estreno de *Octavia*. Se adivina más plausible que el director se vaya sin hacer ruido, en la línea misma de su cinematografía, donde sus películas casi nunca muestran la palabra “fin” ni ofrecen finales conclusivos, ya que sus historias, más que presentar narraciones con inicio, desarrollo y desenlace al uso, muestran pedazos de vida inconclusos, episodios dentro de historias más amplias que continuarán tras el final de la película. Aunque hemos de incidir en que no pocos se convencieron de que con *Octavia* ponía punto final definitivo a su trayectoria cinematográfica. De hecho, no faltaban indicios que apuntaban en esa dirección: la sección retrospectiva a él dedicada por Documenta Madrid 04; la recuperación de algunos de los materiales de los que se sirvió el realizador en la elaboración de varias de sus obras en la exposición multimedia *La seducción del caos. Documento y ficción en la obra de Martín Patino*, organizada por el Centro Cultural Conde Duque de Madrid dentro de las actividades paralelas a la celebración de FotoEspaña 2004; la edición en DVD de sus películas para cine y televisión; la Espiga de Oro a su trayectoria que le concedió la Semana Internacional de Cine de Valladolid en el 2002.

Estamos, por lo tanto, ante un cine donde todos sus elementos, y, por

supuesto, también los espacios, pertenecen ya a la historia, o al pasado de nuestro cine. En este sentido, son, también, espacios perdidos.

El título se refiere, asimismo, a un “acercamiento a los espacios” de Patino. De esta forma quiero abarcar diversas perspectivas a la hora de afrontar el estudio del espacio o los espacios de Patino. Para ello, baso mi análisis en diversas teorías y visiones sobre la cuestión espacial, y las aplico a la obra del salmantino. Aquí incluyo aportaciones desde la filosofía, la poética, la semiótica, la literatura, el teatro o el cine, con el fin de aproximarme a estos espacios con una mirada transversal.

Por último, me refiero a “la obra audiovisual” y no al cine exclusivamente, ya que en el caso de Patino hablar de cine es limitar de una forma incoherente su trayectoria. No conviene olvidar que, partiendo siempre de la creación audiovisual, Patino ha realizado muchos trabajos fuera de las claves de una producción realizada para proyectarse en una sala. En este sentido, Patino ha gustado de llevar sus trabajos a salas y exposiciones. Pero no de una forma superficial, como supondría el mero pase de una película convencional limitándose a cambiar su contexto habitual de exhibición de una sala de butacas por un museo, algo que ocurre en el caso de la proyección continua de la película *Canciones para después de una guerra* en el Museo Reina Sofía, en el espacio dedicado al *Guernica* de Picasso y su contextualización histórica en torno a la Guerra Civil española. En este caso concreto, se trata de un complemento de máximo interés documental, pero no de una verdadera experiencia o sinergia audiovisual. Y aquí es donde me refiero a esas obras creadas para exposiciones o instalaciones como *Paraísos*, en el centro José Guerrero de Granada, o *Espejos en la niebla*, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, donde Patino rodó material *ad hoc* para aquellos proyectos y lo hizo teniendo en cuenta todo el tiempo el espacio de exhibición. Es decir, hablamos de una obra donde el espacio, en este caso, el de exhibición o recepción por parte del público, ha determinado completamente su creación, con el objetivo de sacar el mayor partido posible al marco donde el espectador se iba a situar frente a la obra, favoreciendo su interacción y fomentando su implicación..

La imagen de la portada de este trabajo corresponde a un fotograma extraído de la película *Nueve cartas a Berta* donde vemos a Lorenzo haciendo una foto a

su novia de Salamanca, y su elección responde a que esta imagen procede del film más emblemático del director y a que sintetiza los tres tipos de espacio más representativos que se encuentran en la obra de Basilio Martín Patino: los espacios físicos, los espacios mentales y los espacios de representación, presentes en las piedras salmantinas, el conflicto interior de Lorenzo por lo que representa su novia y la cámara de fotos.

## **1. 2. BIBLIO-FILMOGRAFÍA DESTACADA SOBRE LA OBRA DE BASILIO MARTÍN PATINO**

Este capítulo tiene como finalidad aportar un estado de la cuestión sobre la obra de Basilio Martín Patino. Aquí recorro las principales aportaciones bibliográficas y cinematográficas en torno a la obra del director salmantino y su cine. Incluyo aquí tanto los libros editados de forma monográfica sobre la figura de Martín Patino como otros volúmenes y artículos de revistas especialmente interesantes para el estudio de su filmografía. Además de los títulos recopilados en esta revisión, la presente tesis doctoral se completa con referencias a otros muchos artículos, obras o películas que se incluyen al final del trabajo, en el capítulo dedicado a la bibliografía utilizada en estas páginas. En general, y desde la perspectiva de esta tesis doctoral, cabe destacar que el objeto de estudio de nuestra investigación, es decir, el espacio en la obra de Patino, es inédito en la bibliografía existente. Ningún volumen editado hasta la fecha aborda de forma central o monográfica esta cuestión. Sin embargo, entre los estudios existentes sí se pueden rastrear algunas aportaciones referidas al espacio que destacaremos a continuación. Esta ausencia de análisis del espacio en Patino justifica el enfoque del presente trabajo de investigación. Además de la bibliografía, también recojo dos películas documentales especialmente relevantes para nuestro trabajo porque de alguna forma se acercan a la vinculación de Patino con sus espacios. Por una parte, *De Salamanca a*

*ninguna parte* (Chema de la Peña, 2002) aborda la generación del Nuevo Cine Español, donde se enmarcan los inicios de Patino y donde resulta determinante la presencia de Salamanca como espacio donde se produce el epicentro de las míticas Conversaciones de 1955; y por otra parte, *Basilio Martín Patino. La décima carta* (Virginia del Pino, 2014), donde se acompaña al director por distintos espacios fundamentales en su trayectoria.

Resulta realmente sorprendente esta ausencia del espacio en los estudios existentes sobre Martín Patino, debido a que se trata de un concepto absolutamente fundamental en el lenguaje cinematográfico. Un concepto que, en este ámbito del cine, está vinculado al tiempo, algo que, como veremos a continuación, sí ha recibido alguna atención por los teóricos que han abordado la obra de Basilio Martín Patino. Para comprobar la importancia que tiene el espacio baste recordar una reflexión de Lucía Solaz Frasquet sobre el proceso artístico, donde se incluye el arte cinematográfico. Para Solaz este proceso “enfatisa uno de los tres componentes kantianos de la realidad (espacio, tiempo y acción), aunque manipula los tres” (Solaz Frasquez). Solaz también se refiere específicamente al *espacio fílmico*, a su juicio, “un espacio virtual, reconstruido por el espectador a partir de una operación de sutura imaginaria. El desglose en secuencias y planos (*découpage*) y el montaje organizan tanto la duración de la película como su espacio. El espacio fílmico, aunque no corresponda a ningún espacio objetivo real, es convertido en habitable por medio de la imaginación del espectador. El espacio del filme es siempre un producto: producto de un técnica, pero también de la mente del espectador”. Como vemos, esta autora enfatiza la vinculación de espacio y tiempo en un proceso tan importante para construcción de un relato fílmico como es el montaje.

Revisando lo publicado sobre el director salmantino, como apunta Alberto Nahum en su obra *El cine de no-ficción en Martín Patino*, “a principios del nuevo siglo resultaba extraña la escasa atención que su figura había tenido por parte del mundo académico” (2008: 12). Y de lo existente en aquel momento, no encontramos nada referido al espacio. Resulta llamativo que esta relativa escasez de estudios y volúmenes impresos contrasta con una profusa variedad de artículos y disertaciones sobre la obra de Patino publicados en Internet, en ediciones digitales de periódicos y

revistas, en webs y blogs en su mayoría solventes y rigurosas, aunque, como decimos, no se centran en ningún caso en cuestiones espaciales. Esta situación tiene de alguna forma relación con el afán de innovación de Patino a la hora de enfrentarse al estudio de la historia y la cultura, y, por ello, requiere por lo general de acercamientos complejos y audaces a su obra. No obstante, este escenario ha cambiando durante los últimos años. Además de diversas entrevistas y artículos, buena parte de ellos reseñados en este trabajo, el estudio sobre la obra del director existente en el momento de redactar estas líneas abarca los siguientes volúmenes monográficos, además del referido de Nahum: *Basilio Martín Patino. Un soplo de libertad* (Adolfo Bellido, 1996); *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual* (Juan Antonio Pérez Millán, 2002); *Posibilismos, memorias y fraudes* (Jorge Nieto Ferrando, 2006); *Andalucía, un siglo de fascinación. Homenaje a Basilio Martín Patino* (Rafael Utrera Macías, 2006); *Espejos en la niebla: Un ensayo audiovisual de Basilio Martín Patino* (Adolfo Bellido, 2008); *Basilio Martín Patino. Espejos en la niebla*. (Aurora Fernández Polanco, 2008); *En esto consistían los paraísos. Aproximaciones a Basilio Martín Patino* (Carlos Martín, 2008); *La Salamanca desaparecida a través de Nueve cartas a Berta* (Ignacio Francia, 2011). De estas publicaciones, las dos primeras ofrecen una visión panorámica de su filmografía; la tercera se centra en tres cuestiones capitales de su obra; otras dos abordan la instalación *Espejos en la niebla*; la de Rafael Utrera aborda los capítulos de la serie sobre Andalucía; la de Carlos Martín es una obra editada con motivo de la exposición *Basilio Martín Patino. Paraísos* donde varios autores analizan diversos aspectos de películas concretas de Martín Patino; y la última se centra en la importancia escenográfica de la ciudad de Salamanca en el primer largometraje del director. Con respecto a la publicación de Nahum, esta se centra en el terreno fronterizo de su cine de no-ficción, donde encontramos filmes como *Canciones para después de una guerra*, *Caudillo*, *Madrid*, *La seducción del caos* y la serie *Andalucía, un siglo de fascinación*. Se trata de las obras más emblemáticas del director, donde Patino ahonda en los límites del documental y de la ficción, donde indaga en la meta-ficción y donde cuestiona la validez referencial y los problemas de la representación que plantean el lenguaje cinematográfico y el televisivo; y donde, en definitiva, la imagen se encuentra al servicio de un discurso ensayístico con el que el salmantino desarrolla una doble reflexión, sobre la imagen a nivel formal, y sobre la libertad a nivel narrativo.

La bibliografía sobre Basilio Martín Patino se completa con dos volúmenes editados en Francia: *Basilio Martin Patino «aux frontières du documentaire»*, (Catherine Bizern, 2005) y la tesis doctoral *Le cinéma de Basilio Martin Patino: la trilogie documentaire. Canciones para después de una guerra. Queridísimos Verdugos. Caudillo* (Valérie Herbuich, 2008). Por desgracia, no hemos recogido ninguna de estas dos obras en este estudio por no haber sido posible acceder a ellas, al estar disponible su consulta. Además, Pilar García Jiménez ha preparado una tesis doctoral titulada *Tiempo, espacio y memoria. El cine de Basilio Martín Patino*, que defenderá próximamente en Groningen (Holanda). Debido a que no se ha presentado en el momento de completar nuestra investigación, no hemos tenido tampoco acceso a este trabajo. Sin embargo, a tenor del título, adivinamos que su tesis aborda en parte el mismo objeto de estudio que la nuestra. Una casualidad que, en alguna medida, demuestra que el trabajo que planteamos tiene un evidente interés investigador.

Con esta presentación de la bibliografía sobre Patino vemos que no se ha editado aún ninguna obra sobre el espacio en la obra conjunta del director, más allá de volúmenes como el de Francia, que se centra en los espacios de Salamanca presentes en la *opera prima* del director, pero ninguna que aborde el espacio de forma global o transversal.

A continuación, paso a reseñar los volúmenes que me han resultado más provechosos para esta investigación. Estas obras se complementan con otras muchas de menor interés que, en cualquier caso, se referencian en el capítulo final de esta tesis dedicado a la bibliografía.

La Junta de Castilla y León editó *El cine español, desde Salamanca (1955 / 1995)* como una forma de levantar acta de un ciclo organizado por la propia Junta y la Filmoteca de Castilla y León para conmemorar el 40 aniversario de las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales, celebradas en Salamanca en 1955, año en el que se cumplió el centenario del nacimiento del Cine. En aquella ocasión, la capital charra acogió una serie de reuniones donde los participantes reflexionaron sobre el estado del cine español. El diagnóstico pesimista realizado desde su seno fue resumido por Juan Antonio Bardem en el Paraninfo de la Universidad de Salamanca el

19 de mayo de 1955 en su *Informe sobre la situación actual de nuestra cinematografía*, donde afirmaba: “el cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso, estéticamente nulo, intelectualmente ínfimo e industrialmente raquítico”.

Sin duda, no fue casual que la ciudad de Salamanca fuera el espacio elegido para acoger este encuentro histórico para el devenir del cine español. Se debe fundamentalmente a que allí residía Basilio Martín Patino, protagonista, sin duda, en la organización de aquellas Conversaciones. Y por ello, tampoco es casual que precisamente allí se localizara unos pocos años después *Nueve cartas a Berta*, primer largometraje del director salmantino, una obra donde los espacios físicos (los distintos rincones y monumentos de Salamanca) marcan el carácter de los personajes y resultan determinantes en el relato fílmico. De alguna forma, ambos hitos determinaron que Salamanca se erigiera en el espacio más emblemático del Nuevo Cine Español.

Este volumen también recoge que en 1995, Salamanca albergó la conmemoración de los cuarenta años de aquellas Conversaciones con el objetivo de “hablar de ellas y, sobre todo, hablar, a partir de ellas, de la evolución y el sentido del cine hecho en España desde aquella remota fecha hasta la actualidad” (Millán, 1995: 11). Según explica en la introducción Juan Antonio Pérez Millán, coordinador de la Filmoteca de Castilla y León. Para ello, se organizó un ciclo de mesas redondas a las que se invitó a cinco “personalidades relevantes” –algunas vinculadas a las propias Conversaciones– a que analizaran la evolución del cine a lo largo de los últimos cuarenta años desde las perspectivas apuntadas en su *Informe* por Bardem en 1955: política, social, estética, intelectual e industrial. Se trata de José María García Escudero, Juan Antonio Bardem, Carlos F. Heredero, Fernando Lara y Elías Querejeta. Además, el periodista salmantino Ignacio Francia esbozó una “crónica” de las Conversaciones, aportando para ello el “Llamamiento”, las “Conclusiones” y la “Relación de participantes”. Por último, el propio Basilio Martín Patino, promotor y secretario general de las Conversaciones, dirigió una carta a los organizadores, leída ante el público, donde el director salmantino reflexionaba sobre el sentido de lo vivido en 1955.

Además de las mesas redondas, el ciclo también incluyó la proyección, en las diferentes salas de Salamanca, de “cuarenta películas españolas relevantes,

una por cada año”, en palabras de Pérez Millán (1995.11). Los directores de estas obras fueron invitados a participar en ponencias y se les encargó un texto de presentación para los espectadores de mitad de la década de los noventa. A partir del contenido de las mesas redondas y de los materiales elaborados para el ciclo se editó *El cine español, desde Salamanca (1955 / 1995)*, alumbrado “como aportación a la bibliografía sobre la evolución del cine español”. Con estos mimbres, el volumen se divide en dos partes bien diferenciadas: la primera, elaborada a partir de las diferentes reflexiones de los personajes invitados a las mesas redondas, además de la carta de Patino y la “crónica” de Ignacio Francia.

La segunda parte recoge las cuarenta películas proyectadas en Salamanca, entre ellas, *Nueve cartas a Berta*. Cada capítulo incluye una sinopsis, un cuadro con los créditos del filme, una breve biofilmografía de su director y la presentación de la obra que el propio realizador aportara para el ciclo.

Las pretensiones y la estructura que motivan la publicación de este libro le confieren un carácter testimonial antes que crítico sobre la evolución del cine en los últimos cuarenta años y sobre la celebración de las legendarias Conversaciones de Salamanca. Y, en este sentido, la obra aporta una multiplicidad de miradas que, si bien quedan reflejadas de una forma algo caótica, cuenta con la virtud de que son las miradas más cualificadas sobre el tema abordado, ya que pertenecen a los protagonistas del cine español de los últimos cuarenta años. Con respecto a las películas recogidas, una en representación de cada año, habrá quien tenga sus reservas en cuanto a la idoneidad de esta selección y a lo heterogéneo de su compilación. Sin embargo, esa no es una crítica que deba atañer a la propia confección de este volumen, ya que se limita a recopilar los títulos proyectados en Salamanca en 1995. Y en cuanto al tratamiento de estas películas, cabe diferenciar entre la segunda parte, donde se expone la presentación a cargo de cada director dirigida al público de los noventa, de gran valor y ciertamente interesante, y la primera, donde encontramos sinopsis, biofilmografía y cuadro de créditos, con una información excesivamente escueta y que no aporta nada con respecto a otras publicaciones.



El libro, además, se acompaña de fotografías que ilustran los textos y entre las que encontramos fotogramas de las películas abordadas en nuestro objeto de estudio, así como instantáneas del transcurso de las mesas redondas celebradas en 1995, junto a una de especial interés que nos muestra, en una de las escasas imágenes que se conservan de las Conversaciones de Salamanca, a los organizadores y participantes posando en la escalinata de la Catedral de la capital charra (1995: 67). Un espacio muy concreto que veremos, primero en blanco y negro y después en color, en varias de las películas de Patino.

Con respecto al interés del presente volumen para nuestro trabajo de investigación doctoral, debemos centrarnos en las referencias al propio Basilio Martín Patino, cuya importancia capital en el transcurso de las Conversaciones celebradas en 1955 ya hemos apuntado, y, también en una carta dirigida por Patino a Juan Antonio Pérez Millán sobre aquellos Encuentros. Como decimos, su interés para nuestro estudio responde a que ambas aportaciones se refieren a cuestiones relacionadas con el espacio, a partir de la importancia e influencia de Salamanca, como emblema de aquel nuevo cine, y, dentro de la obra de Patino, en un puñado de películas donde enmarcan la trilogía de Salamanca o *Caudillo*.

Patino destaca en su misiva la consideración de los hechos acontecidos en 1955 como una “referencia ética importante”. El sentido general del análisis que realiza Patino sobre estas Conversaciones quita bastante hierro a la gravedad con la que se suelen definir y se refiere a la necesidad de valorarlas en el propio contexto político y social en el que se desarrollaron. Si algún mérito rescata el director salmantino sobre este evento cinematográfico es el compromiso entre cine y sociedad, silenciado desde la República. Patino recuerda también una voluntad estética marcada, por encima de todo, por el culto al realismo. Y aquí nos está apuntando que en aquellos encuentros jugaba un importante papel el espacio, ya que el espíritu que embargó a aquellos cineastas llamados a revolucionar el cine español fue el compromiso por hacer cine con los pies en la tierra, es decir, vinculado al espacio circundante, tanto al espacio físico como al mental, ideológico o psicológico. Y *Nueve cartas a Berta* será fiel representante de esta forma de entender y hacer el cine.

En la segunda parte del volumen, la que aglutina un título por cada uno de los cuarenta años transcurridos entre 1955 y 1995, encontramos una referencia a *Nueve cartas a Berta*, seleccionada como la película más representativa de 1965.

En definitiva, se trata de un volumen de interés para este trabajo por cuanto se centra en la importancia de un espacio geográfico, Salamanca, como epicentro de dos de los mayores hitos de la corriente cinematográfica más importante que ha habido en España: las *Conversaciones* y *Nueve cartas*.

Un año después, Filmoteca de la Generalitat Valenciana editó *Basilio Martín Patino. Un soplo de libertad* (Adolfo Bellido, 1996), la primera obra sobre Patino que se publica con carácter monográfico. Su coordinador, Adolfo Bellido, es una referencia en el estudio de la obra del director salmantino. Por todo ello, el volumen se convierte en un título ineludible en el estudio de Patino, y también es así en nuestra investigación, ya que Bellido aborda a lo largo de su obra diversas cuestiones que tienen alguna relación con el espacio. En sus páginas encontramos la pluma de distintas personas que conocen de buena mano al propio director y su obra, como José Luis García Sánchez, Ricardo Muñoz Suay o Pablo G. del Amo. Este volumen fue alumbrado al calor de un homenaje que el festival Cinema Jove brindó al director en su edición de 1996 “por una vida dedicada al cine”. Y por eso su gestación fue urgente y su periodo de creación más comprimido de lo habitual en una obra de esta ambición. Y es que un libro que sintetiza a Basilio Martín Patino en apenas 300 páginas se adivina una aventura audaz ya que la obra del salmantino, además de prolífica, presenta una densa carga intelectual. Solo para abordar la cuestión del espacio, vamos a dedicar una extensión mayor en este trabajo de investigación. Así, este proyecto se lleva a cabo condicionado por el plazo temporal y por el objetivo con el que se edita: homenajear al director en el marco del Cinema Jove. Y eso se traduce en una estructura un poco caótica, precisamente por tenerse que preparar el libro a partir de los recursos existentes y siempre supeditado a las llamadas respondidas por los posibles colaboradores. Sin embargo, este punto de partida un tanto anárquico contribuye también a dotarlo de un contenido más diverso, libre y original; una propuesta que casa bien con una estrategia muy querida para Patino: partir de un aparente caos para conseguir un resultado perfectamente lógico, profundo y lúcido. Sin duda, un intento consciente por establecer un paralelismo entre la estructura

del libro y la de una película de Patino. Artículos de opinión, biografía, repaso a la filmografía, análisis de aspectos concretos presentes en varias obras, cuestionarios sobre el director — “tanto compañeros como críticos” (1996: 13)— y hasta una entrevista.

Bellido López, profesor y director de la publicación cinematográfica digital *Encadenados*, aglutina en este libro una heterogénea variedad de materiales de una forma similar a la de Patino en muchas de sus películas. En esta obra se intercalan siete capítulos —más un capítulo 0—, redactados por Adolfo Bellido López, y diez cartas, en clara alusión al título de su primera película, firmadas por otros tantos conocedores de la persona y la obra de Patino. La condición de homenaje que impulsa la edición de este libro se traduce en que entre las páginas de las plumas invitadas predominan las alabanzas al salmantino sobre los análisis fílmicos. En este sentido, el contenido de *Basilio Martín Patino. Un soplo de libertad* difiere con respecto a otras obras como *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual* y *El cine de no-ficción en Martín Patino*, dos volúmenes monográficos sobre el realizador, ambos incluidos en este trabajo.

En el definido como Capítulo 0, *Razón de melancolía (a propósito del libro y sus colaboradores)*, Bellido López relata la génesis de la obra y la respuesta del director, a quien define como “el propio Quijote revivido en el ajeteo de nuestro siglo” (1996: 11). El autor reflexiona sobre el cine de Patino y explica que la edición del libro se encontró con un momento de incertidumbre, cuando Bellido López conoció que Juan Antonio Pérez Millán, coordinador de la Filmografía de Castilla y León, preparaba la publicación de una obra sobre Patino. El autor, no obstante, se decidió a continuar, en gran parte por los compromisos de patrocinio, y alejarse de la línea seguida por Pérez Millán. Quizás sea esta la causa de la estructura peculiar de este volumen.

En la primera de las cartas que integran este volumen, de título *Pura interrogación*, el director José Luis García Sánchez se refiere a Patino como “el más moderno de los cineastas españoles, el más marginal, el más imprevisible” (1996: 17). García Sánchez afirma que el suyo es un cine “sin referencias”, con un humor de admiración al sainete, “pura interrogación” (1996: 18).

El primer capítulo, *Lo que el viento (y la memoria) se llevó (Acercamiento a la biografía de Basilio Martín Patino)*, ofrece, como el subtítulo indica, un ágil repaso a la vida y obra del director. Aquí encontramos ya aportaciones relacionadas con el espacio, un condicionante en la trayectoria del Patino cineasta y del ciudadano. De especial interés resulta el fragmento en el que se recuerdan las Conversaciones de Salamanca.

En la segunda carta, *Dos o tres cosas de entonces*, el escritor José Luis Blanco Vega recuerda sus primeros encuentros con Patino, al que conoció como estudiante en el Seminario Menor de Comillas, donde compartieron inquietudes artísticas e intelectuales, así como experiencias fílmicas como espectadores: “una vaga premonición de lo que habría de ser más adelante la búsqueda y la preocupación por el lenguaje, el cinematográfico en el caso de Basilio” (1996. 35). El espacio aparece aquí través de la influencia que pudo ejercer aquel lugar sobre la personalidad, por aquel entonces en ciernes, del director castellano.

Bellido López se sirve del segundo capítulo, *La ordenación del caos (Un paseo por las películas de Basilio Martín Patino)*, para revisar la filmografía del director de *Nueve cartas a Berta*. Comienza este repaso con su primera incursión tras la cámara, su práctica de carrera *Tarde de domingo* y revisa todas sus producciones realizadas hasta entonces, que abarcan hasta la serie *Andalucía, un siglo de fascinación* (1996). El mayor interés de esta revisión consiste en que el autor recoge trabajos no acogidos bajo el paraguas de “producciones cinematográficas” y que, a pesar de no haber sido tan estudiados, artísticamente resultan tan interesantes como sus películas. Hablamos de *El nacimiento del nuevo mundo (Mirada sobre los trabajos en vídeo realizados por Patino en los años 80)*, una serie de proyectos realizados en un medio que le abre amplias posibilidades “tanto en cuanto sistema de producción como de comunicación más personal” (1996: 77). Y que nosotros abordaremos en este trabajo desde la óptica de un espacio peculiar ya que son obras especialmente atractivas porque otorgan un protagonismo especial al concepto del espacio, sobre todo el espacio físico de proyección, ya que el emplazamiento en que las recibe el espectador determina todos los aspectos de la obra: desde su misma concepción, a su creación y exhibición.

En la tercera carta del volumen, *Patino y Salamanca*, José Luis Hernández Marcos, quien fuera director del cineclub Universitario de Salamanca, fundado por Patino, recuerda el paso del realizador por este cineclub y su influencia en la relevancia que adquirió. Volvemos a encontrar la influencia del espacio de Salamanca en Patino.

La carta número cuatro, *Cómicos de la lengua*, del director de fotografía Luis Enrique Torán, rememora una “misión cultural” impulsada por Patino en Semana Santa de 1957, en su etapa de estudiante de cine en Madrid, consistente en la representación del *Auto de Pasión* en localidades rurales como Turégano. Y aquí nuevamente encontramos la presencia de un espacio, el rural como antesala de las localizaciones de sus primeros cortometrajes.

El tercer capítulo conforma, junto al segundo, el bloque más analítico y enjundioso del libro. Bellido López expone en *Ocho reflexiones sobre el cine de Patino* las claves que explican la densidad de su obra cinematográfica. El principal interés de este capítulo radica en la lúcida exposición de ejemplos en la obra de Patino donde se materializan estas reflexiones. Y si en el capítulo segundo hemos asistido a una revisión cronológica de las películas de Patino de una forma independiente, en este tercer capítulo también se realiza un acercamiento a la filmografía del salmantino pero a partir de conceptos que se repiten en la mayoría de sus obras. Las ocho reflexiones abordan la mirada, la memoria, el contraste entre lo nuevo y lo viejo, entre conceptos como vida, muerte, silencio y soledad, la fascinación de narrar, los sentimientos, Andalucía y la relación entre poder y libertad. Todos estos conceptos se encuentran estrechamente vinculados a distintos planos espaciales, como las ciudades donde transcurren, las atmósferas que albergan y el indisociable paso del tiempo..

En la sexta carta, *Un socarrón en el caos*, el periodista Ignacio Francia evoca su origen salmantino, de Lumbrales, igual que Patino, y recuerda al padre de Patino como “buen maestro” (p. 183). De nuevo, el espacio de Salamanca sale a relucir.

Nos interesa destacar también la séptima carta, *Investigar y crear*, del montador Pablo G. del Amo, quien recuerda su primer encuentro profesional con Patino en el rodaje de *Los paraísos perdidos* y el proceso de montaje en esa película. Aquí

el montador reflexiona sobre el espacio de representación que se desarrolla en una sala de montaje.

Por su parte, Juan Antonio Millán enfoca su carta hacia *La seducción de la mirada*, repasando la filmografía de Patino y haciendo hincapié en la presencia de la mirada, claramente influenciada por los espacios.

La Universidad Autónoma de Madrid editó en 1997 el libro colectivo *Historia Contemporánea de España y Cine*, coordinado por Aitor Yraola. Se trata de un volumen que, como el reseñado *El cine español, desde Salamanca (1955 / 1995)*, aglutina las intervenciones desarrolladas por los participantes en un encuentro cinematográfico; en este caso, como explica el compilador de los textos, Aitor Yraola, en el prólogo del volumen, “un curso organizado durante el mes de abril de 1995 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma que consiguió reunir a los mejores especialistas en cada materia, trata de elucidar estas y otras muchas interrogantes sobre el Cine y la Historia Contemporánea desde una perspectiva interdisciplinaria” (1997: 7). El propio Yraola reflexiona en su “Prólogo” sobre la cuestión que planea sobre las páginas de este libro a través de sus artículos: si el cine es un recurso válido para construir el discurso histórico. Citando a Marc Ferro, Yraola se pregunta: “¿puede el cine revelar autocensuras y lapsus en una sociedad?” (1997: 7). A continuación, Yraola resume el contenido de los textos recogidos en este volumen, la mayoría de ellos análisis sobre las relaciones entre el cine español y la historia del siglo XX, donde el NO-DO ocupa un lugar preferente como expresión audiovisual del franquismo. Y si hemos incluido esta obra en nuestra documentación es por el artículo “Materiales para *Canciones para después de una guerra*”, donde José Luis García Sánchez, colaborador de Patino en la búsqueda de materiales para la película *Canciones para después de una guerra*, se centra en “el rescate de la memoria histórica a partir de fragmentos reales hilvanados pero que en sí mismos representan una ficción narrativa” (1997: 9). Estamos ante un texto que, si bien no aporta novedades en el estudio de la obra de Basilio Martín Patino, encuentra su mayor aportación en el hecho de que estamos ante las reflexiones de una persona que ha colaborado directamente en varios filmes del director, como *Queridísimos verdugos*.

García Sánchez, director de películas como *La noche más larga* (1991) o *Tirano Banderas* (1993), comienza su disertación recordando las dificultades que él y Patino afrontaron para encontrar documentales y otros materiales para construir *Canciones para después de una guerra*. El autor rememora la génesis de una “película un poco artesanal”, creada en familia y realizada con el objetivo de “reconstruir lo que había sido el ambiente sonoro en el que se había desenvuelto nuestra infancia” (1997: 107). Y aquí salen a colación aspectos vinculados con el espacio, ya que esa banda sonora de la infancia está determinada por esa Salamanca tomada por el régimen de Franco. García Sánchez recuerda también las dificultades que amenazaron a esta película realizada en condiciones de “clandestinidad, extrema pobreza y marginalidad total”. Una vez realizada, fue perseguida especialmente por Carrero Blanco, e incluso “intentaron destruirla”. (1997: 108). García Sánchez apunta a la razón del odio de Blanco a partir de unas imágenes incluidas en la película donde se ve a Blanco acudiendo a un estreno de cine sin la compañía de su mujer, de la que se había separado. Un hecho que, para el autor, demuestra que “hay un deseo por parte del poder de borrar determinadas huellas de la memoria”. A continuación, el autor repasa cómo transcurrió esa búsqueda de materiales para *Canciones* y cómo encontraron trozos de película en el mismo Rastro de Madrid: “la mayor parte de la películas se reciclaban para hacer peines o peinetas” (1997: 109). Después, el autor se refiere a la voluntad de realizar una segunda parte de la película y la producción de *Caudillo*. García Sánchez se refiere a la dificultad para encontrar material entre 1940 y 1945, desde la entrada de las tropas nacionales en Madrid o Barcelona hasta la aparición del NO-DO, ya que “todos los noticiarios de ese periodo habían sido quemados voluntariamente y expurgados para quitar de la imagen pública del Régimen de entonces sus contactos con la Alemania nazi” (1997: 110).

García Sánchez reflexiona también sobre la conveniencia de utilizar la ficción para mostrar lo que no se podía ver a través del NO-DO. En este sentido, en *Canciones*, “lo que más hay son fragmentos reales pero que en sí mismos representan una ficción que sugiere o evoca una realidad que al final de la película sí recrea una época bastante sombría para la gente de este país” (1997: 111). El autor repasa los materiales que sí se rodaron para una película eminentemente de montaje, como carteles y fotografías, y reflexiona sobre la censura, cuyo referente sitúa en la Inquisición. En este punto, recuerda las dificultades para conseguir el cartón de rodaje de *Canciones para*

*después de una guerra* y las “argucias” que fueron necesarias para tal fin, como presentar” albaranes de laboratorio con material reelaborado” (1997: 112), ya que no se permitía realizar películas enteramente de archivo. Además, la censura pretendió que se eliminaran escenas de militares o curas, pero Patino no cedió. Hablamos de escenas donde encontramos elementos que responden al espacio en el que se enmarcan, y aquella España de la posguerra era un espacio marcado en sus cuatro costados por el nacional catolicismo.

García Sánchez finalmente se pregunta: “¿por qué no conservar las fotografías de nuestros abuelos, republicanos o nacionales, la del abuelo, no la del uniforme?” García Sánchez concluye reflexionando sobre la memoria histórica y su reflejo en el cine. Recuerda “el poco interés que se ha mostrado sobre las películas de nuestra guerra” (1997: 113) y la “presión” que existe para no realizar más obras de este tipo. A su juicio, “la memoria es frágil y acomodaticia” y aboga por luchar contra el olvido, ya que “estamos asistiendo progresivamente a un proceso de castración de nuestra cultura cinematográfica” (1997: 114).

El volumen colectivo *Los tiempos de la libertad* (1998) ofrece una variada e interesante selección de artículos en los que sus autores –sociólogos, artistas, ensayistas, catedráticos, economistas– reflexionan sobre el concepto del tiempo y su relación con múltiples aspectos y realidades, desde la historia a la filosofía pasando por la literatura o el cine. Fernando Ainsa, Moncho Alpuente, Agustín García Calvo, Diego Romero de Solís, Pedro M. Tosca... hasta 22 plumas comparten las 381 páginas de este volumen. Y entre ellas la de Basilio Martín Patino, que lleva el asunto a su terreno en un artículo titulado “Algunas reflexiones en torno al tiempo cinematográfico”, donde, como su elocuente título indica, invita a la reflexión sobre el tiempo y el cine, y donde también aborda el espacio, un concepto que siempre va unido al tiempo, especialmente en un ámbito como el cine.

El coordinador de esta obra, Emilio J. García Wiedemann, cierra el libro con un capítulo que incluye una extensa bibliografía sobre el tiempo y lo abre con un prólogo titulado *Pro-Logos*, donde recoge distintas aportaciones sobre el enfrentamiento del hombre con el tiempo. García Wiedemann bucea en la historia de la filosofía y



la mitología y se cuestiona qué es, cómo medir y cómo comprender el tiempo. Termina el autor explicando el título del libro, *Los tiempos de la libertad*: “Se trata, pues de descomponer el Tiempo en tiempos y dentro de ellos analizar lo que son las consecuencias de carácter temporal” (1998: 35).

Centrándonos en el capítulo de Basilio Martín Patino, habría que subrayar el interés del tema que el autor aborda en este texto. El tiempo cinematográfico se genera, de la misma forma que el espacio, fundamentalmente, en el proceso de montaje. Y Patino es uno de los cineastas españoles que ha utilizado el montaje de una forma más libre, creativa y con mejores resultados.

Estamos ante un texto similar a otros recogidos en este trabajo en cuanto a que aportan reflexiones del propio director, escritas de su propio puño y letra, a diferencia de la mayoría de volúmenes aquí recopilados, donde un autor analiza algún aspecto de la filmografía del director salmantino. Podemos citar los casos de *El cine español, desde Salamanca (1955 / 1995)* y *Doce miradas sobre el cine europeo (El autor y su obra)*, dos obras presentadas como libros de actas frente a *Los tiempos de la libertad*, una compilación de ensayos.

Aunque este volumen se presenta como una aproximación algo heterogénea al concepto del tiempo, resulta de gran interés para nuestro trabajo porque el artículo que firma Patino aporta una mirada que no habíamos encontrado antes, reflexionando sobre el tratamiento del tiempo, y como consecuencia, del espacio, en el campo cinematográfico, con la profundidad intelectual que caracteriza al director, tanto en su labor detrás de la cámara como en su faceta de escritor. En este caso, Patino reflexiona sobre el tiempo trascendiendo su propia obra para centrarse en el medio cinematográfico. Un medio que, como hemos apuntado antes, se construye a partir del tiempo y también del espacio.

*Algunas reflexiones en torno al tiempo cinematográfico* comienza, como los demás ensayos del libro, con un resumen que sintetiza el contenido del artículo y aporta unos breves apuntes sobre la trayectoria del autor. En dicho resumen se apunta que el cine es “el arte temporal por excelencia” (1998: 289). Estructura Patino su

texto en siete epígrafes. En el primero de ellos, titulado *El tiempo como sustancia*, Patino se refiere, como García Wiedemann en *Pro-Logos*, a la conveniencia de hablar de tiempos, más que de un tiempo cinematográfico, “diversos, varios, complementarios y contrapuestos, que forman un todo complejo como nuestra propia existencia” (1998: 290). Un tiempo, el cinematográfico que compone, junto a la luz, “nuestra materia prima” y que “los cineastas jugamos a aprehenderlo, sintetizarlo, expresarlo”. El oficio de cineasta consiste, para Patino, en acotar el tiempo y el espacio, reconstruirlos, diseccionarlos, invertirlos, moldearlos “y hasta lo archivamos, como documento con el que testimoniar la convención histórica” (1998: 290). El cine fabrica “huellas de nuestras vidas, y de este nuestro tiempo” y se convierte en “la representación de nuestra memoria” (1998: 290). Cuando aquí Patino habla de “nuestro tiempo” se refiere a un tiempo y también a un espacio; se refiere con ello a un episodio de nuestra Historia, y esto incluye, como decimos, algo que ocurre en un espacio y un tiempo concretos.

En el segundo epígrafe, *Las máquinas del tiempo*, el director de *Nueve cartas a Berta* se remonta al siglo XIX para recordar los orígenes del cine. Patino enumera las aportaciones tecnológicas de la Revolución Industrial “a la búsqueda de efectos ópticos y de movimientos que sugiriesen el paso del tiempo” 1998: 290). Para conseguirlo, estos aparatos se accionaban variando la luz; panoramas, diorama, vistas disolventes, fantasmagorías, zootropos, linternas mágicas... “artilugios” muy queridos para el propio Patino, dueño de una magnífica colección que se encuentra cedida indefinidamente a la Filmoteca de Castilla y León.

El tercer epígrafe, *Un arte de lo real-irreal*, comienza con una reflexión acerca de la manipulación del tiempo en el cine, con la que un director puede sintetizar y hacer compleja una narración a través del “lenguaje de la acción”. Concluye este epígrafe Patino asegurando que “sin esa manipulación no hay desarrollo de la acción creativa” (1998: 294).

En el siguiente epígrafe, titulado *El tempo*, el director se aproxima a este concepto, que “dispone de sus sistema de signos, con la composición adecuada a su lenguaje” (1998: 295).

En el capítulo *Montaje* el director afirma que la duración de las secuencias se manipula a través del montaje para “fraccionar” las representaciones debido a la imposibilidad de filmar escenas en continuidad, en tiempo real, por las limitaciones de la película. Además, reflexiona sobre la situación de cada plano, ya que cada uno depende del anterior y del siguiente. Y estos planos son la unidad básica con la que el cine hace suyo el espacio. Una circunstancia exclusiva de la expresión fílmica, a diferencia de otros medios como la pintura, donde se expresa el tiempo sin contar con un antes y un después. Se trata de un lenguaje que vive una revolución con “las nuevas tecnologías y la comunicación televisiva” (1998: 297).

En el siguiente epígrafe, *Los diversos usos del tiempo*, Patino recuerda que la utilización del tiempo cinematográfico “distingue y da una personalidad propia a la expresión personal” (1998: 297) de los directores. A continuación expone algunos ejemplos de usos del tiempo por parte de realizadores como Dreyer, Stroheim, Renoir, Wilder, Kurosawa, Welles, Ford, Fritz Lange o Buñuel.

En el último de los apartados, *Interiorización*, se establece la diferencia del cine con otras expresiones en vivo y la propia vida; en el cine, se puede repetir su experiencia, viendo varias veces una película. Además, en el caso del celuloide, al estar ya filmado y enlatado, está todo pactado, no hay lugar para la aventura. “Ni siquiera nos sorprende su pretenciosidad ingenua de querer ser tenido como de verdad. Nunca podrá suplantar a la vida” (1998: 299).

El historiador de cine Carlos F. Heredero desarrolla un certero acercamiento a los siete capítulos que conforman la serie *Andalucía, un siglo de fascinación* en la obra *La historia como representación y el espejo apócrifo (A propósito de Andalucía, un siglo de fascinación de Basilio Martín Patino)* (1998). Estamos, como el propio Heredero describe, ante “siete películas independientes, cuyas sucesivas entregas no están sometidas a ningún orden cronológico interno ni guardan, entre sí, más unidad que la común referencia andaluza utilizada como sustrato” (1998: 158). Este elemento unitario, la localización en Andalucía, vuelve a poner de manifiesto el protagonismo del espacio en la obra de Patino. En este caso hablamos de Andalucía. Y, como veremos en estas páginas, es uno de los espacios geográficos que marcan la obra de

Patino, junto a las geografías de Salamanca y Madrid. Y si Heredero dirige el objeto de su estudio hacia esta serie lo hace para reflexionar sobre los senderos recorridos por Patino para “desvelar las equívocas fronteras que separan a la realidad de la ficción” (1998: 157). Algo que el director ya había ensayado a través del propio medio cinematográfico en 1987 con *Madrid* y que posteriormente, en 1992, había explotado en todo su potencial, a través del video, con *La seducción del caos*. Heredero así lo refleja en su artículo, cuya estructura divide a través de varios epígrafes.

Este acercamiento a los capítulos dedicados a Andalucía a través de *La seducción del caos* nos parece muy adecuado porque en la trayectoria de Patino no se entienden las sucesivas obras sin ponerlas en contexto y hacerlas dialogar con los espacios en que se crean y con las obras anteriores. Y en este caso nos referimos tanto a los conceptos abordados en la serie andaluza, ensayados en el filme sobre Hugo Escribano y sintetizados en la voluntad de Patino de “desvelar el carácter ficcional de toda construcción audiovisual”, como al propio formato, el video, espacio de representación, donde el director se refugia “tras el escaso éxito comercial de sus películas de la década anterior (*Los paraísos perdidos* y *Madrid*)”, tal y como apunta Alberto Nahum García en *El cine de no-ficción en Martín Patino* (1998: 115). Y precisamente echamos en falta en el artículo de Heredero una referencia a *Madrid*, inexistente en su introducción, a la hora de sentar las bases que se materializarán en los capítulos dedicados a Andalucía. Algo que sí hace Nahum, quien afirma que “es a partir de *Madrid* cuando la reflexión cinematográfica pasa a un primer término” (1998: 111).

Tras la referida Introducción, Heredero aborda en el epígrafe *La memoria inventada* la génesis de *Andalucía, un siglo de fascinación*, una serie de siete películas que Patino aborda como un encargo de la televisión autonómica andaluza que el director antepone a la realización de un proyecto que ya contaba con una subvención del Ministerio de Cultura y que se iba a titular *Borrachos como dioses*. Patino encuentra así la posibilidad de rodar siete capítulos, bajo el título de *Apócrifos*, que el director propuso en su momento a Pilar Miró cuando era directora general de TVE y que finalmente devino en la producción de *La seducción del caos*. Como recuerda Heredero, la premisa que recibió Patino fue “realizar siete documentales de una hora aproximada de duración, ideados sobre cuestiones y temas supuestamente propios de

Andalucía, pero tan genéricos como los conflictos sociales, los viajeros románticos, los poetas, la mujer, el flamenco, la copla y el cine” (1998: 158). De esta forma, el director vio la oportunidad de llevar a cabo antiguos proyectos que no había podido materializar hasta entonces. Así, Patino aceptó el encargo, aunque lo adaptó a su propia visión: “desechó el bloque dedicado al cine, desglosó en dos el que debía centrarse en el cante flamenco y optó por ensayar una jugosa operación mutante en la naturaleza misma de la serie” (1998: 159). El resultado fueron siete películas, “concebidas *ex profeso* como otros tantos falsos documentales” (1998: 159) sobre los sucesos de Casa Viejas (*El grito del sur*), la copla andaluza (*Ojos verdes*), la utopía humanista (*Paraísos*), el flamenco (*Desde lo más hondo I y II*), la poesía andaluza (*El jardín de los poetas*) y el mito de Carmen (*Carmen y la libertad*).

Por último, el grueso del artículo de Heredero se despliega bajo el epígrafe *Siete apócrifos*, donde el autor hace un repaso a la producción y los significados que se esconden detrás de los siete capítulos de *Andalucía, un siglo de fascinación*. En definitiva, destacaremos que se trata de un análisis brillante, donde Heredero explica algunos de los detalles claves que el director pone en escena, permitiendo de esta forma hacer más comprensibles los mimbres de estas películas para el espectador menos experimentado en la obra de salmantino. Una característica, esta, de la que adolece el análisis de la serie andaluza realizado por Nahum.

Un tema recurrente en la filmografía de Patino, especialmente en su trilogía de Salamanca aunque también en la del franquismo, es la figura del exiliado, algo que nos interesa especialmente en nuestro trabajo de investigación porque representa de una forma muy simbólica la contraposición de espacios tan querida por Patino en su construcción fílmica. Nos referimos al contraste entre espacio interior, el referido a nuestro país como paraguas bajo el que se cobija la opresión franquista, y el espacio exterior, es decir, el extranjero, que en la obra de Patino representa la libertad. Este concepto se aborda en detalle en el libro *La sombra del exilio. La figura del exiliado republicano en el cine español de ficción* (coordinado por José María Balcells y José Antonio Pérez Bowie, 2001). Y se aborda específicamente un film d Patino en el artículo “Los casos de *Nueve cartas a Berta*, de Basilio Martín Patino y *El otro árbol de Guernica*, de Pedro Lazaga”, de Fernando González.

Este volumen editado en Salamanca reúne, como se explica en su Presentación y en el Prólogo, las intervenciones de los participantes en sendos encuentros celebrados en las sedes de las Universidades de Salamanca y León los días 18, 19 y 20 de noviembre de 1999, en el marco de la docena de eventos que, celebrados bajo el paraguas de un congreso plural titulado *Sesenta años después*, secundaron una convocatoria promovida por el grupo GEXEL (Grupo de Estudios del Exilio Literario, adscrito al Departamento de Filología Española de la Universidad Autónoma de Barcelona) para conmemorar “el 60 aniversario del exilio republicano español de 1939” (2001: 9). Estos encuentros se desarrollaron en Galicia, País Vasco, Andalucía, Asturias, Aragón, La Rioja, Castilla y León, Madrid, Castilla-La Mancha, Valencia, Cantabria y Cataluña.

Como explica Manuel Aznar Soler, coordinador general de *Sesenta años después*, en la Presentación del volumen, este congreso tiene su origen en un primer encuentro de GEXEL titulado *El exilio literario español de 1939*, celebrado en 1995 en Barcelona y tras el cual, sus organizadores expresaron su voluntad de “estimular la investigación sobre un capítulo fundamental de nuestra historia y de nuestras literaturas españolas del siglo” (2001: 9). Su multiplicidad de celebraciones responde a la voluntad de reflejar que “los escritores exiliados en 1939 escribieron en las cuatro lenguas de nuestra República literaria: castellano, catalán, gallego y vasco” (2001: 10). Este congreso, integrado por conferencias, conciertos, proyecciones o exposiciones, estuvo dirigido “especialmente a los más jóvenes, nacidos y crecidos en los años democráticos” (2001: 10) y tuvo como principal objetivo “crear una memoria no solo contra el silencio y el olvido de la dictadura franquista sino también contra el pacto de amnesia sobre el pasado en que se fundamentó nuestra Transición democrática” (2001: 11). Por su parte, José Antonio Pérez Bowie y José María Balcells, coordinadores del volumen, subrayan el silencio impuesto por el franquismo a los exiliados, a pesar de que estos “garantizaron la continuidad de un pensamiento moderno, de unas líneas de investigación progresistas, de una labor creadora presidida por el signo de la libertad que en España habían quedado drásticamente clausuradas con la victoria fascista” (2001: 14). Pérez Bowie y Balcells también hacen referencia al objeto de estudio del congreso: “una panorámica lo más amplia y extensa posible de la labor de

nuestros compatriotas en el exilio” (2001: 14); por ello, bajo el paraguas de la “cultura”, se dio cabida a manifestaciones intelectuales de muy diversa índole: filosofía, medicina, ciencias, arte... La respuesta obtenida fue “amplia y plural”, confiesan los coordinadores que concluyen el Prólogo con los agradecimientos y un repaso a las instituciones colaboradoras con el congreso.

El libro se estructura en cuatro bloques: Cuestiones Generales; La Filosofía y las Ciencias; el Arte; y la Literatura. El artículo que nos interesa se ubica en la tercera parte. En el texto, Fernando González aborda, desde el campus salmantino, el tratamiento de la figura del exiliado republicano en el cine español de ficción. Para ello, comienza con un acercamiento al estado de la cuestión para centrarse después en los casos concretos de *El otro árbol de Guernica*, de Pedro Lazaga, y *Nueve cartas a Berta*, de Basilio Martín Patino, una de las obras que abordamos en el presente trabajo de investigación.

Comienza su artículo el autor expresando acertadamente que “asombra que en la producción española de cine de ficción el exiliado republicano tenga una presencia tan escasa como personaje, y aún más que no haya ninguna película de largometraje dedicada al exiliado en su exilio” (2001: 211). Una situación que cambia en otros países, donde se encuentran obras como la mexicana *En el balcón vacío*, pero que no se produce en España ni durante la Transición ni posteriormente, “fuera del documental”. Como apunta González, hay que esperar a la segunda mitad de los años ochenta para asistir al retrato del regreso de un exiliado o a la crónica de los topes que pasaron la dictadura escondidos en España, cuando encontramos *El mar y el tiempo* (1989) o *Mambrú se fue a la guerra* (1986), ambas de Fernando Fernán Gómez. Estas obras ponen de manifiesto un problema de representación en el tratamiento del exilio desde el interior de España. Y es que describir la situación implicaba mostrar una España carente de constitucionalidad.

Apunta también González que la figura del exiliado en la ficción viene determinada por las circunstancias políticas del país. Una situación que se agrava en el caso del cine, con respecto a la literatura, ya que, como medio de masas que es, el cine se ve sometido al control del Estado y la censura política. Además, debido a

los condicionantes técnicos que determinan la exhibición cinematográfica, el séptimo arte está unido a los intereses comerciales y a las limitaciones temporales, ya que “una película que no se estrena en su momento está condenada quizás, a no estrenarse nunca, a permanecer como plástico muerto” (2001: 211). Unos condiciones que, en el cine sobre el exilio, se traducen en que “el planteamiento suele estar muy vinculado al presente” (2001: 211). Y si hablamos en términos temporales, también debemos hacerlo en clave espacial, ya que se trata de un cine, como vemos, que haba constantemente de la situación de un país, y de cómo la atmósfera que rodea a este espacio geográfico determina el devenir de los personajes del relato.

El autor repasa la presencia de obras sobre el exilio durante las primeras décadas de la dictadura. Aborda entonces el autor de este texto sus reflexiones sobre las dos películas que centran su análisis. Y comienza, por orden cronológico, con *Nueve cartas a Berta* (1965), donde la presencia del exiliado está representada por el padre de la Berta a la que el protagonista, Lorenzo, escribe sus nueve cartas; una chica a la que ha conocido en un viaje a Inglaterra, en un campo de trabajo, y no en un “viaje de estudios” (2001: 211), como apunta el autor de este artículo. El padre de Berta es un conocido especialista en Literatura del Siglo de Oro exiliado. La esencia de esta película reside, como expresa González, en el choque de lo que Lorenzo ha conocido en el extranjero “con la realidad cotidiana del hogar en Salamanca, la universidad, la moral, las costumbres” (2001: 211). Una situación que “contribuye a poner en crisis la solidez de lo conocido anteriormente por el joven estudiante” (2001: 211). Las referencias a Berta, su padre y el exilio introducen de una forma constante un espacio externo a lo que vemos en pantalla, el de la libertad que se vive en el extranjero, que determina lo que ocurre en el espacio diegético de la Salamanca que habita Lorenzo.

El mayor interés de este artículo reside en centrar el análisis en el tratamiento de la obra sobre la historia española y el contraste reflejado en ella entre las diversas y contrapuestas formas de narrar los acontecimientos históricos que marcan nuestro país desde la Guerra Civil hasta los años sesenta. Y lo mejor es que lo hace acompañando las ideas apuntadas con fragmentos de las cartas escritas por Lorenzo, cuyos textos escuchamos en *off* en la película. En este sentido, González apunta que Lorenzo no desea la “España del acatamiento y la humillación, la España de los padres”,



pero “no acepta tampoco la visión del padre de Berta” por “anclada en el pasado” (2001: 215). Y en este enfrentamiento, dice el autor, “surge un principio de conocimiento superior, de madurez”. Y es que lo que realmente mueve a Lorenzo en su búsqueda interior es la “necesidad de verdadera Historia” (2001: 216). Fernando González continúa con su repaso a las obras donde encontramos la presencia de exiliados.

González rememora las vicisitudes a las que se enfrentó Patino para sortear la censura y contextualiza la película en relación a la producción de otras en los mismos años: *Behold a pale horse* y *La guerra ha terminado* son dos producciones extranjeras de 1964 y 1966 sobre el exilio que se prohibieron hasta la muerte de Franco. En el extremo opuesto, *Franco, ese hombre* recibió ayuda económica estatal. En el caso de *Nueve cartas a Berta*, gozó de todas las ayudas oficiales y se convirtió en la primera película del Nuevo Cine Español que obtuvo el reconocimiento de Interés Especial. Una vez rodada, González apunta que “no sufrió demasiado la censura, al menos si la comparamos con otras” (2001: 217). El autor enumera los cortes que dictaminó la Comisión de Apreciación, reunida el 17 de diciembre de 1965: La organización en capítulos, con títulos, de los había que sustituir tres, referidos a *La guerra*, *La Posguerra* y *Los aires de la paz*. Otro de los puntos problemáticos era la secuencia en la que el padre de Lorenzo asiste a la Plaza Mayor a un acto de homenaje a los ex alféreces provisionales. La escueta información que el autor de este artículo nos aporta se puede completar con el artículo *Itinerario personal. Basilio Martín Patino*, incluido en la obra *Doce miradas sobre el cine europeo (El autor y su obra)*. En este texto el propio Patino rememora las gestiones que tuvo que realizar para que la censura aprobara esa secuencia. A continuación, Fernando González acomete el análisis de *El otro árbol de Guernica*. Y destaca que, “frente a la actualidad” de *Nueve cartas a Berta*, la película de Pedro Lazaga propone una reconstrucción histórica sobre la evacuación de niños en el País Vasco durante la Guerra Civil” (2001: 220). En todo caso, otra película donde el espacio también juega un papel importante.

Regresamos al análisis de la serie *Andalucía, un siglo de fascinación* con el artículo de Ana Martín Morán “La reescritura del pasado en *El grito del sur: Casas*

*Viejas* de Basilio Martín Patino”, incluido en el volumen *La herida de las sombras en el cine español de los años 40* (2001).

Aquí la autora se centra en el episodio que aborda los sucesos de Casas Viejas para desarrollar un intenso e interesante acercamiento a la concepción patiniana de la verosimilitud audiovisual, el uso de la Historia como discurso de representación, los sutiles mimbres que separan el documental de la ficción, o la no ficción del no documental, y el papel que cumple el espectador en el proceso semiótico del discurso cinematográfico. Conceptos, todos ellos, especialmente interesantes para nuestro estudio, puesto que participan en la conformación del espacio de representación múltiple y estamos además ante un filme donde el espacio geográfico es el centro sobre el que transitan distintos elementos narrativos.

El texto de Martín Morán se inicia con unas convenientes palabras del propio Patino en las que reflexiona sobre la confrontación entre imagen y espectador. El director muestra su discrepancia ante la afirmación de que “en el cine todo está en la imagen” ya que, para el salmantino, el cine “se hace en el cerebro receptivo del espectador”. Patino afirma, además, que “la imagen no es sino el soporte con el que se estimula esa sustancia abstracta (...) que tendemos al espectador a través del proceso creativo” (2001: 503). Parafraseando a Leonardo, Patino considera el cine como “una cuestión mental” (2001: 503). Y en ese sentido, el espectador ocupa un lugar protagonista ya que en él recae la responsabilidad de dotar de sentido los mensajes que se le envían desde la pantalla y completar el sentido del discurso cinematográfico. De esta forma, se convierte en coautor o responsable último de construir, en su cabeza, el espacio o los espacios que conforman el filme. A este respecto, tenemos que alabar el enfoque de este artículo donde encontramos constantes reflexiones sobre los capítulos dedicados a Andalucía en relación con el espectador y concluye precisamente con un epígrafe dedicado a *El lugar del espectador*.

Al margen de las reflexiones de la autora sobre el protagonismo que el director otorga a sus espectadores, el presente artículo se centra en *El grito del sur: Casas Viejas*, uno de los capítulos de la serie andaluza, analizado aquí por ser “uno de los que

más interés ha despertado” que, “por el tipo de reflexión que articula, exige ser tratado con detenimiento” (2001: 494).

Martín Morán estructura su artículo en cinco epígrafes. En el primero, *El grito del Sur: Casas Viejas*, la autora indaga en el recorrido de Patino por los límites de la ficción y el documental, y en la carga de verdad que cabe suponer a las representaciones de hechos históricos. La autora revisa los diferentes elementos sobre los que se construye *El grito del Sur* y asegura que “aparentemente, responde al formato de un reportaje televisivo” (2001: 494), ya que en él encontramos materiales donde el espacio es protagonista, como son testimonios de testigos, declaraciones de especialistas, imágenes actuales del lugar de los hechos e imágenes de archivo. Donde este capítulo adquiere su mayor interés, y, por ende, seguramente todo el artículo, es en el análisis del “elemento más problemático de *El grito del sur: Casa Viejas*”, que no es otro que el recurso de las dos falsas reconstrucciones de los hechos acaecidos en esta localidad. Se trata de dos filmaciones que Patino introduce en su película como si fueran materiales rodados por un equipo de cineastas soviéticos, en un caso; y por un operador británico, en otro. Como apunta la autora del artículo, “son en realidad ficciones rodadas por el propio Patino ‘a la manera de’ el cine soviético del periodo estalinista y del tipo de filmaciones característico de los noticiarios cinematográficos” (2001: 494). La autora realiza interesantes puntualizaciones que no se apuntan en muchos otros artículos sobre la misma obra, como son el hecho de que la filmación del camarógrafo inglés adopta el rol de oficial, o que Patino se inspirara para este rodaje en el libro de 1934 *Viaje a la aldea del crimen* de Ramón J. Sender. Como veremos más adelante, en el capítulo específico sobre el espacio en la serie en torno a Andalucía, la contraposición de ambas filmaciones nos resulta espacialmente fructífera por cuanto enfrenta dos maneras de mostrar un mismo espacio físico y emocional.

En el segundo epígrafe, *Antecedentes, disonancias y coincidencias*, la autora hace dialogar el capítulo elegido y la propia serie entera con otras obras de su filmografía, y desarrolla un acertado recorrido por las obras anteriores que llevan a Patino a desembocar en la realización de *Andalucía, un siglo de fascinación*. Desde *Canciones para después de una guerra*, *Queridísimos verdugos* o *Caudillo*, Patino ya muestra una “manera desprejuiciada de enfrentarse a la Historia” (2001: 500),

así como un “replanteamiento de la historia real desde el punto de vista de los seres anónimos que la sufren, y la revelan desde una perspectiva distinta al discurso ‘oficial’” (2001: 500).

El tercer epígrafe, *Visiones de Andalucía*, ahonda en el resto de capítulos que conforman la serie. Martín Morán recuerda que el tema de la falsificación está presente en toda la serie, aunque en el caso del capítulo de Casas Viejas el tratamiento sea diferente porque “la ficción se disfraza aquí de Historia” (2001: 504).

En el cuarto epígrafe, *Falsificaciones: la no ficción y el no documental*, la autora introduce en el título un interesante vocablo para definir la obra estudiada y explica que, en este capítulo, “con materiales reverencialmente ficticios, es posible elaborar un filme documental” y donde “el sentido del texto no depende tanto de dichos materiales que los articulan” (2001: 506).

Finalmente, en *El lugar del espectador*, la autora soluciona el problema planteado sobre la naturaleza de un referente audiovisual en función del papel que juegue el público: “un film será documental si consigue esta convicción por parte del espectador” (2001: 508). Volviendo a los primeros comentarios que hacíamos al inicio del análisis de este artículo, la autora destaca muy acertadamente “un respeto poco habitual por parte del director hacia el receptor de su obra” (2001: 509), teniendo en cuenta que ese respeto se traduce también en una responsabilidad y en la exigencia de una actitud despierta y activa porque, como explica Martín Morán en la última frase de su artículo, “el espectador tiene, en definitiva, la última palabra” (2001: 509), en todo lo relacionado con la recepción, interpretación y construcción de los espacios del filme.

En 2002, Juan Antonio Pérez Millán publica *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*, otra de las obras de referencia en el estudio de la obra de Patino. Se trata de un volumen monográfico de 381 páginas que surge con el objetivo por parte de su autor de exponer un análisis global de la obra de Basilio Martín Patino. En este sentido, este libro comparte, por su extensión y finalidad, varias similitudes con otra obra, reseñada en este trabajo: *Basilio Martín Patino. Un soplo de libertad*, de Adolfo Bellido López. Y es que en el momento de

editarse la de Pérez Millán, ambas eran las dos obras de referencia sobre el trabajo del director salmantino ya que, hasta entonces, no existían sino solo artículos sobre aspectos concretos de la carrera de Patino. Y tanto Bellido como Pérez Millán abordaron sendas ediciones con el objetivo de abordar en profundidad la filmografía patiniana. Sin embargo, a diferencia de la obra de Bellido, en el caso de Pérez Millán nos encontramos ante un volumen que presenta un contenido más ordenado y metódico, seguramente, fruto de una labor más sosegada y una preparación más dilatada en el tiempo. No hay que olvidar que Bellido acomete una edición *ad hoc* para el homenaje que el festival Cinema Jove brinda a Patino, mientras que Pérez Millán, que también edita su obra en el marco de otro festival, como es la 47 edición de la Semana Internacional de Cine de Valladolid, lo hace, como reconoce en el capítulo titulado *Introducción*, “llevando por fin a término el proyecto iniciado hacía más de diez años” (2002: 14). No en vano, el origen del libro que ahora reseñamos se remonta, como el propio autor apunta en la misma página, “a comienzos de los años noventa, cuando (Patino) me invitó a contemplar su método de trabajo en la edición de *La seducción del caos*”. Gracias a ese contacto, “descubrí cuánto me apetecía dedicar un tiempo largo y reposado al análisis de sus obra” (2002: 14).

Volviendo a la esencia del estudio aquí reseñado, debemos incidir en que estamos ante una completa y sistemática revisión de la filmografía del director castellano-leonés. Sin duda, una útil guía para quienes deseen introducirse de lleno en un completo y accesible análisis de todos los trabajos acometidos por Patino a lo largo de su carrera hasta la fecha de su edición. El más completo estudio realizado sobre el universo de Patino. También hay que valorar en este volumen el hecho de que cada capítulo incluye una extensa y detallada sinopsis de la película abordada que, sin duda, aporta una valiosa información al lector, muy útil para afrontar el análisis de la obra de Patino. Y lo único que podemos achacar a Pérez Millán es que no haya realizado una segunda edición de este volumen ya que desde el año de su publicación, en 2002, han sido varios los trabajos impulsados por el director. Aunque si bien Pérez Millán incluye en su volumen el análisis de *Octavia*, epitafio cinematográfico asumido y mantenido en el tiempo por Patino, hay que tener en cuenta que con Patino nos encontramos ante una personalidad radicalmente inquieta e inconformista; alguien que, si bien tras *Octavia* regresa a su silencio buscado en las pantallas de cine, se ha reafirmado con el

tiempo en su convicción de que el arte cinematográfico está abocado desde hace tiempo a seguir por otros vericuetos audiovisuales ajenos a los engranajes de una industria endiosada y superficial. De hecho, desde ese 2002, Patino ha presentado varios proyectos en museos y galerías con no menos interés artístico que su trabajo desplegado al servicio del celuloide. Y a estos trabajos debemos sumar un último largometraje documental sobre el movimiento del 15-M: *Libre te quiero* (2012).

Cabría resaltar también la incorporación en este volumen de un valioso y sorprendente material gráfico que acompaña al texto. Se trata de fotografías y fotogramas de varias de las obras de Patino y del propio director en distintos contextos, y donde podemos acercarnos visualmente a los espacios del director, desde diversos rodajes a su propia casa poco antes de la publicación de este libro. Este material procede de los archivos de La linterna Mágica, Filmoteca Española, Filmoteca de Castilla y León y Semana Internacional de Cine de Valladolid, además del particular de Gloria Rodríguez.

Antes de abordar el contenido de los capítulos que integran este libro, debemos referirnos primero al propio título, *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*, que nos parece especialmente indicado por cuanto acota muy bien lo que sus páginas aguardan al lector. La primera frase evoca la mirada de Patino hacia un pasado que condiciona sobremanera el presente y donde los sentimientos ocupan un lugar preferente. Con respecto a la segunda parte, resume de una forma sucinta el objeto de estudio de Pérez Millán.

También resulta conveniente contextualizar la personalidad de quien se esconde tras la firma que da forma a este libro, ya que el autor es una autoridad cultural, especializada en el estudio cinematográfico, y, sin duda, un gran conocedor de la obra de Patino. No en vano, Antonio Pérez Millán, licenciado en Historia y diplomado en Psicología, ha sido crítico de cine y ha desempeñado los cargos de técnico de Cultura del Ayuntamiento de Salamanca, director general de Promoción Cultural de la Junta de Andalucía, director de la Filmoteca Española, consejero de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León y coordinador de la Filmoteca de Castilla y León. Además, ha impartido la asignatura de Lenguaje Audiovisual en la Facultad de Bellas

Artes de la Universidad de Salamanca y ha sido responsable de la edición de publicaciones de la Semana Internacional de Cine de Valladolid, donde ha firmado obras como *Eisenstein. La huelga*, *Nikita Mihalkov. En busca de la armonía*, *Pilar Miró, directora de cine* o *Pasqualino De Santis. El resplandor en la penumbra*.

El volumen se estructura en 13 capítulos donde Pérez Millán acomete toda la obra de Patino, y donde asistimos a diversas aportaciones relacionadas con el espacio. Cada epígrafe está dedicado de forma exclusiva a una sola obra con algunas excepciones donde agrupa varias obras por su similitud temática o de formato o bien por constituir una serie de varios episodios como es el caso del duodécimo, dedicado a *Andalucía, un siglo de fascinación*. El volumen se completa con un *Prólogo* y una *Presentación*, al inicio del libro, y una *Filmografía* con una completa ficha técnica y artística de cada obra, además de un *Índice de nombres* al final. Sería justo también valorar positivamente la elección de los títulos de los capítulos ya que por línea general sintetizan el sentido del contenido que albergan.

El *Prólogo*, titulado *El juego de la fascinación*, está firmado por un director navarro que comparte con el salmantino su querencia por una temática que mira a la historia reciente española desde una perspectiva moral similar. En las página que firma, Montxo Armendáriz ensalza “la coherencia de su trayectoria creativa, el atrevimiento formal de sus planteamientos estilísticos, su permanente juventud para enfrentarse al lenguaje audiovisual y dinamitarlo sin concesiones” (2002: 11).

A continuación, el propio Pérez Millán acomete en la *Presentación* una introducción al volumen recordando cómo entró en contacto con Patino: “gracias a un amigos común, el periodista Ignacio Francia, cuando montaba *Caudillo*” (2002: 13) y resumiendo los vericuetos que acompañaron la publicación de este libro “escrito a caballo entre la pasión y el afán de ser riguroso” (2002: 15).

El primer capítulo, titulado *De las letras a la imagen*, aborda con claridad y profundidad la trayectoria personal de Basilio Martín Patino, sobre todo su infancia y juventud. Además, refleja con acierto la pasión inicial de Patino por la literatura y sus primeras experiencia detrás de una cámara como realizador de cine.

El segundo capítulo, *Los cortometrajes*, aborda la obra de Patino acometida entre 1955 y 1962, incluyendo las dos prácticas iniciales realizadas en el IECC, *El parque* y *El descanso*; su trabajo de fin de carrera, *Tarde de domingo*; y sus cortos antes de dirigir su primer largometraje, *Novenos y Torerillos' 61*. Además, Pérez Millán recoge las peripecias que rodean a *Imágenes para un retablo*. En este análisis, Pérez Millán ya introduce aspectos del espacio que determinan la concepción de estos trabajos y que se repetirán en su posterior trabajo en largometrajes.

El tercer capítulo, titulado *Al principio de la escapada*, está dedicado a *Nueve cartas a Berta* (1965). En el cuarto capítulo, titulado *Una mujer bajo las influencias*, aborda *Del amor y otras soledades* (1969), segundo largometraje de Martín Patino, que no incluimos en esta tesis doctoral por tratarse del único trabajo en el que Martín Patino no puede considerarse autor. El quinto capítulo, *Sobrevivir en el desierto*, se centra en *Canciones para después de una guerra* (1971). En el capítulo sexto, *Las cloacas de la buena conciencia*, ilumina la oscuridad cavernosa de *Queridísimos verdugos*. En el séptimo capítulo, *La negra sombra del guerrero*, comenta *Caudillo* (1974).

El capítulo octavo, *Interludio con nuevos soportes*, aborda una década en la obra de Patino, la transcurrida entre 1975 y 1985, desde que, a la muerte de Franco, consigue estrenar su trilogía sobre el franquismo hasta que vuelve a rodar de nuevo un largometraje, *Los paraísos perdidos*. Un periodo “de descubrimiento de nuevos soportes y medios de expresión audiovisual: el video y una forma especial de televisión” (2002: 193). Fruto de este periodo de experimentación son una serie de originales proyectos puestos en marcha por Patino con mayor o menor fortuna, y donde los espacios juegan un papel fundamental, como veremos más adelante.

El noveno capítulo, titulado elocuentemente *Regreso a ninguna parte*, aborda el segundo de los filmes que integran la trilogía e Salamanca: *Los paraísos perdidos*.

El décimo capítulo, *El espíritu de la ciudad*, está dedicado a la película *Madrid* y remite, obviamente al espacio. En el undécimo capítulo, *Espejos confortantes*, Pérez Millán aborda *La seducción del caos* (1991), la primera obra dirigida por



Patino para televisión, en concreto para la Televisión Española dirigida por Pilar Miró.

El siguiente capítulo, *La verdad de las mentiras*, se centra en *Andalucía, un siglo de fascinación* (1995), aborda esta serie en la que retoma “algunas de las ideas concebidas para aquellos proyectos televisivos que giraban en torno a la falsificación y las obras apócrifas, y que se frustraron a finales de los ochenta” (2002: 293). En esta serie, “Patino lleva hasta las últimas consecuencias sus planteamientos sobre lo verdadero, lo falso y lo reconstruido en materia audiovisual, optando abiertamente por la fórmula genérica del llamado *falso documental*” (2002: 293).

En el decimotercero y último capítulo del volumen, *El infierno reencontrado*, Pérez Millán se centra en la última obra realizada por Patino en el momento de publicar este libro: *Octavia* (2002).

Además de las aportaciones bibliográficas, incluimos en este capítulo también varias aportaciones desde el propio cine al estudio de la obra de Basilio Martín Patino. Una de las películas que contribuyen al conocimiento de esta obra es el largometraje documental *De Salamanca a ninguna parte*, dirigido por el también salmantino Chema de la Peña en 2002. De la Peña realizó este trabajo como un homenaje a la generación que alumbró la corriente conocida como Nuevo Cine Español, promovida por una generación única de cineastas que coincidieron en la Escuela de Cine de Madrid. Hablamos de un conjunto de creadores que adquirieron conciencia de grupo a raíz de las Conversaciones de Salamanca en 1955, celebradas en esta ciudad e impulsadas, entre otros, por Basilio Martín Patino desde el cineclub que dirigiera en su ciudad. Esta generación insólita de cineastas, donde, además del propio Patino, se encontraban directores tan importantes para nuestro cine como Summers, Camus, Saura, Borau, Picazo o Regueiro, fue la primera que mostró en sus películas la realidad social de nuestro país. La película recorre la evolución de esta generación, desde su fundación en Salamanca, hasta su declive temprano a mediados de los años 60 cuando, como se dice en el filme, estos directores terminaron por integrarse en la industria cinematográfica y dejando de hacer esas películas rompedoras de sus inicios. Se trata de una cinta documental de carácter experimental que trata de emular la forma de hacer cine de aquellos cineastas que dejaron, no sin grandes dificultades, unas cuantas

buenas películas como *Del rosa al amarillo*, *La tía Tula* o *Nueve cartas a Berta*. Una obra, en definitiva, que nos interesa por las intervenciones de Martín Patino donde recuerda la génesis de su debut cinematográfico y el ambiente que se vivía en aquella época en Salamanca. Además de ser fundamental en esa *opera prima* de Patino, el protagonismo del espacio queda patente en este film de De la Peña por cuanto es determinante en la concepción fílmica de ese grupo de cineastas que crearon sus películas influidas por el entorno de la España franquista en la que se enmarcaban.

Y muy relacionado con el contexto que aborda la película de Chema de la Peña es el contenido de la revista *Materiales para una iconografía de Francisco Franco. Volumen II*, donde encontramos la segunda parte de un estudio sobre la imagen del dictador español del siglo XX elaborado a partir de las aportaciones de profesores, historiadores e investigadores españoles y también extranjeros. Este segundo volumen además se divide a su vez en dos partes. La primera de ellas cuenta con artículos de Peter Leenknecht, Vicente J. Benet, Jesús García Sánchez y Manuel Palacio. En la segunda parte encontramos ensayos de C. López Rubio, W. Martin-Hamdorf, Román Gubern, Nancy Berthier, Sonia García López y Alicia Salvador, quien nos interesa por su artículo “La triste España de *Caudillo*”.

Cada una de las dos partes de este volumen comienza con un prólogo introductorio. El primero de ellos abre el bloque inicial, titulado “Calidoscopio cotidiano. Franco en los espacios públicos y privados de los españoles”. Este prólogo resume el contenido de los artículos de la primera parte, articulados en torno a la figura de Francisco Franco y su presencia “ubicua en zonas amplísimas del intercambio humano y social de los españoles” (2002: 9), tanto en espacios públicos como privados de la sociedad española. En esta primera parte encontramos una serie de textos que pretenden “sugerir la familiaridad (también en el sentido de extrañeza siniestra) de la vida corriente española con la significación histórica y biográfica de dicho personaje” (2002: 9). Se trata de ensayos referidos a las efigies escultóricas de Franco, la política conmemorativa, la representación de los trabajadores o la penetración del Generalísimo “en espacios habituales del intercambio social y privado” (2002: 10). Como vemos, esta obra aborda la influencia del régimen de Franco en los distintos tipos de espacios de la vida cotidiana durante la dictadura.

La segunda parte del libro, donde se enmarca el artículo que nos acerca a este volumen, se titula “La deconstrucción de una imagen: de la oposición militante al ‘realismo mágico’”. El prólogo con el que se inicia este segundo bloque sintetiza el contenido de los artículos que aglutina: la imagen de Franco. Una imagen pretendidamente incontestable durante la vida del dictador pero contestada “tanto por la fuerza de la propaganda (...) como por esa forma más sagaz que fue el chiste” (2002: 97), y que, tras la caída del franquismo, dio lugar a “una sucesión de análisis que recorrió todos los tonos emocionales posibles” (2002: 97). En los siguientes artículos se analizan distintas obras cinematográficas donde aparece la figura de Franco, desde documentales españoles, como “*Raza, el espíritu de Franco*” (1978); otros extranjeros, como el de propaganda de la República Democrática Alemana *España indómita* (1962); o películas de ficción, como *Madregilda* (1993). Y, por supuesto, *Caudillo* (1974), de Basilio Martín Patino, “la primera obra de desmontaje sistemático de la figura de Franco emprendida desde el interior del país y partiendo de los mismos materiales que habían servido para edificar la imagen legendaria del dictador” (2002: 98).

El capítulo de interés para nuestro trabajo, “La triste España de *Caudillo*”, es obra de Alicia Salvador, profesora de Enseñanza Secundaria, donde imparte clases de Historia e Historia del Cine. Alicia Salvador es, además, autora de una tesis doctoral sobre la productora UNINCI, así como de varios libros y artículos sobre cine e historia. Antes de centrarnos en el contenido del ensayo de Salvador conviene subrayar que este texto, al igual que los demás de este volumen, se complementa con un excelente material gráfico que, en el caso de “La triste España de *Caudillo*”, incluye imágenes extraídas del documental de Patino, como las viñetas del cómic *Soldado invicto* (1969), retratos de Franco o diversos fotogramas.

Antes de acometer la propia producción de *Caudillo*, Alicia Salvador realiza un acercamiento al documental de montaje en el apartado “El cine engendra cine”, donde la autora afirma que “este tipo de cine, un género en sí mismo, puede llegar a ser un trabajo creativo fascinante y, si se cuenta con la sensibilidad y técnica precisas, el resultado, la nueva composición y amalgama de retales, puede ser no ya una recreación, sino una creación original y nueva” (2002: 119). Salvador realiza un

repassa a las obras más significativas de este género hasta llegar a *Caudillo*, donde Patino, antes que un análisis histórico, pretendía “transmitir una visión, enmudecida por ese largo tiempo de forzado silencio y de monopolio por parte de los vencedores” (2002: 120). Y para entrar de lleno en esa visión, donde encontramos una “deconstrucción” o una “relectura” de Franco, Salvador se acerca primero a la reconstrucción de la imagen del Caudillo en el segundo epígrafe del artículo, “Franco y su imagen”, donde la autora repasa la iconografía con la que se representó la figura del dictador durante el franquismo, generada básicamente desde los propios mecanismos de poder del Régimen y destinada a ensalzar la imagen de Franco. No obstante, Salvador también recuerda “otras imágenes, que desde la ironía, el sarcasmo o la dureza la destruyen desde el exterior” (2002: 124). Desde el interior, y en vida de Franco, *Caudillo* tiene el honor de representar “una de las primeras relecturas que se hacen de esa imagen” (2002: 124). De esta forma, vemos cómo en esta película todo se edifica en el montaje, que es donde se crea el espacio fílmico. Un espacio que se construye a partir de muy diversos materiales que ilustran distintos espacios de la época, donde se enmarcan los hitos del franquismo. Un espacio que, además, luego es destruido por el espectador cuando se construye su propio espacio mental sobre el significado de la película.

Alicia Salvador se centra de lleno en esta obra de montaje en el siguiente apartado, de sucinto título: *Caudillo*. En él, la autora se acerca a la génesis de esta película, a las circunstancias en las que fue realizada y conocemos que Patino pretendió hacer una segunda parte porque “la agresión franquista de cuarenta años no se agotaba en este análisis” (2002: 125). Salvador sitúa la cinta del salmantino en el contexto cinematográfico del franquismo, cuando el único documental sobre la figura de Franco realizado antes era *Franco, es hombre* (1964), de Sáenz de Heredia, una obra radicalmente opuesta a la de Patino ya que “es una exaltación de Franco como salvador de España” (2002: 125). El salmantino, nos dice Salvador, pretende ofrecer su particular visión subjetiva de la figura de Franco, alejada de una pretenciosa objetividad.

El siguiente capítulo, “La construcción de *Caudillo*”, comienza con unas declaraciones de Patino en las que afirma que “las películas las hago siempre en el montaje” (2002: 127). De esta forma, el propio Patino admite que se nutre de

diversos espacios ilustrados en metrajes de distintos orígenes y, al pasarlos por la moviola, son manipulados por el director para construir un espacio diferente. La autora repasa la naturaleza de los diferentes materiales utilizados en el montaje de la cinta, cuyo origen, no apuntado en el filme, responde “a la utilización de materiales ajenos” (2002: 128); así como los diversos colaboradores involucrados en su realización, “cuya función específica no se señala” (2002: 128).

El ensayo continúa, en *Selección y tratamiento de los materiales*, con los efectos buscados en el montaje, una labor donde se combinan y tratan “elementos morfológicos básicos” (2002: 130). Patino, como hace con la imagen de ambos bandos enfrentados, manipula su imagen, la “desacraliza y ridiculiza: lo convierte en una personaje de zarzuela” (2002: 135). Una visión del Caudillo que, sin embargo, “no lo convierte en un personaje cómico e inofensivo” (2002: 135).

A continuación, el epígrafe *Estructura y montaje de la película* revisa la estructura que articula la película a partir del uso de tiempo, y donde también resulta fundamental el espacio, y de la combinación de capítulos de la historia de España con episodios de la propia vida de Franco.

Finalmente, en el último apartado, “Lecturas sobre *Caudillo*. Apuntes para una reflexión”, se recogen las dificultades para estrenar la película tras la muerte de Franco, en 1977, y la recepción de la película por parte del público y la crítica, con premios en el exterior y con frialdad en España, donde fue rechazada por toda la derecha y, sorprendentemente, por parte de la izquierda, ya que “se esperaba tal vez una voz contundente que condenara, y no un juego que implicara al espectador” (2002: 142). Seguramente, esa contención emocional explica que la cinta haya resistido tan bien el paso del tiempo.

En 2003 se publica el volumen colectivo *Itinerario personal. Basilio Martín Patino. Doce miradas sobre el cine europeo (El autor y su obra)* que, al igual que *El cine español, desde Salamanca (1955 / 1995)*, reseñado en el presente trabajo, está editado por la Junta de Castilla y León. Ocho años separan la publicación de ambos tomos y, como en el primero, este segundo comienza con una “Presentación”

marcadamente institucional a cargo de Juan Vicente Herrera, presidente de la Junta de Castilla y León, a la que sigue un “Saludo” de Julián Lanzarote, alcalde de Salamanca. Casi una década después, ambos continúan en sus cargos; Herrera, por su parte, firma la presentación de los dos libros. Una circunstancia ajena al objeto de este análisis pero que casualmente refuerza la ideología que subyace en la obra de Patino, especialmente en las tres películas de la trilogía de Salamanca, donde constantemente aparecen elementos que recuerdan que, a pesar del paso del tiempo, en el fondo todo continúa igual y los hilos que mueven el poder siguen estando en las mismas manos. Nos dice Patino, a través de estas obras, que, aunque en apariencia han cambiado por algunas cosas, a nivel profundo el espacio que retrata en sus filmes se mantiene intacto, y no solo durante las casi cuatro décadas que separan estos rodajes, sino desde la misma época de la Guerra Civil española.

Volviendo al contenido del libro, se trata de un volumen que recoge las intervenciones de los doce directores europeos invitados a los coloquios celebrados en el marco del *Encuentro sobre el cine europeo (El autor y su obra)*, desarrollado entre el 1 y el 3 de julio de 2002 por el Consorcio Salamanca 2002, con la colaboración de la Junta de Castilla y León, a través de la Filmoteca Regional, y de la Semana Internacional de Cine de Valladolid. Los directores que participaron en este ciclo son Vicente Aranda, Montxo Armendáriz, Jack Cardiff, Paul Cox, André Delvaux, Constantinos Giannaris, Robert Guédiguian, Manuel Gutiérrez Aragón, Marion Hansël, Basilio Martín Patino, Carlos Saura, Peter Sehr y Marie Noëlle.

Estamos ante un volumen editado bajo la misma premisa que *El cine español, desde Salamanca (1955 / 1995)*, ya que ambos se presentan como libros de actas de sendos ciclos celebrados en Salamanca, la tierra natal de Patino, y uno de los escenarios prototípicos de sus obras. En este sentido, el mayor mérito de este libro reside en conservar las reflexiones de algunos de los directores de cine más importantes del panorama europeo reunidos en un encuentro histórico.

En sus líneas, Herrera recuerda que ese estado de la cuestión del cine europeo que centra el encuentro sobre *El autor y su obra* tiene su precedente en 1994, cuando la Filmoteca Regional organizó las jornadas de reflexión sobre *El futuro del cine*

*européo*. Por su parte, Lanzarote rememora otro precedente cinematográfico, ya legendario, en torno al panorama nacional: las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales, celebradas casi cuatro décadas antes con la participación, como hemos visto.

Fernando Lara, coordinador del Encuentro, reflexiona en un breve capítulo – “Tres días de julio”– sobre lo acontecido en esta cita con el cine europeo celebrada en Salamanca y sobre el hecho de poner a un conjunto de cineastas frente a sus obras. Un concepto abordado también en el siguiente capítulo de este libro, titulado “En busca de una reflexión (Convocatoria del Encuentro)”. A continuación, bajo el título de *Inauguración*, se recogen las palabras de los participantes en la inauguración: Fernando Lara; Pilar Fernández Labrador, concejala de Cultura del Ayuntamiento de Salamanca; José María Otero, director general del ICAA; y Enrique Cabero Morán, coordinador general del Consorcio Salamanca 2002, quien recuerda la coproducción de dos películas impulsadas por el Consorcio Salamanca 2002: *Octavia*, de Patino; y *De Salamanca a ninguna parte*, de Chema de la Peña, reseñado en este capítulo.

Tras los epígrafes introductorios, el libro da paso a los discursos de los directores participantes en el Encuentro y a las intervenciones de otros realizadores presentes y del público asistente. Cada uno de estos capítulos se introduce con una biografía básica. En el capítulo del salmantino, titulado *Itinerario personal. Basilio Martín Patino*, asistimos a una revisión, a cargo del propio realizador, de su trayectoria artística y vital, comenzando por su propia niñez en Salamanca.

Echando la vista atrás, Patino anhela haber podido realizar un cine “más frívolo, de divertimento” (2003: 45), pero las circunstancias le han obligado a avanzar por otros derroteros. Patino aboga en su revisión a aquel Nuevo Cine Español por una coherencia entre las ideas y la realidad, y confiesa que “estoy bastante contento con casi todas las películas que he hecho” (2003: 45). Para ilustrarlo, recuerda que, poco después de abandonar la Escuela, Cesáreo González le ofreció hacer una película sobre el torero El Cordobés. Tras aceptar el proyecto, el director optó por rechazarlo tras ver el guion. Y entonces llegó *Nueve cartas a Berta*, “sobre una Salamanca que no me gustaba”, dice

Patino, “porque no me dejaba respirar”, a pesar de realizar este filme “con todo el cariño que pude” (2003: 45).

Con respecto a su siguiente filme, *Del amor y otras soledades*, Patino indica que “no hablaré, porque a mí me importan las películas que hice por libre” (2003: 45). Y esa búsqueda de libertad le empujó a “inventarse” una forma de hacer cine de la que salió *Canciones para después de una guerra*, “una chapuza”, cuyo montaje “divertía” al director, a pesar de que “detrás de aquella alegría brotaba una enorme tristeza” (2003: 45). Ante ese ambiente represivo marcado por los excesos de la dictadura, Patino afirma que reaccionó “metiéndome en mi cueva de Altamira a pintar bisontes para ver si desaparecían...” (2003: 45). Y desde su sótano, “y en la más absoluta clandestinidad” (2003: 45), realizó *Caudillo*.

Este repaso a su filmografía concluye con *Queridísimos verdugos*, “una experiencia terrible y surrealista que no repetiría” (2003: 48).

Patino reconoce la obsesión de su generación por la libertad como *leit motiv* de un cine con el que “lo hemos pasado muy bien y ha resultado gratificante” (2003: 49).

El artículo llega a su fin con las intervenciones de Carlos Saura y Chema de la Peña. El primero subraya la “hermosa” revisión de Patino de “una etapa tan terrible y triste” y se cuestiona el futuro del cine, mientras De la Peña le pregunta por las nuevas generaciones de cineastas y Patino aboga porque rechacen el concepto de “profesión” y apunta a la tecnología digital como la dirección que marcará el camino a seguir.

La revista *Turia* incluye en 2003 el artículo “Mi cine es un acto de rebeldía”, en el que Eduardo Larrocha recoge el contenido de varias entrevistas realizadas al director salmantino en Valladolid y Madrid. Larrocha nutre su texto de las declaraciones de Patino que complementa con sus propios comentarios. Además, introduce diversas acotaciones donde analiza diversas cuestiones abordadas en la conversación que mantienen autor y realizador. En este sentido, el mayor interés de este texto radica en las declaraciones del propio director que, en muchos casos, parece decidido a desmitificar algunas de las cuestiones preconcebidas por la historiografía



cinematográfica española, como las Conversaciones de Salamanca o el Nuevo Cine Español. Por otra parte, cabe achacar al autor que su redacción no resulta todo lo clara que se desearía cuando especifica si estamos ante las declaraciones de Patino o ante las del propio Larrocha.

Este artículo-entrevista comienza con un repaso a la trayectoria del director desde su juventud en Salamanca. Patino reflexiona sobre su propia profesión y en este sentido afirma que “no he nacido para ser director, ni, en realidad, he tenido nunca la certeza de haber hecho cine” (2003: 253). En relación al propio cine, Patino lo define como “la capacidad de transmitir una emoción desde la originalidad” (2003: 253).

El director rememora su experiencia al frente del cineclub durante su periplo de estudiante de Filosofía, y admite con humildad que “quizá yo estaba un poco más preparado porque me había escapado a Italia. Estuve en Perugia y allí pude ver cine” (2003: 253).

. Es entonces cuando entra en contacto con el Neorrealismo, una corriente que, como veremos después en el capítulo dedicado a la contextualización del cine de Patino, otorga un protagonismo especial a los espacios privados y públicos donde se ambientan las narraciones, espacios de los que bebe Patino en el inicio de su carrera. Es entonces cuando Larrocha saca a colación que “en libros y artículos se lee que el llamado Nuevo Cine Español es el fruto maduro de aquellas Conversaciones (de Salamanca)” (2003: 253). Una idea que Patino desmiente tajantemente cuando le replica a Larrocha que “las Conversaciones no tienen nada que ver con el Nuevo Cine Español”, a lo que añade que “tampoco pudieron influir, como se ha dicho, el *free cinema*, ni la Nouvelle Vague” (2003: 253). Patino asegura con firmeza que “la idea del Nuevo Cine es posterior (...) Aquello no alentó nada” (2003: 253). Siguiendo con esta cuestión, el director admite que Bardem, presente en las Conversaciones, con *La muerte de un ciclista*, “se había inventado una forma de hacer cine” (2003: 253). Al margen de la causalidad entre Conversaciones y Nuevo Cine, Patino admite que el cine que abrazaba su generación en los sesenta huía de retóricas anteriores y “sintonizaba con lo que se hacía más allá de los Pirineos” (2003: 253), sobre todo, con la obra de Godard y Truffaut. Esta querencia por lo que extranjero, este contraponer el espacio externo al interno, es una constante en el cine de Patino desde *Nueve cartas a Berta*.

El texto continúa con la propia concepción que tiene Patino sobre su propia obra. Larrocha afirma que “más que ser indisciplinado lo que hace es rebelarse contra las normas establecidas” (2003: 253). Por su parte, Patino replica que “mi indisciplina es una tendencia innata” y asegura que “mi cine es un acto de rebeldía”, aunque “no es rebeldía, es sentido común” (2003: 253).

Siguiendo con la cuestión de la rebeldía, Larrocha hace referencia a *Los paraísos perdidos*, un filme cuyo tema, según el autor, es “la transformación de esa rebeldía en creatividad” (2003: 254). En relación a esta película, Larrocha apunta que, a través del concepto clásico del *Hiperión*, el director “ofrece su visión del mundo actual” (2003: 254). A este respecto, Patino asegura que “el Hiperión es el desacuerdo de un ser sensible que se rebela contra las cosas que están mal. Desde ese desacuerdo hace una versión poética, metafórica y simbólica de su mundo, en contraste con la realidad de los hombres” (2003: 254). Una vez más, encontramos la pugna del hombre contra el espacio que le circunda.

A lo largo del artículo también se habla de otras películas, como *Nueve cartas a Berta*, con la que, asegura Patino, “arriesgué y fue la película más rentable de aquel momento” (2003: 254). También saca a la palestra *Canciones para después de una guerra*, construida “a partir de la idea de que una canción evoca sentimientos y produce un estado hipnótico” (2003: 254); y rememora los desencuentros con la censura a costa de *Caudillo* y *Queridísimos verdugos*.

A continuación, el director recuerda la relación con sus padres y el “ambiente hostil que le ha rodeado y al que se ha enfrentado desde su vida y su cine” (2003: 256). También hace referencia a aspectos como la censura, de la que afirma que “ahora no la tenemos, pero hay que luchar contra los que mandan”; la relación del cine con la vida: “si el cine lo desvinculamos de la vida, no es nada, yo no sé hacerlo” (2003: 256); el montaje “como instrumento narrativo”: “lo cierto no me importa, yo manipulo y de ahí construyo las secuencias que crean emociones. Mi verdad es la que yo creo y transmito” (2003: 256); o los valores éticos del cine: “Yo he pretendido plasmar mis ilusiones en historias que sugieran algo sobre determinados mundos, no hablar de la verdad

o de la mentira. Rechazo esos púlpitos o tribunas morales en los que se quiere convertir el cine” (2003: 256).

El artículo finaliza con unas reflexiones sobre la industria cinematográfica, con la que Patino asegura que “no estoy de acuerdo. Ni yo me meto con ellos, ni ellos conmigo” (2003: 256). El director lamenta que “este país habría sido otra cosa si hubiera aprovechado el talento para hacer cine de muchos directores” (2003: 256). Además, Patino confiesa su interés por películas recientes como *Las horas*, *Los lunes al sol* y *Hable con ella*. Y Larrocha recuerda que en una ocasión el director dijo “que se iba y volvió al ver *Los santos inocentes*, de Mario Camus” (2003: 256).

La relación de la trilogía del franquismo con la religión centra el artículo “Reconstruyendo la memoria histórica en la pantalla. La presencia de lo religioso en el franquismo a través de la obra documental de Basilio Martín Patino en los años setenta: *Canciones para después de una guerra* (1971), *Queridísimos verdugos* (1973) y *Caudillo* (1975)”. Un texto que fue publicado en 2005 dentro de la revista *Artigrama* por el profesor asociado del Departamento de Historia de Arte de la Universidad de Zaragoza y estudioso del cine español y el arte aragonés Fernando Sanz Ferreruela

En el resumen con el que se inicia el artículo el autor sintetiza muy bien el objeto de su estudio: el reflejo del componente religioso en los tres filmes citados, “como resultado de la transformación política, social y religiosa que tuvo en España en el periodo de la Transición” (2005: 487). Podríamos ampliar a la práctica totalidad de la filmografía de Patino la presencia turbadora de la religión en los espacios que pueblan estos títulos.

Sanz Ferreruela desarrolla un análisis deductivo que parte de lo general, la sociedad y el cine en España, para terminar analizando la presencia y el tratamiento del elemento religioso en tres casos concretos dentro de la trayectoria de un director. Un enfoque que se plasma en una acertada y sucinta contextualización del cine y la sociedad española en los años sesenta y setenta del siglo XX que precede a un acercamiento general al trabajo de Patino en aquellos años, primero, y después a la trilogía sobre el franquismo.

En la “Introducción”, el autor sitúa la evolución del cine español en el contexto de la “ebullición transformadora” (2005: 487) experimentada por la sociedad en todos los aspectos, incluyendo el religioso. Con la Transición, este cambio conlleva un aperturismo que permite la producción de películas heterogéneas, de diferentes estilos y géneros incluyendo el Nuevo Cine Español y el documental. En este punto, Sanz Ferreruela aconseja, en una nota a pie de página, la consulta de varias obras, como el libro *El cine español desde Salamanca (1955 /1995)*, reseñado en el presente trabajo y centrado en las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales; echamos en falta entre esas referencias el artículo reseñado más arriba de Eduardo Larrocha donde transcribe unas declaraciones clarificadoras de Patino en las que niega categóricamente el binomio causal Conversaciones de Salamanca-Nuevo Cine Español, como habitualmente se asume.

Sanz Ferreruela recorre la trayectoria del cine español durante las dos décadas estudiadas. Un cine que registra un descenso considerable en el número de películas de temática religiosa como consecuencia del creciente escepticismo que invade a la sociedad. Además, proliferan las tramas que “trataban temas religiosos vinculados con problemáticas sociales o políticas más profundas” (2005:490). Así, afirma el autor, “al comienzo de los setenta, el cine confesional español había tocado definitivamente a su fin”. Este repaso al cine y la religión en España le sirve a Sanz Ferreruela para contextualizar la obra documental de los setenta de Patino, “una personalidad considerada paradigma del Nuevo Cine Español, y que ha desarrollado una de las carreras cinematográficas más individuales, peculiares, independientes, y tal vez rompedoras, de su momento” (2005:490). Al referirse al Nuevo Cine Español, consideramos que el autor del artículo debería haber puesto en perspectiva del Patino de estos años la película *Nueve cartas a Berta*, considerada a su vez paradigma de la citada corriente cinematográfica y realizada en 1965.

Tras este primer acercamiento a la obra de Patino, el autor sitúa el primer epígrafe del artículo, *La obra documental de Patino en la Transición y su reflejo en lo religioso*. En él, Sanz Ferreruela analiza las tres películas que conforman la trilogía documental de Patino sobre el franquismo. Aquí, el autor vuelve a aplicar el

método deductivo de análisis cuando comienza con un acercamiento a los tres filmes como bloque, describiendo las características que rodean a los ‘documentales’ patinianos, así como su condición de “ilegales” por sus problemas con la censura o su influencia en la industria del cine español. El autor también apunta algunas diferencias entre las tres, como la procedencia de los materiales o el objeto de estudio. Finalmente, Sanz Ferreruela hace confluir las tres piezas estudiadas bajo el prisma del trasunto religioso. Y para el autor, el mayor hallazgo de Patino en este sentido es “que va a huir definitivamente de esa tendencia habitual en el cine documental español del Régimen que vinculaba la presencia de lo religioso casi exclusivamente a lo popular y folclórico, tomando partido por su presencia con finalidades ideológicas” (2005: 492). De esta forma, Patino se postula como cineasta innovador al romper con una contextualización tradicional de los símbolos religiosos y llevarlos a otro espacio distinto, el ideológico, más vinculado con la realidad. A partir de aquí, se articulan tres epígrafes dedicados a las tres películas. Cada uno de ellos comienza con una descripción de la obra y de los elementos que la forman y aborda después la presencia de lo religioso en sus imágenes. Sobre *Canciones para después de una guerra* Sanz Ferreruela afirma que, de las tres, es “donde lo religioso adquiere una mayor presencia y trascendencia simbólica” (2005: 499). En relación a *Queridísimos verdugos*, el autor aporta varias referencias religiosas en su creación, presentes en la banda sonora, reflexiones, metáforas... con el fin de denunciar “la tolerancia que la Iglesia católica mantenía en este periodo ante la pena capital” (2005: 502). En el caso de *Caudillo*, el director pretende cuestionar unos “principios ideológicos”, los del franquismo, que asimilan “la Guerra Civil con una cruzada religiosa” mientras la Iglesia defiende la “predestinación divina” del Régimen. Consideramos que el autor también podría haber hecho dialogar, si acaso de forma sucinta, a la trilogía sobre el franquismo con la trilogía de Salamanca.

El artículo concluye con un epígrafe de conclusiones donde Sanz Ferreruela recapitula las principales ideas expuestas en el texto y describe la postura de Patino a la hora de enfrentarse a la religión tras el objetivo de su cámara: no lanza un mensaje redentor, sino que cuestiona su supuesta autoridad moral:

Martín Patino en sus películas no utiliza las dudas de fe como mero argumento (...) para lanzar un mensaje redentor (...) sino para cuestionar la autoridad moral de la

Iglesia y la capacidad de cohesión social del que había sido uno de los pilares básicos del régimen de Franco. (2005: 510).

Con el volumen *Andalucía, un siglo de fascinación. Homenaje a Basilio Martín Patino*, nos encontramos ante una obra colectiva que, como el artículo de Heredero, se centra en los capítulos de la serie dedicada a Andalucía. El coordinador de este volumen, el catedrático en la Universidad de Sevilla Rafael Utrera Macías, en su día al frente del cineclub sevillano “Vida”, uno de los punteros de España junto al Universitario de Salamanca, presenta el libro como homenaje a Basilio Martín y para ello toma como punto de referencia los siete capítulos que el director salmantino realizó para la televisión andaluza, editados después en DVD por Suevia Films. En sus páginas, los autores participantes abordan la manipulación que presenta la mirada de Patino repasando y repensando la historia y la Historia desde el tópico y la reflexión. Se trata de una obra que nos interesa porque vuelve a abordar una serie realizada en torno a un mismo espacio geográfico.

El libro se divide en once capítulos, siete de los cuales están dedicados a reseñar y comentar cada uno de los episodios de la serie; el resto comprende un prólogo, una amplia bibliografía, tres guiones de los siete capítulos y un DVD con dos episodios de la serie andaluza: *Ojos verdes* y *El grito del Sur: Casas Viejas*.

El volumen se abre con un prólogo a cargo del propio Rafael Utrera Macías titulado “Homenaje a Basilio Martín Patino”. A continuación, en “Basilio Martín Patino, creador audiovisual”, Mónica Barrientos Bueno propone un acercamiento por la vida y obra del director. Después se abordan los capítulos de la serie: Enrique Sánchez Oliveira se ocupa de *Ojos verdes*; Antonio Checa de *Desde lo más hondo I: Silverio*; Victoria Fonseca de *Desde lo más hondo II: El museo japonés*; Inmaculada Gordillo de *El jardín de los poetas*; Luis Navarrete de *Paraísos*; Rafael Utrera Macías de *El grito del Sur: Casas Viejas*; Virginia Guarín de *Carmen y la libertad*.

Volvemos a hablar de un libro monográfico sobre Basilio Martín Patino y por eso estamos ante otro título fundamental para nuestro estudio: *Posibilismos, memorias y fraudes. El cine de Basilio Martín Patino*. En este caso, el historiador y escritor Jorge Nieto Ferrando analiza de forma retrospectiva la obra de Martín Patino

atendiendo a tres cuestiones que han afectado a la cultura cinematográfica española desde los años cincuenta: el posibilismo, la recuperación de la memoria y la limitación de las certezas. De esta forma, el autor clasifica el grueso de la filmografía del director salmantino en estas tres categorías.

El libro se abre con un prólogo titulado "Mi amigo Basilio", a cargo de Adolfo Bellido López, autor de *Basilio Martín Patino. Un soplo de libertad*, que, como hemos visto, es otra de las obras de referencia sobre la obra del director salmantino. En sus páginas Bellido, natural de Salamanca como Patino, rememora su época de juventud, cuando conoció a Basilio tras asumir la dirección del cineclub Universitario del SEU, fundado por el propio Patino unos años antes y desde cuya plataforma el salmantino impulsó la organización de las históricas I Conversaciones Nacionales Cinematográficas. Bellido recuerda que, posteriormente, cuando Patino se instaló en Madrid publicó un "excelente" artículo sobre montaje ("el más importante para Basilio, sin duda, de los elementos fílmicos") en la revista *Film Ideal* en lugar de en *Nuestro Cine*, algo que le parece "curioso" debido a que "era la ética frente la estética". Este prologuista considera este detalle como algo paradójicamente coherente: "El publicarlo en una revista poco acorde con su ideología era una forma de dar pie a su carácter de eterno provocador". (2006: 8) A continuación, Bellido despliega un análisis similar de la obra de Patino, a un nivel abreviado, al que realiza el propio autor del libro en el resto de las páginas. Comienza con la práctica final de carrera, *Tarde de domingo* (1961) o los cortometrajes *El noveno* (1960) y *Torerillos* (1962).

Tras el prólogo, Adolfo Bellido presenta una introducción titulada "La verdad sobre el caso *Casas Viejas. Andalucía heroica*, de Boris Shumiatski". En este apartado el autor realiza un acercamiento al capítulo de su serie sobre Andalucía dedicado a los sucesos acontecidos en Casas Viejas. Comienza recordando el argumento del filme, aborda sus influencias citando una obra incluida en este estudio (*La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*) y revisa los problemas que presenta esta obra para el espectador en cuanto a la posibilidad de dilucidar lo que es falso dentro de esta obra a partir de las dos recreaciones documentales a cargo de un supuesto director ruso y otro inglés. Como dice Jorge Nieto, Patino "nos cuenta una mentira contada la apariencia de verdad" e "invita al espectador a un juego que

báscula entre la ficción y la realidad sin poder anclarse a una u otra". (2006: 25) Además, el autor expone el planteamiento propuesto en este libro, donde intenta "aproximarse a las reglas —y las trampas— de su juego", aunque, como apunta, "no renunciaremos del todo a la libertad que el realizador ha intentado demostrar siempre en sus películas" (2006: 26). Y como explica Nieto, no estamos ante "un estudio completo y detallado de su filmografía" ya que su objeto de análisis se circunscribe a "aquellas películas cuyo ambiguo estatuto impide su ubicación definitiva en la ficción o el documental" (2006: 26). Así, estructura el grueso de su libro en tres bloques donde clasifica las películas que aborda.

El primero de estos bloques, aglutinado en un capítulo denominado *Posibilismos y ficciones documentales*, aborda el tema del posibilismo cinematográfico, "problema que ha condicionado completamente la carrera de Basilio Martín Patino" (2006: 26). Aquí se centra sobre todo en el primer largometraje del realizador, *Nueve cartas a Berta*, que a su juicio "constituye uno de los ejemplos más claros de ajuste a la vertiente institucional del posibilismo —en cuya implantación tuvo mucho que ver el propio cineasta con la organización de las Primeras Conversaciones Cinematográficas de Salamanca—, al mismo tiempo que articula sus recursos disidentes" (2006: 26). Esta película, a diferencia de su trilogía sobre el franquismo —*Canciones para después de una guerra*, *Queridísimos verdugos* y *Caudillo*— abocada a realizarla desde la clandestinidad, mantiene "activas muchas de las estrategias posibilistas destinadas en principios a superar las restricciones censoras. Con la llegada de las libertades democráticas, el imposibilismo obligado mutará en actitud inconformista y marginal respecto a la industria cinematográfica y sus servidumbres" (2006: 26). Este posibilismo del que habla Jorge Nieto está muy vinculado a la cuestión del espacio ya que el espacio en sus planos social, político o emocional determinaron el estado en el que se vivía durante el franquismo en España y la labor que cumplía la censura.

En el segundo capítulo, titulado *Posibilismos y ficciones documentales*, el autor aborda la trilogía compuesta por *Canciones para después de una guerra*, *Queridísimos verdugos* y *Caudillo*. En este caso, nos dice Jorge Nieto, "también permiten una reflexión sobre la memoria, la presencia del pasado en el presente, y la música y la imagen como lugares de la evocación" (2006: 27). En este apartado se



contextualiza el cine español realizado durante el franquismo y se analiza "la construcción y de construcción de la figura mitológica de Franco y los resortes más profundos del poder: la posibilidad de castigar con la pena capital" (2006: 27). Del cine de la época se hace especial hincapié en la obra *Franco, ese hombre* (José Luis Sáenz de Heredia, 1964), "emblema de la construcción de la imagen elogiosa del dictador" (2006: 27). Cuando aquí se habla de lugares de la evocación o de la imagen del dictador volvemos a hablar de construcción de espacios mentales.

Por último, el capítulo *Historia, fraude y ficción*, aborda *Madrid* (1987), *La seducción del caos* (1991) y la serie *Andalucía, un siglo de fascinación*. En este apartado el autor da especial importancia a la serie sobre los mitos andaluces y seguimos encontrando el espacio, el de representación audiovisual.

El volumen se completa con un capítulo final que recoge la bibliografía utilizada en estas páginas.

Como conclusión, diremos que las mayores virtudes de este libro residen en la capacidad de su autor para hacer dialogar las películas abordadas (son solo una parte de la filmografía de Patino) con otras obras del realizador y sobre todo con otras obras del cine español de la época. Además, es de gran interés la inclusión de numerosas críticas publicadas por los medios en el momento del estreno de las obras analizadas. Por el contrario, echamos de menos un enfoque en el análisis más sistemático, ya que el enfoque de Nieto en ocasiones no es exhaustivo y a veces se desvía en exceso del planteamiento inicial.

El profesor de Comunicación Audiovisual en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Navarra Alberto Nahum publicó en 2008 *El cine de no-ficción en Martín Patino*, otra obra monografía sobre Patino centrada en los juegos de Patino con la no-ficción. Este volumen, el mejor y más completo, sin duda, sobre la relación de ficción y no-ficción del director, parte de una tesis doctoral con la que Nahum obtiene el Premio Extraordinario de Doctorado. Estamos ante el primer trabajo doctoral realizado sobre el director salmantino, al que luego siguen varios, como apuntamos en esta investigación. *El cine de no-ficción en Martín Patino* nace, como explica su

autor en la Introducción: “del interés teórico por examinar las relaciones entre la realidad y la representación en los discursos audiovisuales” (2008: 11). El volumen se centra en el grueso de la obra de Patino que responde a los postulados de la no-ficción, donde el director indaga, como se apunta en la contracubierta del libro, en “la validez de las imágenes, los problemas de la referencialidad documental, la facilidad para ejercer la impostura o los límites del simulacro” (2008: 11). En este sentido, Nahum estructura su obra en dos partes; en la primera, aborda una biofilmografía de Basilio Martín Patino, donde esboza un sucinto y completo repaso a la trayectoria del realizador y propone un breve análisis de toda la obra de Patino. En este punto cabe realizar dos consideraciones. La primera, en referencia a la clasificación de la heterogénea obra del director salmantino. Nahum la divide en tres bloques: Ficciones, Cine de no-ficción y Cortometrajes y otros soportes. En el primer grupo enmarca *Nueve cartas a Berta, Del amor y otras soledades, Los paraísos perdidos y Octavia*. En el segundo incluye la trilogía sobre el franquismo (*Canciones para después de una guerra, Queridísimos verdugos y Caudillo*), las ficciones ensayísticas sobre la representación (*Madrid y La seducción del caos*) y la falsificación audiovisual, integrada por la serie de siete capítulos que conforman *Andalucía, un siglo de fascinación*. Por último, da cuenta de los primeros cortometrajes de los años cincuenta y sesenta, los trabajos en video para televisión y para diversas instituciones, así como los encargos para museos y las reescrituras digitales. Al respecto de esta propuesta de clasificación, hemos de apuntar que, a priori, es una decisión acertada, ya que se trata de una división clara y eficaz para no perderse en una obra tan original como, a priori, inclasificable, donde muchos de los trabajos del director “se construyen sobre la renegociación de las fronteras”, donde encontramos “hibridaciones y desvíos del documental” (2008: 11). A este respecto, apuntaremos dos cosas. La primera, que, como veremos más adelante, en nuestra investigación hemos elegido otra organización de la obra de Patino si bien comparte algunas similitudes con la de Nahum. Por otra parte, volvemos a referirnos una vez más a los espacios, apuntados por Nahum cuando habla de esa re-negociación de las fronteras. Con esto se refiere a la manera como Patino se basa en espacios fílmicos y espacios físicos integrados en obras audiovisuales que son recreados y vueltos a construir por el director para dar lugar a nuevos espacios.

Como hemos indicado, Nahum dedica la primera parte de su libro a su división de la obra de Patino y, a lo largo de las primeras 144 páginas, realiza un repaso a todas las obras de Patino hasta 2008, y donde quedan excluidas propuestas como la de la exposición de Shangai. Se trata de un recorrido que Nahum retoma en la segunda parte del libro centrándose en el segundo grupo de obras, el dedicado al cine de no-ficción. Por ello, en la primera parte, el análisis de la obra de ficción y de los cortometrajes y otros soportes es más exhaustivo que el de la no-ficción. En este sentido, consideramos que este volumen acusa un desequilibrio entre una primera parte excesivamente pretenciosa por su voluntad de abarcar toda la obra patiniana, y donde encontramos un análisis más bien superficial de todos sus títulos, y una segunda parte en la que Nahum aborda con acierto y en profundidad los trabajos de no-ficción. Cabe añadir que resulta redundante la aproximación a la no-ficción abordada en la primera parte, ya que después es ampliada profusamente en la segunda parte. Sin dejar de alabar las bondades de un análisis profundo de ese cine de no-ficción, debemos apuntar que, mientras el estudio de obras como *Canciones para después de una guerra*, *Caudillo*, *Madrid* o *La seducción del caos* presentan un elocuente acercamiento (de especial interés son los cuadros de las pp. 208 y 247 donde Nahum expone gráficamente los niveles del relato de estas dos última obras), el capítulo 7, centrado en *Andalucía, un siglo de fascinación* acusa la comparación con el acercamiento de Carlos F. Heredero en un trabajo en el que el autor expone de una forma más elocuente los vericuetos de esta serie. Asimismo, en su monografía de Patino, Juan Antonio Pérez Millán también nos brinda un acertado acercamiento a esta serie. Creemos que la disertación de Nahum requiere de un mayor conocimiento por parte del lector de esta obra múltiple dedicada a Andalucía, mientras que Heredero se muestra más divulgativo sin dejar por ello de abordar todas las cuestiones capitales de la serie.

En general podemos considerar el libro como una excelente aportación a la cuestión de las fronteras ficción/documental en la obra de Basilio Martín Patino, si bien contiene partes que se antojan como un añadido innecesario en un volumen tan especializado. Con innecesario nos referimos al capítulo 2.1, *Ficciones, Un cine incómodo con el estilo tradicional*, donde Nahum aborda la trilogía de Salamanca, además de *Del amor y otras soledades*, con la brevedad a la que obliga su inclusión en un repaso introductorio a la obra de Patino, previo a su verdadero objeto de

interés: el cine de no-ficción. Y en esta sección del libro dedicada a la ficción, si algo podemos reprochar a Nahum es su visión excesivamente pesimista de la concepción vital de todos sus personajes protagónicos, sumidos en el desasosiego o la resignación. A este respecto, no compartimos este pesimismo sin aristas que refiere Nahum, ya que se trata más bien de un existencialismo no necesariamente negativo. Con el caso más claro de la Berta de *Los paraísos perdidos*, nos encontramos ante un personaje que al final del metraje supura tristeza por verse abocado a la soledad, el precio que debe pagar por perseguir sin cesar su sueño: vivir en libertad. Por lo tanto, estamos ante un sentimiento agridulce, marcado por el pesimismo pero también por el triunfo y el orgullo de mantenerse coherente con una forma de pensar. Quizá algo parecido a lo que le ha ocurrido al propio Patino.

Ignacio Francia, paisano de Patino de Lumbrales y buen amigo del director, ha publicado dos obras relacionadas con el Patino que nos interesa tomar en consideración en nuestra investigación debido al protagonismo que otorgan a la ciudad de Salamanca como espacio cinematográfico donde se ruedan y localizan varias películas de Basilio Martín Patino, de las que su debut en el largometraje, *Nueve cartas a Berta*, continúa siendo la más importante cinco décadas después de su estreno. En *Salamanca de cine* (2008), Ignacio Francia desarrolla una completa revisión del cine que se ha rodado en Salamanca, un campo de investigación inédito antes de este trabajo de Francia. El propio Ignacio Francia participa como autor de un capítulo en la obra documentada en este trabajo sobre la exposición *Espejos en la niebla* (2008). La obra incluye tanto películas cuyas narraciones se localizan en esta tierra, como aquellos filmes, muchos de ellos extranjeros, que simplemente se rodaron porque sus localizaciones eran propicias para estos rodajes.

*Salamanca de cine* es un volumen interesante para nuestro estudio por incluir el cine que se ha rodado en Salamanca, una labor de documentación que nos ayuda a contextualizar el espacio geográfico y urbanístico donde Patino filma algunas de sus películas más emblemáticas. No conviene olvidar que se trata de una ciudad y de una región fundamentales en la forma como el director entiende la relación del hombre con el mundo; su amada y denostada Salamanca.

Sin embargo, en lugar de limitarnos a tomar nota de la información cuantitativa que aporta Francia en esta obra, ya que su aportación se limita a un mero listado de títulos y las características de esas películas rodadas en Salamanca. Y si algo nos interesa es conocer a grandes rasgos qué otro cine se ha rodado en Salamanca. Por el contrario y de manera indirecta, recogemos el contenido de este volumen de Francia a partir de las palabras y reflexiones del propio Patino. Y es que el director realiza de su puño y letra un magnífico trabajo de revisión de esa obra en su capítulo titulado *The Salmantican Way of Life*, incluido en el referido volumen editado con motivo de la instalación *Espejos en la niebla*. En esas páginas Patino repasa los principales títulos rodados en tierras charras desde los años veinte del siglo XX. Un cine conservador que no termina de ser entendido por los espectadores salmantinos y que Patino valora desde su posición de salmantino y de director de cine universal.

El libro colectivo *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)* presenta el atractivo de reunir una veintena de artículos aportados por investigadores americanos y europeos que ilustran las múltiples tradiciones culturales en vigor dentro de los estudios cinematográficos, y que enfocan al mismo tiempo el tema central del libro: ¿Cómo se puede leer la mirada de los autores españoles, sobre el pasado y el presente, dentro del contexto de su cine nacional? Como vemos, el libro ese construye desde un parámetro espacial como es el de circunscribir el cine abordado a un país como España.

Este volumen se alumbró bajo la premisa de que el cine español contemporáneo, el comprendido entre 1990 y 2005, dedica mucha atención a la rememoración del pasado (Segunda República, la Guerra Civil, el período franquista,...) y la realidad social (el paro, la violencia doméstica, inmigración, eutanasia...). Los autores participantes en esta obra abordan la filmografía de directores como Pedro Almodóvar, Alejandro Amenábar, Fernando León de Aranoa, Icíar Bollaín, Isabel Coixet o Basilio Martín Patino.

En nuestro caso nos interesa el artículo en el que Pilar García Jiménez analiza la construcción del filme “El grito del Sur: Casas Viejas” (1995) como un texto a partir de

las ideas de Iuri M. Lotman sobre la memoria en *La Semiosfera*, una obra también incorporada a la documentación de este trabajo de investigación.

García Jiménez contextualiza la obra de Patino en el marco de la República y analiza los materiales de los que se vale el director para construir el filme, con los que el salmantino establece un diálogo "entre el presente y el pasado en ese terreno fronterizo que es la memoria" (2008: 49). La autora se centra en un tipo de espacio, el interior, que en el caso de Patino, y más concretamente en su filme sobre los sucesos acaecidos en Casas Viejas, está absolutamente vinculado y determinado por el espacio físico y social, ya que el contexto social que se vivía en la Andalucía de la Segunda República (pobreza, subida del precio del pan, hambre, abusos de la aristocracia) empuja a los habitantes de Casas Viejas a desencadenar la revuelta.

La autora del artículo se vale de las aportaciones de Lotman sobre el texto para analizar esta película y los elementos en los que se basa su construcción. Además, estudia el espacio de representación y la puesta en escena de los materiales utilizados, donde se combinan materiales auténticos e inventados. Como recuerda García Jiménez, con *El grito del Sur: Casas Viejas* estamos ante una "reconstrucción" donde convergen espacio y tiempo. En el caso del espacio, la autora analiza los diferentes espacios de los que proceden los personajes de la cinta y cómo esos espacios confluyen entre sí. Nos interesa esta aportación de García Jiménez porque ese análisis de los espacios de origen contribuyen a conformar una imagen del espacio global en el que se enmarca el relato fílmico de este capítulo de la serie *Andalucía, un siglo de fascinación*. Además, García Jiménez aborda la naturaleza y el estilo de los diferentes materiales audiovisuales que contiene, a modo de puzzle, esta película y sus implicaciones con respecto a un espacio común que es la localidad de Casas Viejas.

Ya nos hemos referido antes a una obra editada con motivo de la exposición-instalación impulsada por Basilio Martín Patino en el Círculo de Bellas Artes de Madrid entre abril y junio de 2008. El libro se abre con un prólogo a cargo de Juan Miguel Hernández León, presidente del Círculo de Bellas Artes. Hernández León dice que tres son las constantes fundamentales en la obra de Patino: "afán de experimentación, la mirada irónica, libertaria y lúdica, la negativa a ceñirse a un discurso

ortodoxo"; "el interés por la comprensión de la historia que le ha tocado vivir"; "el retorno sistemático a un pasado que gira en torno a Salamanca, y más en concreto al mundo de experiencias y ensoñaciones de sus propia infancia" (2008: 11).

El presidente del Círculo de Bellas Artes explica que *Espejos en la niebla*, instalada en la Sala Goya del Bellas Artes, ha sido calificada por Patino como "ensayo audiovisual". Como recuerda Hernández León, regresan a Salamanca dos familias de principios del siglo XX, los Luna Terrero, ejemplo de la oligarquía que dominaba la tierra y la vida de quienes la trabajaban, y la de los aparceros que, después de ser expulsados de su finca, fundaron el pueblo de Centenares en terrenos poco menos que baldíos. Con esta descripción podemos hacernos una idea de que el espacio físico, especialmente el espacio recurrente de Salamanca y sus connotaciones históricas, sociales y emocionales articulan este proyecto. Hernández León explica que Patino:

deslinda la historia, no en un guion, sino en ocho cabinas temáticas dispuestas en el centro de la sala para que los espectadores, al pasar por ellas, la vayan articulando en su mente. En torno a las cabinas se presenta una colección de libros, documentos y material gráfico que permitirá a los espectadores una inmersión en los datos sensibles del pasado, algo que la proyección simultánea de las películas, que Patino revisa irónicamente en su ensayo *The Salmantican way of Life*, subraya de manera contundente. (2008:11).

Como explicaremos detalladamente más adelante, este proyecto, que se enmarca en las obras creadas por Patino para ser exhibidas en museos y salas expositivas, está determinado por el espacio físico donde se muestra la público. Y en este caso, esas cabinas y los elementos que las complementan componen un espacio de difusión que marca la pauta al espectador para completar la construcción del relato fílmico.

Hernández León concluye este prólogo asegurando que:

la exposición que acoge esta casa es fruto de un itinerario volcado en la investigación y búsqueda de nuevas formas expresivas, el compromiso activo con el espectador y la lectura crítica del pasado. Rasgos que, no por azar, han convertido a Patino en figura central de nuestro cine. (2008: 11)

A continuación, el volumen incluye tres ensayos de Patino. En el primero de ellos, *De espejos y de nieblas en los campos charros* —un título

con clara connotación de espacio—, Patino reconoce su atracción por este proyecto, por:

experimentar en el campo audiovisual ampliando sus límites más allá del coste reñido espectáculo a la italiana" (...) "Se trata de implicar de nuevo al espectador y especialmente a cuantos jóvenes estén interesados en otros caminos de libertad para que, ahora que ya es posible, participen creativamente en el juego. (2008: 15)

En este ensayo introductorio Patino presenta su "experimento" y sugiere que "no son historias artificialmente lineales, como en las películas: la vida es fractal. Y cada montaje contiene un potencial de múltiples sugerencias" (2008: 15). Ya hemos dicho que el montaje es fundamental para Patino, es donde construye sus espacios fílmicos y en muchos casos los reconstruye o reelabora a partir de otros creados originalmente con fines muy diferentes. En el caso de esta exposición, además, involucra al espectador y le invita a sumarse a su juego construyendo también en el montaje los espacios.

En su siguiente texto, "A modo de divagación previa sobre nuestra identidad", Patino hace un recorrido por la provincia de la Salamanca rural de mediados del siglo XX donde se enmarcan los materiales que pone a disposición de los visitantes de su exposición. Evoca Patino los lugares y las gentes que allí habitan. Para ello, el director hace suyo un texto publicado originalmente como prólogo del libro de 2006, *Centenares*, de Macu Vicente:

No había luz eléctrica, ni baños. Se recogía el agua que vertían los tejados en barreños y calderos de zinc. Conocí, desde la tierra, antes los aviones que los coches. Robles, peñas, vacas, la rivera. Todo lo demás campo. Cuando llovía lo hacía a mares. Casi todos los años la crecida de la rivera se llevaba el puente hecho con troncos de robles, escobas y barro. El invierno era especialmente duro para mí, no por el frío, que lo hacía, sino por el miedo que me atenazaba. Por las noches el viento rugía en continuos y agudos lamentos mientras rodeábamos la lumbre bajo la abierta boca de la chimenea con la infinita oscuridad al fondo. (2008: 17).

El director también se recuerda a sí mismo en aquella época y en aquel contexto:

Veintiañero por entonces, yo estudiaba Filosofía y Letras confortablemente arropado por la Universidad humanística de Salamanca. Racional y culturalmente condicionado por otro tipo de insuficiencias, relacionadas seguramente también por la misma distorsión de la historia colectiva. Qué diferencias abismales, siendo tan próxima nuestra geografía e incluso la vecindad de nuestros



orígenes. (2008: 17).

Después, en el capítulo *The Salmantican Way of Life*, Basilio se sumerge en el libro *Salamanca de cine*, de su paisano de Lumbrales el periodista Ignacio Francia. Como hemos apuntado ya en una breve reseña sobre este título de Ignacio Francia, Patino hace un repaso a los títulos rodados en Salamanca y su provincia durante el siglo XX, recogidos de forma inédita en ese volumen por el propio Francia. En este caso, el título del capítulo también hace referencia a un espacio concreto, el de Salamanca.

El siguiente capítulo se titula *Exponer los pueblos* e incluye un texto de Georges Didi-Huberman traducido por Eugenio Castro. Didi-Huberman comienza su disertación hablando de los “tiempos sombríos” y con ellos se refiere a “la época de las guerras — guerras mundiales o guerras «frías»—, aunque nosotros debemos, en nuestra propia contemporaneidad, referirnos a ellas como el simulacro organizado —al menos en Occidente— en torno a la mentira de que la época de las guerras es una época periclitada”. (2008: 37) Y en este contexto el autor se plantea cómo:

construir una parcela de humanidad: he aquí, pues, una obra de arte, y lo que debería ser capaz de hacer: volver narrable la historia, producir la anticipación de un hablar con otros. Cuando Hannah Arendt evoca esta capacidad del arte como *humanitas*, tenía en mente, sobre todo, algunas grandes obras poéticas: de Esquilo a Bertolt Brecht, de Lessing a Kafka o de Shakespeare a René Char. Pero también podríamos preguntarnos por las producciones de obras visuales cuyo peso específico estuviera a la altura de tal exigencia. Y sin embargo nos preguntamos: ¿Conseguir una parcela de humanidad construyendo una imagen? ¿Cómo sería esto aún posible, en una época que parece tan lejana de los *Desastres* de Goya o del *Guernica* de Picasso? (2008: 39).

En este punto Didi-Huberman reivindica a Siegfried Kracauer cuando afirmaba que:

a pesar de su carácter visual y, por tanto, de su forma expuesta a todos, las obras cinematográficas —valga esto, evidentemente, para las obras pictóricas, escultóricas o fotográficas— dependen de una historia secreta, una *historia sintomática* en la que, según sus palabras, se modificarían las perspectivas de las disposiciones interiores del pueblo. (2008: 39).

Como no podía ser de otra forma, Didi-Huberman también recurre a Walter Benjamin para reflexionar sobre la intención política de las imágenes:

Su reclamación de una *politicación del arte* por oposición a una estetización de la política, metódicamente practicada por los fascismos europeos en los años veinte y treinta. (...) Benjamin comienza por redactar el acta de una convulsión histórica que señalará profundamente el uso moderno y laico de las imágenes, diferenciándose de su uso religioso en épocas pasadas artes. (2008: 39).

Continuando con Benjamin, se refiere a la época de la fotografía y del cine, cuando:

la obra de arte en lugar de sostenerse en el ritual (religioso), se funda desde entonces en (...) la política, Benjamin no plantea la cuestión unilateralmente, sino dialécticamente: si Charlie Chaplin hace una película con la realidad social de los *Tiempos modernos* y Eisenstein hace una película con el acontecimiento histórico de *Octubre*, no es porque el artista haya elegido desde ese momento *exponer los pueblos*, también es porque, políticamente, los pueblos, al estar expuestos a su desaparición, como ya sucedió en 1914-1918, *han elegido ellos mismos exponerse* de una forma más radical y decisiva. (2008: 39).

Finalmente, el autor reclama que “hace falta proveerse de un principio constructivo del que las artes modernas, desde Proust y Joyce hasta el cine de Vertov o de Eisenstein, habrían proporcionado el modelo” (2008: 43). Didi-Huberman considera que:

no zanjaremos la paradoja de la historia —entre la imposibilidad de una historia «integral» y la vanidad de una historia universal— si no es para exponer de nuevo todo asunto procediendo a *remontar hasta los tiempos perdidos* tal y como «surgen durante el peligro». ¿No es esto, exactamente, lo que Benjamin proponía en su inmenso *Libro de los pasajes*, organizado conforme a un montaje literario que ni dice ni demuestra, sino que muestra y *expone* los movimientos de su propia materia histórica? (2008: 43).

Cuando en este apartado se habla de tiempo también se habla de espacio; ambos conceptos son inseparables y, de hecho, todas estas obras citadas se han construido en función del espacio donde se ambientan, con el objetivo de retratarlo.

El siguiente capítulo, titulado *Basilio Martín Patino y la imagen-cristal*, firmado por Aurora Fernández Polanco, es el más interesante para nuestro trabajo, junto a los textos del propio Patino, obviamente por su valor testimonial. Fernández hace un repaso por la filmografía de Patino, revisando sus conceptos, ideas y características de su cine, para converger en la instalación *Espejos en la*

*niebla*, donde encontramos un compendio de todo lo fundamental en la carrera de Patino. Fernández comienza reflexionando acerca de que:

no es niebla lo que rodea la poética de Basilio Martín Patino, sino una dulce neblina que permite amablemente su reconocimiento y, al mismo tiempo, provoca la aparición de un aura. Siempre hay algo que se me escapa, algo que está presente en sus trabajos de una manera rotunda. Este algo es nada más y nada menos que su pensamiento, su cine-pensamiento. Un pensamiento encarnado y vivificado, una actitud, una elegante disposición de estar en el mundo; una poética que forma un todo con su ironía y, por qué no, su melancolía. Voz en off. Voz que susurra, murmura. Una voz inextricablemente ligada a la imagen, voz evocadora, es decir, voz que trae algo a la memoria o a la imaginación. (2008: 45)

El periodista Ignacio Francia firma el último capítulo de este libro basado en texto, ya que a partir de aquí el volumen incluye imágenes sobre la exposición en el Círculo de Bellas Artes. Titulado *El Cuartón y Centenares, espejo con niebla en el camino*, Francia comienza presentando el contexto provinciano que se vive en la Salamanca del siglo XX, donde convivían “algunos grados de modernidad en claro contraste con la ruralidad dominante en la provincia” (2008: 81). Explica el periodista que:

esa situación es la que se traslada documentalmente a las vitrinas que emergen entre los espejos y la niebla de la propuesta de Basilio Martín Patino. La ruralidad que ilustra la documentación sobre una familia larga y nutrida, tradicional y trabajadora, recogida por Macu Vicente, la niña de la última generación de Centenares, junto a una buena muestra de la documentación conservada en torno a los Luna Terrero, con la figura dominante de Inés, *la Bebé*, y su singular cierre familiar. (2008: 81).

Concluye este periodista reflexionando sobre la traslación de las imágenes de Patino de la pantalla a las vitrinas: “encuentran en las vitrinas una especie de carnalidad en torno a una mujer sugerente por tantos motivos, símbolo de la modernidad en Salamanca al amparo de la herencia familiar”. (2008: 83) Retomando lo que hemos apuntado al inicio de esta reseña, Francia se refiere aquí a la importancia del espacio en el que se enmarca la historia, en esa Salamanca provinciana y rural de principios del XX.

El mismo año de 2008 ve la luz otra obra que se ocupa, al igual que la publicación editada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid, de la muestra de Basilio Martín Patino *Espejos en la niebla (Un ensayo audiovisual)*, en este caso editada por el Festival de Cine de Huesca. En esta ocasión, el libro recoge estudios de Adolfo Bellido López, Aurora Fernández Polanco, Francisco Javier Frutos Esteban y Milagros

López Morales. Acompaña este volumen un DVD con la obra realizada originalmente, elaborado por La Linterna Mágica, productora de Basilio Martín Patino. En este caso no incorporamos esta obra a nuestro trabajo por no haber sido posible su consulta, ya que no se encuentra disponible en ninguna de las bibliotecas en las que hemos consultado, y además está descatalogada.

El volumen *Carmen global. El mito en las artes y los medios audiovisuales* es una obra colectiva elaborada por el Equipo de Investigación en Historia del Cine Español y sus Relaciones con Otras Artes (EIHCEROA) perteneciente a la Universidad de Sevilla. Está coordinado por el catedrático de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla Rafael Utrera, del que ya hemos hablado en relación a otra obra que aborda toda la serie sobre Andalucía, y la doctora en Comunicación Audiovisual y en Filología Hispánica Virginia Guarinos. Los autores participantes colaboran en un libro dedicado al personaje de Mérimée y Bizet, Carmen, desde el prisma global que se subraya en el propio título. Y es que a lo largo de los distintos capítulos de este libro se revisan muy distintos aspectos del personaje. Comenzando por una Carmen de carne y hueso, se abordan a continuación los cánones literarios y musicales de los creadores, se revisan los antecedentes mitológicos e históricos, y se recuerdan tópicos españoles como el de la gitana, el torero y el bandido. Después las páginas recorren los acercamientos a Carmen desde medios como la televisión, el cine, el teatro, la pintura, la música o la publicidad.

En el caso que nos ocupa, el capítulo que nos interesa es el dedicado a *Carmen en la televisión*, centrado en exclusiva en el acercamiento de Basilio Martín Patino al personaje en *Carmen y la libertad*, uno de los capítulos de su serie de falsos documentales *Andalucía, un siglo de fascinación*. La propia Virginia Guarinos firma este capítulo que comienza con una exposición del argumento del filme. A continuación inicia su análisis la autora con una descripción acertada de la complejidad narrativa de esta obra, sin duda representativa del conjunto de filmes de Patino que se enmarcan en el falso documental. Un grupo de obras donde encajan tanto el resto de capítulos de su serie dedicada a Andalucía como otras como *La seducción del caos*: se trata de auténticos juegos donde Patino ensambla materiales de muy diversos origen que se mueven entre el documental y la ficción y que incitan al espectador a la

reflexión constante. No se trata de meros juegos sin ninguna voluntad trascendencia, como repite constantemente el director salmantino, sino de complejas obras audiovisuales con múltiples referencias culturales y constantes innovaciones narrativas y fílmicas.

Tras este acercamiento inicial, la autora estructura su análisis de esta película a partir de cuatro seducciones. Guarinos comienza con la primera seducción, la física, a la que denomina *L'amour est enfant de bohème...* donde aborda "la fascinación andaluza" de esta película donde "la memoria andaluza descansa en ella bajo la forma de un mito tópico de la Andalucía romántica de los viajeros, el de Carmen, y con ella, su época, su pensamiento, su comportamiento y sus costumbres" (2010: 239). Durante este capítulo, la autora reflexiona acerca de ese diálogo temporal a través de un espacio físico y geográfico: el de la Sevilla donde habita el personaje. Guarinos destaca la impronta en el carácter de una mujer como Carmen del hecho de que fuera cigarrera, una profesión que " hoy llamaríamos un lobby. La conciencia colectiva de las cigarreras como grupo compacto se ve bien en las imágenes antiguas de cinematógrafo de principios del XX que nos ofrece Patino". (2010: 239)

En la segunda de las seducciones que estructuran este capítulo dentro del libro, la seducción moral, titulada *Il n'a jamais connu de loi...* la autora destaca que:

ha sido la ópera el vehículo de divulgación del tópico, incluso por encima de la obra de Mérimée. Y así, revisando el personaje de Carmen, Basilio Martín Patiño aprovecha para revisar también el mundo de la ópera, un espacio elitista y también mitificado por el gran público, por el público común, como un espectáculo lejano y hasta fosilizado. (2010: 240)

En la tercera seducción, la metafísica, titulada *Si tu en m'aimes pas, je t'aime*, Virginia Guarinos analiza la puesta en escena, o el espacio cinematográfico de Patino en esta representación insólita de *Carmen*: "Los montajes de Carmen han sido siempre realistas. Y así lo ha hecho también Patino. Con realismo documental nos ha contado una historia totalmente falsa". (2010: 242)

La cuarta seducción se refiere a la fascinación de la creación tecnológica en libertad y se titula *Mais si je t'aime, prends garde à toi!* En esta ocasión

Guarinos expone que "este capítulo es, además de todo lo expuesto ya, un canto a la reflexión, un tratado a la libertad del creador y del uso libre de todos los medios que la nueva tecnología les ofrezca. Eso sí, con fundamento" (2010: 245). En este caso, la autora se plantea asuntos sobre espacios de representación.

Hacia el final del capítulo escrito por Guarinos se aborda el dilema entre tecnología y humanidad dentro de una obra artística. Concluye Guarinos reflexionando acerca de la vivencia y trascendencia del cine de Patino: "Esta serie, que muere con la muerte de Carmen, es una obra monumental para la historia audiovisual de Andalucía". (2010: 246)

En un artículo publicado en 2011 en la revista ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura, titulado "La puesta en escena de la autenticidad. Andalucía, un siglo de fascinación, de Basilio Martín Patino, y el "materialismo histórico en Walter Benjamin", Óscar Cornago Bernal explora las estrategias teatrales desarrolladas por el género documental para crear un efecto de realidad. Con este texto asistimos a las relaciones existentes entre el espacio escénico del cine y del teatro, ambos distintos pero muy relacionados. Con este objetivo, Óscar Cornago analiza la producción para televisión *Andalucía, un siglo de fascinación* con trabajos anteriores de Martín Patino y con el punto de vista de críticos y directores en relación a las prácticas documentales y la creación de un efecto de objetividad en los medios audiovisuales. El autor lleva a cabo este estudio valiéndose como metodología del concepto de "historia material" desarrollado por Walter Benjamin.

Óscar Cornago explica que la postura de Basilio Martín Patino ante los mitos a los que se enfrenta en *Andalucía, un siglo de fascinación* es, ante todo, de respeto que deja ver lo que estos mitos tienen de construcciones de verdad al tiempo que son cuestionados desde la mirada presente. En el fondo, a través de su reflejo de esos mitos, Patino no hace sino un retrato de un espacio geográfico y de su idiosincrasia.

En ese giro autorreflexivo, desarrollado no solo a nivel temático, sino sobre todo en el plano formal, es en donde hay que buscar el espacio en el que se sitúa el director, que opera a través de cuestionamientos, elipsis y preguntas. Es en este espacio sutil, abierto por un uso de las imágenes y los escenarios que remiten a un afuera, a

una realidad exterior y presente, en el que hay que rastrear lo que estos trabajos nos dicen (2011: 225)

Retomando la metodología de Walter Benjamin, Martín Patino no parece tener “nada que decir. Solo que mostrar” (2011: 239). Se trata de adoptar el principio del montaje como forma de pensamiento crítico, de las imágenes y al mismo tiempo de la historia que encierran esas imágenes.

Asegura el autor que estas películas sobre los mitos de Andalucía son un patrimonio audiovisual, pero no solo por lo que tienen de actualización de un pasado y unos valores considerados esenciales en la cultura andaluza, sino sobre todo, y en primer lugar, por lo que nos dicen del presente, de la propia Andalucía y también del país. Precisamente, estos documentales se construyen sobre un sistema de contrastes entre pasado y presente.

A pesar de que esta obra aborda con notable detenimiento todo el bloque de capítulos de la serie dedicada a Andalucía, el autor se centra en el capítulo sobre Casas Viejas, algo habitual en la bibliografía de Patino, y esto responde a su elevado grado de experimentación y que “es el que menos se adhiere al juego televisivo y la recreación de escenarios característicos de este medio, como el plató convertido en escenario de debate o entrevista” (2011: 226).

El artículo también establece comparaciones entre los capítulos de *Andalucía, un siglo de fascinación* y otras obras de Patino, como *Madrid* y, sobre todo, *La seducción del caos*, donde desarrolla un juego similar a partir de los espacios de representación audiovisual.

El ya citado paisano de Patino, Ignacio Francia, nos brinda uno de los libros más próximos por su contenido a nuestro trabajo sobre el espacio en la obra de Patino: *La Salamanca desaparecida a través de Nueve cartas a Berta* (2011). En concreto, recoge valiosas aportaciones sobre la importancia de la ciudad de Salamanca en la construcción fílmica de *Nueve cartas a Berta*. Lo más interesante para nuestra investigación lo encontramos en las primeras páginas, donde analiza la importancia de la

ciudad de Salamanca como espacio físico determinante para el relato fílmico. Son por ello, un puñado de páginas las que hemos aprovechado para nuestra tesis; no son muchas, pero sin duda, configuran el estudio más importante hasta la fecha sobre nuestro campo de estudio. Por el contrario, el grueso de páginas del volumen nos interesa menos por cuanto desarrolla un minucioso recorrido por los espacios que aparecen en la cinta, contextualizándolos, no en el cine de Patino, sino en la propia constitución urbana de la ciudad y en cómo ha pasado el tiempo por estos emplazamientos. Revisando la bibliografía incorporada en esta obra, es mucho mayor la que se ocupa de Salamanca que la que se refiere a cuestiones cinematográficas, y, por supuesto, no hay rastro de títulos sobre la concepción espacial en el cine. El propio Francia ya advierte en las primeras páginas cuál es su objetivo: “Lo que se pretende analizar aquí es el cuerpo físico de la ciudad que aparece en la película. Y ya en concreto, dentro de ese cuerpo, fijar la mirada en una serie de espacios y elementos que ya no son, porque han desaparecido desde 1965 hasta hoy” (2011: 11). Francia pretende, por ello, un acercamiento actual a:

La ciudad en cuanto núcleo urbano que proporciona cerca del cincuenta por ciento de las imágenes de la película, de las cuales muchas de ellas ya no se pueden identificar en el callejeo por la urbe, pues desaparecieron tal como eran buen número de los lugares filmados durante el rodaje de la película. (2011: 11).

Asume el autor de este volumen la afirmación de Pilar García Jiménez, en una tesis mencionada en estas páginas que presentará próximamente y de la que Francia ha podido conocer algunos fragmentos, que Patino renuncia al documentalismo para desplegar una realidad seleccionada y construida. Estamos de acuerdo en esta afirmación, pero creemos necesario llevarla más lejos, ya que, a nuestro parecer, Martín Patino utiliza los espacios, en ocasiones reconstruidos a partir de construcciones previas procedentes de documentos audiovisuales antiguos realizados por otros directores o en el NO-DO como una forma de cuestionar la supuesta veracidad de esas representaciones previas y poner en tela de juicio la simbología que tradicionalmente han tenido esos lugares de Salamanca en el imaginario colectivo. Este recurso habitual de Patino se repite durante toda su carrera, desde su trilogía sobre el franquismo, a *Madrid o Andalucía, un siglo de fascinación*. Cabe añadir que, aunque Francia añade al final del libro un párrafo relativo al rodaje, también Salamanca, de la película *Octavia*, echamos de menos en este volumen una mayor vinculación de los espacios de



Salamanca con el resto de la obra del director.

En el marco del Proyecto Consolider Ingenio 2010 *El tiempo de los Derechos*, Jorge Gracia Ibáñez publica un artículo donde contrapone dos películas claves en la historia del cine español, *El verdugo* (García Berlanga, 1963) y *Queridísimos Verdugos* (Martín Patino, 1977), y analiza la pervivencia de la pena de muerte durante el franquismo, como símbolo de la falta de legitimidad de la dictadura. En el artículo, titulado *Dos espejos enfrentados: El verdugo y Queridísimos verdugos. Franquismo y pena de muerte a través del cine* (2012), trata de un análisis cultural pero también jurídico e histórico del dialogo entre estas dos películas complementarias que actúan como espejo de la sociedad española en la época en la que fueron rodadas. En este sentido, se trata de dos obras muy vinculadas al espacio en el que se enmarcan. En el caso de la de Martín Patino, como veremos más adelante, son los espacios dentro del franquismo marcados por la pobreza, el hambre y la incultura, los que empujan a los protagonistas de la cinta de Patino a convertirse en verdugos oficiales.

Gracia Ibáñez presenta ambos filmes asegurando que han devenido también "en valiosos testimonios de su época. Permiten y facilitan un análisis crítico de la pena de muerte en el franquismo entendida como un elemento básico de elevada carga simbólica" (2012: 2). Asegura Gracia Ibáñez que las dos películas "parten de un mismo tema, abordado de forma casi opuesta, potenciándose la una a la otra y formando un díptico carpetovetónico que pone en evidencia la siniestra continuidad de la negra noche franquista". (2012: 3) En definitiva, son ambos retratos fidedignos de un espacio físico y social (además de ideológico y ético) muy concreto.

Sobre la obra de Patino, afirma el autor que se trata de un documental de corte realista, basado en testimonios con sonido directo, rodado en espacios reales, presencia de los protagonistas de los hechos y una voz narradora que organiza el sentido de las imágenes. Una obra donde el fondo se sobrepone a la forma pero, en este discurso aparentemente de corte realista y neutro, también hay cabida para la poesía. Gracia Ibáñez aborda la relación de este filme con la pintura —esa relación entre cine y pintura como artes espaciales, basadas en el espacio, la abordamos con detalle más adelante— y establece un diálogo con la obra de Berlanga que, a pesar de ser 15 años

anterior, comparte con la de Patino su crítica a la situación de un régimen político anacrónico.

A la referida cinta *De Salamanca a ninguna parte* sumamos una segunda película a nuestros materiales de documentación sobre la obra de Patino: *Basilio Martín Patino. La décima carta* (Virginia García del Pino, 2014). Este filme representa el primer capítulo de la colección *Cineastas contados*, un proyecto que toma como fuente de inspiración la célebre serie francesa *Cinéastes de notre temps* y que consiste en que jóvenes cineastas españoles aborden la obra de directores veteranos y clásicos de nuestro cine. Resulta muy significativo que Patino haya sido el director elegido para abrir la terna. Algo que atribuíamos a que seguramente es el cineasta más experimental y libre de la cinematográfica española. Es un cineasta con una obra muy personal y en ese sentido es un director muy 'autor', algo que casa con el espíritu de la serie original francesa en la que se basa este proyecto. Y tampoco se antoja casual que la directora elegida para acometer esta película sea Virginia García del Pino, cineasta, como Patino, muy personal y dueña de un cine con querencia por los juegos de apariencias, como pudimos ver en su largometraje *El jurado* (2012).

García del Pino firma un ensayo fílmico que no esconde las costuras de su construcción narrativa y que reflexiona y se interroga constantemente sobre su propio tema y su propio objetivo. La obra se va construyendo sobre la marcha durante el rodaje. La película se acerca a la propia figura de Patino, antes que a su obra de una forma profunda. Como aparece en el hermoso plano final, en el que por primera vez vemos a ambos cineastas de forma frontal y unidos por un plano general, este es un filme “con Basilio Martín Patino de Virginia García del Pino”. Y ambas afirmaciones son ciertas: Martín Patino y su cine son protagonistas, como demuestra el uso del material de archivo, pero tamizado todo, siempre, desde la mirada de García del Pino.

Desde el propio título, *La décima carta*, la cinta de Del Pino hace referencia a la película *Nueve cartas a Berta*. Igual que la ópera prima de Patino, García del Pino también estructura su obra en capítulos, diez en este caso, de los que el último corresponde a esa décima carta. Y lo que resulta más interesante para nuestra investigación es que la película de la directora emula los desplazamientos del

protagonista de la película de Patino; en este caso Basilio es un trasunto de aquel Lorenzo y le vemos en los mismos espacios en los que se ubicaba aquel personaje. Y aquí radica para nosotros el interés de esta obra: vemos a Patino en un contexto distinto al del trabajo, en situaciones más íntimas, ocupando los espacios fundamentales de su propia vida, que son los que luego han servido para ambientar sus películas. Así, le vemos viajando a la dehesa charra, después en la ciudad de Salamanca, en su casa familiar, en Madrid, en su productora... Y así hasta que el cineasta y colaborador de Patino, José Luis García Sánchez, le aconseja a la directora de la película que se deje de “excursiones” y se encierre con Basilio en su casa, frente a la moviola y frente a su ingente material de archivo. Y es aquí donde García del Pino revisa junto a Patino el material de archivo de *Queridísimos verdugos*. El salmantino comenta lo que van viendo y lamenta su pérdida de memoria sobre diversos detalles de aquella producción, brillante metáfora de la amnesia de la España actual en relación a las cuatro décadas de dictadura. Estamos ante un filme político que habla de la pérdida de memoria individual de un cineasta comprometido que no recuerda ya muchos de sus filmes, en relación a nuestra pérdida de memoria colectiva, así como de un país, el nuestro, marcado por las heridas aún abiertas del pasado. Y lo mejor del filme se reserva para el final, para la décima carta que aporta cuando, viendo en directo en la televisión las imágenes de la coronación de Felipe VI, un lúcido Patino afirma: “Y es que detrás de eso, ¿qué hay ahí? ¿Qué familia hay? ¿Quiénes son todos? (...) ¿Qué hay de España aquí? Una comedia total. Es un teatro bonito. Eso no lo dice nadie ya”. (1 03’ 04”).

### **1. 3. BIBLIOGRAFÍA SOBRE EL CONCEPTO DE ESPACIO**

A continuación recogemos algunos de los títulos bibliográficos relacionados con el tratamiento que se ha dado al concepto del espacio a lo largo de la historia, desde la filosofía, la filología, la literatura, el teatro, la pintura o el cine, y justificamos su incorporación a este trabajo de investigación. Para ello, comenzamos con un acercamiento etimológico, a partir de varios diccionarios, a la palabra “espacio” y también a “símbolo”, por la importancia de lo simbólico en el ámbito del espacio; y continuamos con el concepto del espacio desde diferentes campos.

Y si en el apartado anterior, el correspondiente a la bibliografía sobre el cine de Basilio Martín Patino, nuestro criterio de organización de títulos era el cronológico, en este caso nos hemos decantado por criterio de relevancia y hemos incluido primero las referencias más destacadas.

Vamos a comenzar esta revisión a la bibliografía en torno al espacio atendiendo a las distintas definiciones aportadas desde la filosofía a lo largo de la historia. De esta forma podremos comprobar cuáles de estas definiciones se amoldan mejor a la noción del espacio que abraza el cine de Patino. Para ello recurrimos al *Diccionario de Filosofía* de José Ferrater Mora. En su volumen filosófico, el autor recopila diferentes acercamientos a la cuestión del espacio desde la filosofía. Un asunto que, asegura Ferrater, se ha discutido con frecuencia desde “la oposición entre lo lleno y lo vacío”, “entre la materia y el espacio”, “entre el ser y el no ser” (1991: 997). Como veremos con detenimiento, este juego de contraposiciones también lo encontramos en el cine de Patino, donde el espacio está determinado también por otros contrastes como lejos y cerca, espacio externo e interno, espacios de la libertad y espacios de la represión.

Una vez contempladas las definiciones de espacio formuladas a lo largo de la historia a través del diccionario de Ferrater, consideramos conveniente para el estudio de la cuestión del espacio en un cine como el de Patino la incorporación de la definición de “símbolo” y de “simbólico” porque, como veremos en el siguiente capítulo, los espacios propuestos por este director están repletos de una importante carga simbólica. De esta forma, nos parece apropiado abordar la cuestión de la simbología que acompaña a los espacios que despliega el director. Y para ello vamos a tratar de definir “símbolo” y “simbolismo” a partir de las aportaciones de dos diccionarios: tanto el reseñado de Ferrater como el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (1986) donde sus autores, Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, nos advierten de que estamos ante un término muy polisémico en cualquiera de sus usos. Este diccionario distingue entre símbolos universales (piedra = dureza; círculo = perfección), estudiados por la antropología y la psicología jungiana; otros ligados a determinadas épocas o formas culturales (olivo = paz, en una cultura mediterránea; pan = redención, eucaristía, en una cultura católica); y otros privativos de un autor o de una obra, que llegan a contradecir al sentido que tiene el símbolo en general: (*verde* en el *Romance sonámbulo*

de García Lorca). Los autores de este volumen diferencian también entre sentido simbólico e interpretación simbólica de una obra.

Sin embargo, el *Diccionario de la Filosofía* José Ferrater, a diferencia del diccionario de Marchese y Forradellas, amplía la definición de “símbolo” e incluye el término “simbolismo”.

Otra de las obras fundamentales a la hora de abordar la cuestión del espacio desde el plano filosófico es, sin duda, *La poética del espacio*, publicada originalmente en 1957 por el filósofo francés Gaston Bachelard, donde el autor aborda la relación del hombre con el mundo desde distintos puntos de partida. Bachelard despliega un estudio fenomenológico alrededor de la conciencia, antes que sobre el quehacer arquitectónico, el mobiliario o la habitabilidad, para acercarse al tema de la casa desde la perspectiva psicológica. Y es por esta perspectiva por lo que hemos incorporado este libro a nuestro estudio, ya que, como abordaremos más adelante, como es esa conexión del espacio con la conciencia en el cine de Patino lo que realmente nos interesa.

Bachelard identifica la casa con la naturaleza profunda del ser humano e identifica la idea de casa como una herramienta de análisis del alma humana. El filósofo divide la casa en pensamiento, recuerdos y sueños, unidos todos ellos por el ensueño.

Bachelard también realiza un análisis del invierno porque las condiciones de esta estación refuerzan la felicidad del habitar. Bachelard interpreta la nieve como el universo exterior y la casa como refugio e intimidad. En consecuencia, la casa en el invierno se convierte en una casa protectora. Y a partir de esa idea de que relaciona lo exterior y lo interior, Bachelard elabora una dialéctica de lo fuera y de lo dentro. Precisamente esa dualidad entre lo de fuera y lo de dentro, como veremos más adelante, es lo que determina la puesta en escena de los espacios en la filmografía

En definitiva, Bachelard propone un profundo ensayo donde se sirve de la realidad y del concepto de la casa como una herramienta de análisis del alma humana. Y como veremos con detenimiento, a través de distintas cuestiones en torno a esta realidad, el autor desarrolla una valiosa deconstrucción del espacio poético.

Completamos nuestro acercamiento a las consideraciones del espacio desde el campo de la filosofía con un texto de Jean-Paul Sartre: *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica* (1979). Si hemos elegido esta obra es porque en ella Sartre aborda varias cuestiones relacionadas con el espacio que se encuentran de forma recurrente en el cine de Patino: el sitio, el pasado o la libertad.

En su capítulo dedicado a *Mi sitio*, Sartre define *mi sitio* “por el orden especial y la naturaleza singular de los *estos* que se me revelan sobre fondo del mundo” (1979: 602). Sartre se refiere al sitio actual y afirma que “aunque pueda haberme sido asignado por mi libertad”, en realidad es ocupado “en función del que ocupaba anteriormente”. El autor también considera que “ante todo yo existo mi sitio, sin elección, pero también sin necesidad, como el puro hecho absoluto de mi *ser-ahí*”. (1979: 605).

Para Sartre, estar en su sitio es “estar ante todo lejos de... o cerca de...: es decir, que el sitio está dotado de sentido con relación a cierto ser aún no existente, al que quiere alcanzarse”. (1979: 606). Más adelante, en el capítulo dedicado a *Mis entornos*, Sartre advierte que no deben confundirse estos con “el sitio que ocupó” (1979: 619). A su juicio, “los entornos son las cosas-utensilios que me rodean, con sus coeficientes propios de adversidad y de utensibilidad”.

Continúa Sartre diciendo que “si es verdad que cada utensilio se destaca sobre el fondo de situación en el mundo, no por eso es menos cierto que la transformación brusca de un utensilio puede contribuir a un cambio radical de la situación” e ilustra esto con el ejemplo de que el reventón de una llanta puede cambiar mi distancia de un pueblo. (1979: 620) Y retoma el asunto de la libertad para concluir que “ser libre es ser-libre-para-cambiar”. (1979: 621).

En el capítulo dedicado a *Mi prójimo*, Sartre habla de la situación y la define como “el sujeto en cuanto ilumina las cosas por su propio trascender” (1979: 670). “La vida del esclavo que se rebela y muere durante la rebelión es una vida libre, precisamente porque la situación iluminada por un libre proyecto es plena y concreta”.

(1979: 671) Justamente Octavia, esclava en cuanto nieta ilegítima, muere en su propia rebelión contra su entorno.

Finalmente, Sartre habla de que la “permanencia del pasado, de los entornos y del carácter no son cualidades dadas: solo se revelan en las cosas en correlación con la continuidad de mi proyecto” (1979: 674).

Como ahondaremos en detalle más adelante, cuando hablamos de un espacio físico o geográfico, contemplamos ese espacio como la conjunción de un lugar y un tiempo concretos. Y consideramos fundamental profundizar en la definición de “lugar” a la hora de documentar nuestra investigación. Por ello, incluimos en este capítulo un interesante artículo del filósofo José Luis Pardo donde reflexiona sobre los lugares: *Ensayo sobre la falta de lugares*.

Pardo define los lugares como “extensiones habitables, definidas y limitadas, únicas en las que los hombres pueden nacer, vivir y morir como hombres” (1998: 19). El autor admite que “tendemos a pensar que están desapareciendo de la faz de la tierra” debido a la globalización y que todos sentimos “simpatías, afectos innegociables y nostalgia de aquel lugar perdido en donde las palabras tenían un significado primitivo que no podía traicionarse” (1998: 19). Y también acepta que esto lo hemos ido “perdiendo con el tiempo, incluso en rumbo de nuestro destino después de hacer demasiados compromisos, traicionando los nuestros y olvidando nuestros orígenes” (1998: 20). El resultado es que “las palabras han dejado de hablar en nuestra lengua natal para volverse ambiguas y vacías” (1998: 20). Y así, “cuando queremos regresar, resulta que ya no existe el lugar en el que nacimos”. Lugares, en definitiva, “indiscernibles de los de cualquier otra parte del mundo globalizado que nos sume en la nostalgia del lugar” (1998: 20).

Pardo también relaciona los lugares con las obras de arte y se refiere a la formación de lugares (históricos, geográficos, culturales). Una idea que casa con la configuración de espacios en el cine de Patino, donde encontramos espacios precisamente vinculados a un pasado histórico, a una geografía o a aspectos culturales. El autor también define las fronteras (“son ficciones consolidadas por la

convención y el sometimiento voluntario”) y de los lugares auténticos (“mezclas impuras de cultura y natura cristalizadas en una normalidad provisionalmente estable”) (1998: 28).

Mirando al pasado, el autor se refiere al patrimonio histórico-artístico y se refiere al arte como “un ejercicio de traslación, de traducción: siempre versión, nunca original, enseña a los hombres de un lugar su falta de originalidad y, además, tiene una función primaria: les permite no ser originales, tomar distancia con respecto a su lugar” (1998: 32).

Pardo define lo global como “inhabitable e inhóspito, despoblador y estéril” y apuesta por preservar lo local, preservar “aquellos lugares desde los cuales es posible observar lo global, aquellos que nos permiten disponer de lo global a nuestra escala, aquellos que nos permiten sentir y vivir” (1998: 39). Asimismo, aconseja “respirar la dosis de veneno adecuado para no intoxicarnos mortalmente, pero sin la cual nos asfixiaríamos en interiores cerrados” (1998: 39). Esa reivindicación de los lugares locales podemos trasladarla a los espacios de Patino, a esa Salamanca, sus pueblos y dehesa; a ese Madrid provinciano de posguerra; o a esos pueblos de Andalucía. No obstante, esos espacios localistas aunque sometidos a ciertas dosis de ese “veneno” global que hace universal el cine de Basilio Martín Patino.

Como conclusión, el autor considera que “tenemos razones para lamentar la falta de lugares, la falta de esos lugares” (1998: 39).

Un autor de referencia fundamental a la hora de abordar la narración fílmica en relación con el espacio es el profesor de Estudios Cinematográficos David Bordwell. En esta investigación hemos consultado varios de sus títulos, de los que destacamos aquí *La narración en el cine de ficción* (1996), donde Bordwell afirma en la introducción que "este libro gira en torno a la teoría fílmica, no es teoría en su sentido habitual, aunque sólo sea porque no acepto ninguna distinción definitiva entre teoría, crítica e historia". (1996: XIII) Este autor afirma que "una buena teoría, creo yo, debería poseer coherencia interna, amplitud empírica, poder discriminatorio y un cierto reconocimiento de los cambios históricos". (1996: XV) Los capítulos más interesantes para



nuestro estudio, como veremos detalladamente en el apartado correspondiente de este trabajo, son el 6 y el 7, que se centran en el tiempo y el espacio, en su aspecto narrativo. Y son precisamente los capítulos que interesan para nuestro estudio y, por tanto, los que justifican que incluyamos este libro entre nuestra documentación básica.

. Con respecto al tiempo, Bordwell afirma que “el espectador se somete a una forma temporal programada” (1996: 74) e introduce cuestiones como el ritmo en el cine narrativo, las relaciones temporales de la historia, el orden y la frecuencia temporal, la duración o las elipsis. Con respecto a espacio, el autor habla de que “un concepto simple ha dominado el reflejo del espacio fílmico: la posición” (1996: 99). Bordwell revisa varias teorías de la representación visual y asume la constructivista, según la cual el espectador formula hipótesis sobre la historia en función de unos esquemas. Bordwell también relaciona el espacio cinematográfico y el pictórico y asume que en ambos campos son importantes las expectativas, la memoria, el reconocimiento o la atención. Además, Bordwell acomete en su obra elementos que también contribuyen a configurar el espacio, como el sonido o el montaje. Sin duda, resultan provechosas las aportaciones de Bordwell sobre tiempo y espacio para el estudio de la obra de Martín Patino. Si ya hemos hablado sobre la importancia del tiempo en una filmografía que aborda en diferentes películas un mismo espacio a lo largo de distintos momentos, más adelante entraremos en detalle en los elementos que el autor presenta como propios de la construcción del espacio: la posición desde la que se narra la película en un cine basado en gran medida en profundos soliloquios, el protagonismo del montaje a la hora de reconstruir espacios con otra intención o el papel que cumple la memoria a la hora de relacionar espacios o diferentes o funciones distintas del mismo espacio.

La tercera parte, titulada "Modos históricos de narración", "sitúa la narración fílmica en una serie de contextos históricos. Esta parte del libro ejemplifica poéticas descriptivas, el campo de trabajo inductivo y empírico que revela manifestaciones históricas de las categorías teóricas": modos y normas; la narración clásica de Hollywood; la narración de arte y ensayo; la narración histórico-materialista, con el ejemplo soviético; la narración paramétrica; y Godard y la narración, donde el autor muestra "la manera en que la teoría y la historia de los modos puede ayudar a explicar las curiosas discordancias narrativas de sus películas". Como explica Bordwell, en esta tercera parte "cada capítulo analiza las presuposiciones formales del modo y

esboza su desarrollo histórico". En estos capítulos, "las normas narrativas que distingo las emplean no sólo los cineastas y los espectadores sino también los críticos, a modo de terreno y límites de su discurso". Bordwell apunta dos advertencias sobre estas páginas: "Este libro no es una comparación entre el cine y la literatura, aunque el tema aparezca en él. No he tenido en cuenta el cine documental, pues aunque a menudo se estructura según líneas narrativas, su estatus de *no ficticio* reclama un estudio teórico aparte de la narración". Una aclaración que nos sirve para apuntar que las aportaciones de este autor acerca del espacio, y también del tiempo, las tendremos en cuenta en el siguiente apartado fundamentalmente para referirnos al cine de Patino que se enmarca de alguna forma en la ficción. Hablamos de las ficciones-documento, esas películas construidas, en apariencia, sobre los mimbres del cine de ficción, como pueden ser la trilogía de Salamanca o la película *Madrid*, aunque hacemos este apunte desde la mayor de las cautelas debido a que en el cine de Martín Patino nunca son nítidas las fronteras entre documental y ficción.

En su obra *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Mieke Bal aporta una valiosa herramienta para profundizar en el estudio y análisis de los textos narrativos. Como punto de partida, se distinguen tres conceptos: el texto, en el que un agente narra una historia; la historia, determinada presentación de una fábula, siendo la fábula la secuencia lógica y cronológica de acontecimientos.

En lo que nos incumbe para nuestra investigación sobre los espacios en la obra de Basilio Martín Patino, Bal establece una distinción fundamental que incorporamos a los términos que vamos a utilizar en nuestra investigación. Bal diferencia entre lugar y espacio. El lugar se refiere a lo físico, a lo que es mensurable porque posee dimensiones específicas. Aquí podemos hablar de las calles de Salamanca y Madrid o de la localidad de Casas Viejas. En cambio, el espacio contempla la relación entre lo físico y su percepción sensorial, auditiva o visual, es decir, cómo lo contemplamos y cómo lo entendemos. Y aquí es donde volvemos con la idea de que esos lugares físicos que pueblan las películas de Basilio Martín Patino y que sirven de marco por donde transitan los personajes despiertan en esos mismos personajes, en el espectador y en el propio Patino una serie de sentimientos y de conceptos que habitualmente remiten a su pasado franquista.

Bal subdivide los lugares en grupos y aborda las oposiciones que se establecen entre los distintos espacios. Bal vincula los lugares a ciertos puntos de percepción y destaca los tres sentidos con especial implicación en la percepción del espacio: vista, oído, y tacto. Como explica, todos ellos pueden provocar la presentación de un espacio en la historia. A este respecto, hablaremos del protagonismo que en determinadas escenas del director salmantino tienen sonidos como el tañido de las campanas para conformar el espacio provinciano en que se enmarca la historia. Asimismo, el sonido que llega de fuera de campo también contribuye a construir el espacio que percibimos en pantalla, como ocurre en la escena del restaurante de *Los paraísos perdidos* cuando la protagonista y su familia comen sumidos en un triste silencio mientras en su plano se oye el eco de la algarabía de una boda que se celebra en él mismo establecimiento. Bal también profundiza en otras cuestiones como las relaciones entre el espacio interior y el exterior; el contenido semántico de los aspectos espaciales; las transiciones entre espacios provocadas por el movimiento; las relaciones entre espacio y acontecimiento, y entre tiempo y espacio; o la focalización.



Como hemos comentado, para acometer este trabajo nos parece importante conocer las particularidades del espacio en la literatura para ponerlas en relación con el cine. A este respecto es interesante el trabajo de Ricardo Gullón, *Espacio y novela*. (1980), donde aglutina diversas reflexiones motivadas por la escasa atención que ha recibido el espacio en la novela. Como veremos, muchas de esas aportaciones se pueden trasladar al lenguaje del cine y encajan con la concepción del espacio que encontramos en Patino. Gullón estructura su volumen en seis capítulos que “son parte de una

hipotética teoría de la novela (psicología del autor y lógicas del personaje) que a mi juicio tenía precedencia sobre este” (1980: Nota preliminar).

Entrando de lleno en el campo de la literatura, Gullón considera que el espacio literario es el del texto y lo que no está en el texto es la realidad.

Considera el autor que esto ocurre así en la poesía y en la novela, ya que el espacio inventado existe a partir de la invención misma. Y asegura que el espacio absoluto puede ser abandonado en favor de un espacio cambiante en la novela.

Gullón revisa la concepción del espacio euclidiano, "un espacio psicológico, distinto del espacio algebraizado de la física", y recuerda que Gilbert Durand expone "la posibilidad de un espacio, el tradicional, pensable como autónomo". (1980: 3)

El autor reflexiona acerca de la abstracción espacial: "el espacio es, en sí, una abstracción derivada de las realidades en que nos movemos. Si puede ser imaginada, es que puede ser pensada, y entendida". (1980: 4). El autor rechaza limitar la traducción de espacio por universo, mundo o escenario ya que de esta forma se reduce lo intangible a tangible; la conexión entre ambos términos es, sin embargo, cierta; todos ellos hacen referencia a creación artística. Podemos recoger varias de estas aportaciones para llevarlas al cine de Patino, como el espacio psicológico, siempre vinculado al espacio físico, y por ello no “pensable como autónomo” tal y como dice Durand. El espacio de Patino también encaja en la concepción de Juan Ramón Jiménez de “espacio del tiempo” y por eso no puro, como veremos más adelante.

Gullón también hace referencia a la posibilidad de ligar la creación de espacio a la formación de una ideología. Además, en relación al espacio abstracto, afirma:

cuando aparezca en la novela, será tangible, reconocible, identificable en su forma y en su sentido a través y en la palabra que lo crea. El espacio puro, simplemente, no existe. Para ser potable, como el agua y como el tiempo, ha de arrastrar las impurezas que le confieren existencia, y, sobre todo, esa impregnación de temporalidad que lo humaniza. Así, tendrá sentido y servirá, como en el *Lazarillo* y en *La de Bringas*, para hacer explícita la significación y el alcance de la novela. (1980: 5).

Como vemos en este trabajo, los espacios de Patino también se crean vinculados a una ideología. O, dando la vuelta a este asunto, deberíamos decir mejor que en realidad Patino no asocia los espacios que crea o retrata a una ideología concreta. Más bien, lo que hace el salmantino es utilizar esos espacios para cuestionar la ideología que tienen asociada. Pero, en cualquier caso, es importante subrayar la relación de los espacios físicos con espacios interiores o mentales de los personajes que habitan el cine de Patino.

Y el autor regresa a T. Hall para asegurar que "la relación (de novelistas y artistas plásticos) con el espacio fue vista por ellos como armoniosa o conflictiva, según los casos, casi nunca como indiferente" (1980: 5), antes de referirse a Ernst Cassirer y su concepción del espacio orgánico, sugerido en situaciones como la del Pedro Antonio unamuniano, de *Paz en la guerra*, mientras allí mismo, y en Pachico Zabalbide, se le ofrece una expresión clara del llamado espacio perceptivo". (1980: 6) Cita Gullón a Ernst Cassirer para recordar que el espacio perceptivo "contiene elementos de los diferentes géneros de experiencia sensible: óptica, táctil, acústica y kinestésica" (1980: 6). Y asegura el autor que "el cosmos novelesco se corresponde con un espacio simbólico" (1980: 6).

Gullón analiza la relación espacio-silencio aseverando que "por el silencio, el espacio se declara: es su latido, su modo peculiar de manifestarse, y la percepción depende de la situación" (1980: 7). El autor también lleva la cuestión espacial al ámbito territorial asignando al espacio literario la condición de "esencia" y al geográfico de "accidente". Como asegura, "la novela crea un espacio —mítico, acaso, como el del viaje puede serlo— o lo inventa, como en la novela fantástica, o en la *Comedia* de Dante, para instalar en él una metáfora (viaje = vida = busca, descenso a los infiernos)" (1980: 7). Estos "espacios-metáfora" también están presentes en la *Biblioteca* y el *Laberinto*, de Borges, y la *Niebla*, de Unamuno. Y de la misma forma, están también presentes en Basilio Martín Patino, algo que vemos en el significado que adquieren determinados espacios, como pueden ser la Universidad y la Plaza Mayor de Salamanca, o incluso, en alusión a la referencia aquí de Unamuno, a las cabinas que

permitían al visitante reconstruir la historia propuesta por Patino en la exposición *Espejos en la niebla*.

También se refiere Gullón al "espacio formador (deformador) del personaje y asegura que el caso más extremo en la literatura española reciente se encuentra en *Parábola del naufrago*, de Miguel Delibes, "donde el protagonista está sometido a un proceso degradante en un confinamiento del que no puede escapar" (1980: 7). Y también menciona los "espacios del confinamiento", presentes en la novela moderna; "en obras como *La montaña mágica*, de Tomás Mann, o *Pabellón de reposo*, de Camilo José Cela, la convivencia en el sanatorio determina la acción y hasta la evolución de los personajes". (1980: 9). También podemos hablar de confinamiento en el caso de la ciudad de Salamanca y de su sociedad tradicional, de la familia, la Iglesia o la Universidad en el caso de *Nueve cartas a Berta*.

Gullón se aproxima al espacio desde otro concepto, el de las mutaciones y las metamorfosis. En este caso se aproxima a una obra cinematográfica, *Belle de jour*, de Luis Buñuel: "El espacio de la realidad y el de la fantasía se superponen una y otra vez, y así debe ser; como el espectador, se mueve el personaje desde la circunstancia en que está al episodio que imagina cuando no a la alucinación que padece". (1980: 10) Asimismo, "en el espacio literario pueden darse varios niveles de significación, según el modelo de lectura. Los hechos resuenan en planos diversos: narrativo, histórico, simbólico, mítico..." De esta forma, "lo contado se ensancha hacia el vastísimo espacio de lo sugerido: a lo decible se suma lo indecible, y a lo personal, lo histórico". (1980: 11)

Gullón también aborda la especialización de la forma y para ello recuerda que Joseph Frank llama forma espacial a la de aquellas obras que en un instante de tiempo concentran acciones que pueden percibirse, pero no contarse, simultáneamente" (p. 12)

Reflexiona también este autor sobre lo escrito en torno al espacio psíquico por Georges Poulet, "para quien el estudio de una forma, la circular, ayuda a dilucidar el significado de la obra". (1980: 15). Para ese autor el círculo "precisa bien la situación del hombre en el mundo, y en su relación con lo que le rodea". (1980: 16).

Esto es algo que veremos en la trilogía de Salamanca, donde un personaje como Berta, hija de un exiliado y en Inglaterra durante *Nueve cartas a Berta*, regresa a Salamanca para encontrarse con Lorenzo, cerrando un círculo, en la Plaza Mayor en *Los paraísos perdidos*. Y podemos volver a referirnos a estos personajes y su contexto cuando Balzac asume que "el ser depende del medio, condicionado por la atmósfera física y moral que respira" (1980: 16). Es la atmósfera opresiva de Salamanca la que termina por imponerse a un Lorenzo Carvajal que finalmente abraza el credo familiar de la vida cómoda.

Otra relación revisada por Gullón es la de espacio-fuerza. En este sentido, "la casa puede sentirse como réplica, prolongación o antagonista del personaje, como algo que le explica y le explica por su relación con él" (1980: 17). Y pone el ejemplo de *Santa Patricia*, del venezolano Díaz Rodríguez, donde la casa se convierte para el protagonista en "prolongación de su conciencia, o como en una segunda conciencia muy vasta" (...) "Luego la casa niega al personaje, lo extraña y combate: A cada paso, bajo sus pies nacían miles de voces, no de reproche ni de ruego, sino de amenaza, que iban tras el, acompañándole, persiguiéndole, como un coro implacable de furias" (1980: 17). Este asunto lo apuntamos con más detenimiento en este capítulo en la obra de Bachelard, donde nos centramos en la película de Patino *Octavia* para apuntar el significado que tienen distintas casas para los personajes: frente al convencionalismo ideológico que se respira en la casa de los Maldonado, las ansias de libertad en la mansión aparatada de los Lys.

Las distancias también son determinantes en el estudio del espacio y no sólo las físicas, sino también las psicológicas. Gullón parte de las ideas de Ortega y del pintor americano Maurice Grossner para aseverar que "la situación en que nos encontramos frente al objeto influye en nuestra reacción" (1980: 19). Según este postulado, " el modo narrativo y la situación del narrador establecen la distancia entre narrador-narración-lector. Una acumulación de detalles realizada para que el lector se sienta en terreno familiar, reducirá la distancia entre él y lo narrado. Es el procedimiento seguido por los realistas. El engaño a los ojos es aceptado sin dificultad porque el lector se sitúa en el plano de la fábula. Si el propósito del narrador es, por el contrario, presentar lo contrario en forma insólita, desfamiliarizadora, la distancia automáticamente será

mayor; al sugerir una lectura menos convencional, nos alejará del texto” (1980: 19). Esta cuestión de las distancias nos vale para recordar que el cine de Patino, sobre todo el que encaja en la definición de ficción, marca constantemente distancias entre la narración fílmica y el espectador para separarle del relato y provocar en él la reflexión acerca de lo que se muestra en pantalla. De esta forma, Patino hace lo contrario a la aportación que expone Gullón a partir de esas ideas de Ortega y Grossner: despoja al espectador de los elementos que habitualmente le pueden resultar familiares cuando se enfrenta a una ficción y de esta forma se incrementa la distancia entre relato y espectador. Esto lo lleva a la práctica el director de diversas formas: a través del narrador, con extensos y profundos monólogos interiores antinarrativos y muy reflexivos; a través de la ruptura de la fluidez formal de las imágenes, con congelados y ralentizaciones de la imagen; y a través del montaje, insertando planos muy descriptivos y asociando espacios con conceptos, como la Catedral de Salamanca con la historia franquista de la ciudad.

Concluye Gullón la primera parte de su libro con una referencia a la estructura, entendiendo el espacio "como parte de un conjunto que le da sentido. Su relación con el tiempo, con los personajes, con el narrador, con el lector, y la de ellos con él, importa más que la consideración aislada de cada uno de estos elementos" (1980: 21) Esta relación la vamos a ir viendo durante todo este capítulo. Ya hemos dicho que los espacios de Patino no son absolutos ni puros, sino que están vinculados con todos los demás elementos de su cine. Todos esos elementos contribuyen, en realidad, a construir el espacio.

La segunda parte del libro está dedicada a los *Espacios simbólicos*. Comienza el autor aclarando que "el espacio de nuestra vida tiene un detrás y un delante; el detrás constituido por la historia que no es tan solo tiempo sino tejido en que se inserta la existencia; el delante, expectativa hacia el futuro, posibilidad de un cambio en el estar asociado a paralela variación en el ser. Espacio en el que lo actual contiene lo pasado como presente operante y no sólo recordable, y lo futuro se incorpora al hoy no como anticipación imaginativa, sí como parte de la realidad". (1980: 23) En consecuencia, para Gullón "hay un espacio mental que recurre una vez y otra, tendiendo a desplazar el de la realidad" (1980: 23). Cita a Friedrich Bollnov para referirse a "un



espacio interior psicológico", y a Marleau Ponty para hablar de "habitar el ser, de vivir en un dentro que es una esencia donde el hombre se encuentra, se reconoce y arraiga" (1980: 23). En la filmografía de Patino encontramos, como hemos visto, ese espacio psicológico, y, por supuesto, también ese espacio de detrás, ese pasado o historia que determina completamente el presente; que, por una parte, llega a través de su eco desde el fuera del campo, y, por otro lado, aparece presente en el cuadro encarnado en personajes y espacios anclados en el pasado, como en el caso de los curas que parecen en bicicleta por la calle al comienzo de *Nueve cartas a Berta*, en el ambiente de la Universidad en *Octavia* o, incluso en la presencia de las imágenes de viejos artistas flamencos en el capítulo titulado *El museo japonés* dentro de la serie *Andalucía un siglo de fascinación*. En definitiva, podemos afirmar que en el cine de Patino, el espacio exterior es un correlato del interior de los personajes. Sin duda, encontramos la visión romántica de vínculo ente los sentimientos y el paisaje, siendo ambos afectados recíprocamente.

Y en este punto añade un apunte a la idea expresada anteriormente de que el espacio lo crea el personaje: "esa creación revela su carácter y es un modo (el espacio) de figuración simbólica". (1980: 24) Gullón también acepta que los espacios simbólicos "se vinculan a estados de ánimo, a predisposiciones mentales; de la lucidez al delirio, de la atención al ensimismamiento no hay más que un paso: paranoia y esquizofrenia son alteraciones de la persona que implican instalación del yo en otro mundo". Esto es algo recurrente en la trilogía de Salamanca y también en *Madrid*, y en algunos momentos de la serie sobre Andalucía. Y de esta forma, el director expresa muchas cosas a través de los objetos y de los espacios, que evitan así que los personajes tengan que verbalizarlo:

Novelistas y poetas recurrieron a la creación de otros espacios porque necesitaban encontrarse, reconocerse en las figuras de su imaginación y representar así de modo simbólico lo que no convenía decir en forma directa. La atmósfera contribuye decisivamente a la verdad estética de los espacios novelescos. Sensaciones de luz y sombra, ruidos y objetos, olores incluso, dan al espacio su peculiar consistencia. (1980: 34)

Podemos ver esto en el cine de Patino a través de distintas elecciones en la factura o fotografía de la imagen. Frente al blanco y negro con el que filma *Nueve*

*cartas a Berta* para hablarnos de una sociedad oscura, gris y anticuada; los colores saturados de *Octavia*, donde la propia sociedad está demasiado saturada y sobreexpuesta a los medios de comunicación.

Gullón también aborda la cuestión de la transfiguración de lo real para concluir que "situado en el espacio, el hombre lo está necesariamente en el tiempo de ese espacio —y no en otro—". (1980: 38). Añade Gullón que "el paso del espacio real al simbólico implica trastrueque en la temporalidad, y no solo por alteración en la cronología sino en el modo del transcurso, las narraciones en que tal desplazamiento se registra tienden, en estructura constancia, a lo brumoso: espacio y tiempo envueltos en niebla (ambigüedad)" (1980: 38). Sobre esta cuestión, el autor añade: "el desplazamiento a lo simbólico altera el personaje, lo convierte literalmente en otro, su semejante y su diferente; esa alteración es una transfiguración" (1980: 38).

Otro aspecto que pone de manifiesto Gullón en la novela y encontramos en el cine es la yuxtaposición de tiempos y espacios: "el tiempo no pasa; quien pasa es el personaje, desplazándose hacia atrás y hacia adelante; el pasado es, como el presente y el futuro, parte de una duración". (1980: 42).

Otro aspecto relacionado con el espacio para el autor es la lectura. Y el visionado de una película, añadiremos:

Si leer es una actividad concreta, practicada en el tiempo, la lectura nos concentra y nos aísla en el espacio. Hasta diríamos: nos transporta. Existimos en un lugar preciso, el texto, y en él desempeñamos una función insólita y vitalizadora: nuestros ojos dan a sus signos significado: la página se anima e incita a participar. Inmersos en ella, apenas conscientes de la alteración que la lectura está produciendo, nos dejamos absorber por ese espacio diferente, sintiendo su realidad y el contagio de su atmósfera. (1980: 42).

Ocurre lo mismo con un espectador ante un filme. Para Gullón, la lectura "se atiene a la invención" debido a que "el acto de leer suspende la realidad en la que vivimos"; "la operación lectora es aportación creadora"; "el leyente se transforma en materia de la lectura y ese ámbito es precisamente el del cambio". (1980: 44) De la misma manera, el espectador también se transforma en materia de lo que recibe. Un espectador que, en el caso de Patino, cumple una importante labor a la hora de completar la materia fílmica. Un espectador, además, al que se le requiere una

actitud activa y atenta, incluso con cierta formación cultural e intelectual.

En la tercera parte del libro el autor aborda las “Variaciones de la espacialización” con diversos ejemplos de la literatura, comenzando con *Lazarillo de Tormes*. A su juicio, "pocas veces el espacio desempeñó función tan reveladora de la condición y del ser del personaje, pocas veces se atendió con tanto cuidado a la creación de ese espacio, al que el autor atribuía sin duda la importancia que en la novela alcanza" (1980: 45). Gullón también revisa a un autor querido por Patino, Miguel de Unamuno, referente intelectual para el director, cuya presencia encontramos de manera manifiesta en la Salamanca tomada por Franco en *Caudillo* y cuya obra novelesca —especialmente *Paz en la guerra* (1897) y *San Manuel Bueno, mártir* (1933)— "manifiesta una clara conciencia de la relación hombre-espacio y del sentido que esa relación puede tener" (1980: 45). En relación al personaje de Ignacio de la primera novela, Gullón considera que "ciudad y campo, espacios complementarios, le dan la posibilidad de descansar, en el segundo de los deseos y el desasosiego de la primera. Su juventud le oscila entre lo uno y lo otro, entre la pasión y el reposo. No puede vivir como el padre, en la concha-refugio; la lujuria le arrastra a lo sórdido, y luego, sin conciencia de lo que hace, sube a los montes en busca de paz". (1980: 50) Algo parecido encontramos en las motivaciones y los tránsitos que protagoniza Lorenzo Carvajal en *Nueve carta a Berta*, donde oscila entre la lucha por sus sueños de libertad y la claudicación definitiva ante esa concha-refugio que le ofrece con insistencia su padre. Gullón se sirve también de Unamuno para abordar la metáfora como espacio en su obra *Niebla*: "Una metáfora espacial había servido a Unamuno para titular su novela más conocida, *Niebla*, y para expresar no sólo un estado de ánimo, sino la borrosa consistencia del protagonista y a través suyo del lector y hasta del autor". (1980: 52). Gullón nos recuerda que, para Unamuno, "vivir en la niebla es vivir en la confusión, desconectado de la realidad, y, porque se siente perdido en aquella y en esta, añora Augusto el espacio vital más remoto, el del útero materno, donde no se tiene conciencia, ni inconsciencia siquiera" (1980: 52). Y si el personaje se encuentra en un estado de ánimo rodeado de niebla, encuentra en el amor una posibilidad de disiparla. V-eremos aquí una referencia clara de estado de ánimo confuso, que incluso le lleva a caer enfermo, en el Lorenzo de la *opera prima* de Basilio Martín Patino. Esta idea se proyecta sobre otro apunte de Gullón en relación a la vinculación entre espacio y personaje, a través del ejemplo de Émily Brönte en

*Wuthering Heights*: "los espacios reflejan al personaje". Como apunta, "son las gentes quienes refuerzan el carácter del espacio, y este quien contribuye decisivamente a configurarlas". (1980: 53).

En la cuarta parte del libro, dedicada a los *Signos de la modernidad*, Gullón habla de que "espacio de la opresión, lo es también, de la incomunicación. Kafka y Zamiatin lo probaron en páginas de tersa crueldad" (1980: 71). Precisamente la incomunicación es otra constante en el cine de Patino, y se produce, como vemos en la trilogía de Salamanca por la opresión del espacio donde se encuentran los personajes.

Gullón también reflexiona sobre el río como espacio que fluye y analiza el caso de *El Jarama*, novela con una "peculiar especialidad" desde el propio título:

Espacial por fluvial, sugeridora, más allá de la inequívoca denotación de connotaciones en donde la monotonía se cruza con recuerdos amargos. Pues el Jarama no es solo nombre de un río; también lo es de una batalla. El río es escenario, cifra y forma de la novela, clave para desentrañar el código de un discurso en que las alusiones a la guerra civil son tan discretas como numerosas. (1980: 74)

Y al respecto de esta obra, continúa: "como la corriente del río fluye la corriente verbal, espacio de la monotonía y de la cotidianidad. Si un momento se agitan las aguas y las palabras, pronto recobran su intrascendente normalidad. La ocurrencia dramática es, en este espacio, un puro azar, un sin sentido: nada pasa sino el pasar mismo" (1980: 74). El río es un elemento también muy presente en el cine de Patino. Concretamente en la trilogía de Salamanca, aparece en distintos momentos. Hablamos de un río, el Tormes que, como el Jarama, también soporta una gran carga de pasado, por ser sus aguas las que han bañado una tierra de escritores como Salamanca y estar vinculado a obras como *El Lazarillo de Tormes*. Si nos detenemos en las imágenes que nos muestra Martín Patino, podemos hablar de que todo el tiempo reflejan en sus aguas mansas y calmadas los edificios monumentales de la ciudad. Patino nos muestra así un espacio detenido donde lo único que cambia es el tiempo con su avance, representado en discurrir del río, este movimiento y paso de tiempo no afectan al entorno de esta ciudad ni la modifican. Además, en *Octavia* asistimos al recurso de un barco teledirigido que maneja Rodrigo y con el que Patino simboliza el cambio de rumbo en la vida del protagonista a través de los giros del barquito. Como ocurre en la película de Patino, Gullón destaca

que en *El Jarama* también se relacionan tiempo y espacio aquí: "Espacio temporalizado, impregnado de la inexorabilidad del tiempo que ni se apresura ni se detiene y que, como las aguas del río cuando tropiezan con un obstáculo, se remansa un instante para en seguida continuar sobrepasándolo o contorneándolo o arrastrándolo, indiferente, impasible, olvidado ya del encuentro" (1980: 74).

Gullón aborda los ámbitos del mito a partir de obras como *Ulyses*, donde James Joyce describe "un espacio vasto y concreto, la ciudad de Dublín, pero no se limitó a eso: situó en él dos figuras arquetípicas, padre e hijo, y contó su encuentro y reconocimiento". (1980: 76) Cuatro décadas después, Luis Martín-Santos presentará en *Tiempo de silencio* "los progresivos descensos a los infiernos constituyentes de la odisea del héroe en busca de la verdad" (1980: 76). En este caso, "silencio traduce situación opresiva, injusticia sistematizada, miseria extrema, brutalidad en diversos niveles, degradación, destrucción... Como en Joyce, un realismo brutal gravita sobre el espacio y lo altera". En la obra de Martín-Santos asistimos a:

Un viaje dantesco hacia la verdad. Caminar fantasmagórico dentro de uno mismo, en largos monólogos interiores de significación profunda en que lo disperso se sistematiza y adquiere sentido, es decir, función reveladora. Espacios regados con sangre, y sangre fecundante, elemento generador del rey de la historia. (1980: 78)

Sin duda, ese retrato de un espacio, esa circulación con una ciudad, la opresión del entorno y los largos monólogos interiores nos conducen todo el tiempo a películas de Patino como *Nueve cartas a Berta*, *Los paraísos perdidos*, *Octavia* o *Madrid*.

La quinta parte del libro de Gullón, titulada *Palabra y espacio*, se refiere explícitamente al lenguaje cinematográfico y aborda un asunto tan presente en la obra de Patino como los monólogos. El autor establece que "todo espacio literario es verbal", a diferencia, como explicara Jean Weisgerber, de los espacios del cine y del teatro que son percibidos a través del ojo y el oído, el espacio literario se debe a la palabra impresa. Aborda Gullón en detalle la cuestión del monólogo como espacio, algo muy acertado si pensamos en la obra del director salmantino, ya que en sus filmes de ficción los monólogos son el edificio con el que Patino construye el espacio mental de los personajes. Gullón afirma que:

cuando en la novela hablada se abre el silencio, se siente súbitamente trasladado a un espacio otro, cerrado, en el que las voces calladas sueñan distintas. En el espacio del divagar a solas —expresión de Galdós— o monodílogo

—según lo llamó Unamuno—, la palabra se oye tras los labios, fluyente en curso donde la conciencia ondula y revela su plural estructura. Conciencia agente del drama y espacio de la representación. (1980: 100).

Gullón recurre a las novelas *Realidad* y *Cinco horas con Mario* para explicar que "el espacio del monólogo duplica metafóricamente el de la alcoba en que el personajes divaga" (1980: 100). Precisamente, *Cinco horas con Mario* guarda muchas similitudes con una película como *Nueve cartas a Berta*: ambas obras se construyen sobre monólogos interiores en los que quienes los pronuncian aparentemente dirigen sus palabras en segunda persona del singular a su ser querido, pero en realidad son autorreflexiones que se dirigen a sí mismos. Además, tanto la viuda de Mario como Lorenzo disertan en sus reflexiones sobre cuestiones como la libertad y el progreso, y en ambos casos, los dos personajes representan la tradición en el marco de sus relaciones.

Gullón resuelve la cuestión de la multiplicidad espacial con la representación gráfica de tres círculos concéntricos que se corresponden con la conciencia, con la alcoba o el lugar del soliloquio y con el mundo social. Y en referencia a la relación entre los tres espacios, Gullón habla de que "el más reducido y concreto de la conciencia está en relación dialéctica con el más amplio de la sociedad y el choque entre ellos es consecuencia del conflicto ser-parecer" (1980: 101). Esta división espacial coincide parcialmente con la división que proponemos en este trabajo de investigación para estudiar los espacios del cine de Basilio Martín Patino y sus relaciones. En nuestro caso contemplamos tres espacios, o círculos, pero en lugar de disponerse de forma concéntrica, entendemos que en el caso de Patino estos círculos son convergentes y crean áreas o espacios donde coinciden los tres. Hablamos del espacio interior, que se corresponder con la conciencia propuesta por Gullón; de los espacios físicos, donde incluimos los otros dos espacios de Gullón, tanto la alcoba como el mundo social, que entendemos como distintos ámbitos (externo e interno) de un mismo plano espacial; y espacio de representación, un tipo de espacio que no tiene sentido en el ámbito de la novela del que habla Gullón, pero sí en el campo audiovisual, especialmente si hablamos de Martín Patino, director que utiliza los dispositivos electrónicos y los lenguajes que los articulan como objeto final de su reflexión y no solo como un medio para ello. Por otra parte, añadiremos que ese espacio de la alcoba del que habla Gullón está relacionado con la idea de la casa expresado por Bachelard, como vemos en este mismo capítulo. Gullón también recurre a la novela de Galdós *Realidad* para

recordar que "cuando al final de la cuarta parte el divagar solitario alcanza la intensidad de la revelación, el espacio se impregna de auras delirantes. A lo largo de este libro he reiterado que el espacio es creación del personaje" (1980: 106). Compartimos esta afirmación última porque en nuestro caso esto también se produce, cuando Hans manipula las imágenes de archivo del Madrid del pasado; cuando Hugo Escribano realiza sus Galas; o cuando Berta deambula mientras recita párrafos del *Hyperion*.

En la última parte de este libro, *Distancia*, Gullón estudia el problema de la distancia en la novela, al que ya nos hemos referido en relación al cine, definiendo distancia como "concepto referido a relaciones espaciales entre sujetos y objetos y de los sueltos entre sí" (1980: 124). El autor también hace suya una definición del espacio en la novela de Weisgerber: "conjunto de relaciones entre los lugares, el medio, el decorado de la acción y las personas que esta presupone, es decir, el individuo que cuenta los acontecimientos y las gentes que participan en ellos" (1980: 124). Gullón añade el lector implícito. Y nosotros el espectador y el tiempo. Considera el autor que "si la distancia es determinante del punto de vista, fijará la extensión y la profundidad del campo visual y según sean estas la calidad —intensidad— de la percepción. Lo observable y la consistencia de lo observado los regula la distancia a que el observador se encuentre del objeto de su atención" (1980: 124). Y continúa:

Hay grados de distancia según se haga la lectura; más cerca el de quien lee con interés, atento sobre todo al desarrollo de la peripecia; más lejos el de quién se esfuerza en descifrar las complejidades del código; en otra parte el de quién ignorando el posible palimpsesto, atiende a cuestiones extraliterarias, acaso tan irrelevantes, como la de averiguar las intenciones del autor (1980: 124).

Exactamente lo mismo ocurre en el cine de Patino con respecto al espectador. Su cine, profundo, cargado de ideas y de referencias, se presta a diversas lecturas en función de la preparación y los conocimientos del espectador, y de sus ganas de involucrarse y partido en los juegos lanzados por el director. Así, Gullón establece algunos principios generales en relación a esta cuestión:

Emoción e ironía funcionan respectivamente como reductor e intensificador de la distancia. Esto significa que en su fijación influyen decisivamente los modos de narrar. En principio cabría afirmar que cuando hace sonreír aumenta, mientras cuanto predispone a las lágrimas tiende a disminuirla. (1980: 124).

Y si hablamos de Patino es precisamente la ironía una de las cualidades que mejor definen su trabajo, algo que incide en la enorme distancia que

habitualmente se establece entre relato y espectador. Si hay un filme donde esta distancia es considerablemente menor, a pesar de contar con los habituales monólogos interiores y de estar repleto de referencias culturales e ideológicas, es *Octavia*, una película más emocional que el resto debido al tono de melodrama que recorre el metraje y a la tragedia que presenta con una muerte, la de Octavia, que Patino nos anuncia como *flash forward* desde los primeros planos. Gullón también aborda la distancia entre autor y obra —"además de serle aplicable lo dicho respecto a ironía y emoción, conviene no olvidar modalidades basadas en lo social, lo político, lo cultural y lo cronológico" (1980: 124)— y entre autor y lector: "el uno es creación del otro y el otro descifrador del uno. Cuando una página requiera para su correcta comprensión los auxilios de la filología, el distanciamiento del lector será total" (1980: 126). Si observamos la distancia entre autor-obra-espectador en el caso de Patino hay que decir que la distancia entre autor y obra es mínima, ya que su cine es muy personal, los espacios mostrados son los que han envuelto a Patino en su vida y los conflictos que viven sus personajes son los propios del director; de hecho, en casi toda su filmografía, el protagonista, con matices, es verdadero *alter ego* de Patino, ya sea una mujer exiliada como Berta, un estudiante como Lorenzo, un espía como Rodrigo, un director de cine alemán como Hans o un farsante televisivo como Hugo Escribano. Pero de la misma forma que la distancia entre autor y obra es mínima, la distancia entre obra y audiencia es máxima, porque, como hemos dicho, Patino cuaja sus películas de elementos que sacan al espectador de la narración para empujarle a la reflexión.

El norteamericano Farris Anderson volcó en su obra titulada *Espacio urbano y novela: Madrid en "Fortunata y Jacinta"* (1985) sus investigaciones sobre la ciudad de Madrid en la literatura española. Autor de libros sobre Alfonso Sastre y Antonio Buero Vallejo, este profesor, doctorado por la Universidad de Wisconsin, despliega en esta obra la presencia de la capital española en la obra maestra de Benito Pérez Galdós. Más allá del interés en el análisis de esa obra, cuyo alcance no nos compete en este estudio, sí nos interesa por cuanto se desentraña en sus páginas la presencia del espacio urbano en una obra narrativa. Y concretando más, diremos que también nos interesa el tratamiento de una ciudad como Madrid porque es una de las urbes más presentes en la obra de Martín Patino y también porque el propio tratamiento de un espacio en una obra



literaria se enmarca perfectamente en nuestro objeto de estudio al contar con numerosas coincidencias con el espacio en una obra cinematográfica.

Por el contenido de nuestra investigación es la primera parte de este libro la que nos interesa realmente; tanto la introducción, dedicada a la cuestión de *Madrid en la literatura española*, como el primer capítulo, sobre *Madrid en "Fortunata y Jacinta"*. El segundo capítulo, el más amplio de esta obra, se centra en el *Censo de las calles y otros lugares madrileños que aparecen en "Fortunata y Jacinta", y de su función*. El volumen se completa con un capítulo dedicado a la bibliografía y otro a un *Índice alfabético de lugares madrileños aludidos en este libro*.

Comienza Anderson con un acercamiento a *Madrid en la literatura española* en el que anuncia su interés en el análisis del "papel central de Madrid como recurso artístico en el proceso creativo de la novela española más importante de la época moderna. (1985: 3).

A continuación, en el capítulo primero, *Madrid en Fortunata y Jacinta*, Anderson recuerda que para la crítica de Galdós "los emplazamientos de las Novelas Contemporáneas y su especial colorido son menos esenciales que la caracterización y los conflictos humanos". (1985: 9)

Por su parte, Faro Forteza revisa en *Películas de libros* (2006) los procedimientos narrativos de una obra literaria y cinematográfica, como son los personajes, el lenguaje, el punto de vista, la temporalidad o el espacio, elementos estos últimos que nos interesan en nuestro acercamiento a los espacios de Patino y justifican la incorporación de esta obra a nuestra investigación.

Durante todo el libro, Faro Forteza compara constantemente los elementos narrativos en una novela y en una película. Una comparación que también es fructífera en el análisis del cine de patino puesto que, aunque no adapta obras literarias al lenguaje audiovisual, sí incorpora constantemente referencias literarias. En el caso literario, Forteza considera el espacio "bien como descripción objetiva del mundo que nos rodea, bien como descripción subjetiva" (2006: 84). Y mientras en una novela "se puede contar una historia sin precisar el lugar en que sucede, pero es imposible no fijarla en el tiempo", si hablamos de cine, "que es imagen, el espacio que se encuadra es

inherente y consustancial a la propia imagen" (2006: 85). Aquí radica, para el autor, una de las principales diferencias entre espacio novelístico y fílmico. Así, "el espacio fílmico sí posee existencia real y efectiva, pues se visualiza necesariamente en el relato y se ofrece al espectador como una construcción totalmente cerrada" (2006: 85). Y aunque esto es así en el cine más narrativo o en el cine de ficción, si hablamos de Patino la cosa cambia ya que en las obras de su filmografía donde acomete el falso documental y otros híbridos, como su serie sobre Andalucía o *La seducción del caos*, e incluso en su trilogía sobre el franquismo, la localización y referencialidad de los espacios es más confusa, ya que el director apuesta constantemente por la fabulación, la polisemia o la construcción de nuevos espacios a partir de material de archivo que apunta a otros espacios distintos, a pesar de que sigan siendo espacios perceptibles, impuestos al ojo, en la línea de los espacios de los que habla Faro Forteza.

El autor también relaciona el espacio con elementos a tener en cuenta para abordar el cine de Patino, y que analizamos más adelante, como el encuadre o la diégesis. Forteza considera también se refiere a la asociación entre plano fílmico y marco de representación, o cuadro; esto es, lo que ve el espectador en pantalla, donde se desarrolla la acción y donde se "se mueven los personajes en una línea de tiempo con el fin de ligar la narratividad fílmica" (2006: 85). De esta forma, podemos diferenciar entre plano fílmico y fuera de campo, algo muy presente también en el cine de Patino. Como veremos más adelante con detenimiento, el autor asume que el director se sirve de la relación entre el plano / contraplano para crear el espacio fílmico.

Como hemos comentado ya en el presente capítulo, para abordar el espacio en la filmografía de Basilio Martín Patino, dueño de un cine tan heterodoxo e iconoclasta y que comparte tantas fronteras con otros lenguajes como la literatura, la pintura o el teatro, nos parece imprescindible asentar los principales conceptos relacionados con el espacio en estos otros lenguajes relacionados con el cine y con los que el medio cinematográfico comparte un buen número de elementos. Así, de la misma forma que nos hemos aproximado al espacio y la novela a través de las aportaciones de Ricardo Gullón, también queremos poner el espacio del cine de Patino en relación con el espacio del teatro. Nos interesa de una forma especial vincular el cine de Patino con el teatro porque, como veremos más adelante en el capítulo específico sobre los

espacios de Patino, de modo general, el espacio cinematográfico está muy relacionado con el teatral, en cuanto a los diferentes subespacios (espacio escénico donde se sitúan los actores, decorados, espacios mentales de los personajes, lugar que ocupan el director y el público..., a pesar de que la característica básica del teatro es su condición de “decorado”, ya que es convencional y exhibe esa condición, a diferencia del cine, que ofrece al espectador fragmentos de realidad). A estas consideraciones generales veremos en el mismo capítulo que se suman determinadas circunstancias que se dan exclusivamente en la filmografía del director salmantino: desde la declamación de esos monólogos interiores, a puestas en escenas donde directamente se aborda el espacio escénico del teatro y se reflexiona sobre su ámbito de representación, como es el caso de *La seducción del caos*.

Y para realizar este acercamiento recurrimos al diccionario especializado de teatro de Patrice Pavis: *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (2002). En esta obra, Pavis revisa el origen y uso de numerosos vocablos relacionados con el teatro y su relación con otros ámbitos de creación como la pintura o el cine. Para nuestro estudio nos valemos de varias de sus definiciones. En primer lugar tomamos términos como *colage*, “contrapunto” y “convención”. Y después, directamente, asumimos definiciones de términos relacionados con diferentes tipos de espacio: espacio dramático (construido por el espectador o el lector con su imaginación para fijar el marco de la evolución de la acción y de los personajes; queda construido cuando nos formamos una imagen de la estructura dramática del universo de la obra); espacio escénico (espacio real del escenario por donde se mueven los actores); espacio interior (el lugar donde el espectador debe proyectarse); espacio lúdico (creado por la evolución gestual de los actores); espacio escenográfico (espacio en cuyo interior se sitúan el público y los actores durante la representación); espacio textual (considerado en su materialidad gráfica, fónica o retórica). En su capítulo específico analizaremos la presencia de estos espacios en el cine de Patino y los contextualizaremos en relación con otros lenguajes como el teatro.

En su introducción a la obra que coordina sobre “Figuras del deseo femenino”, *12 representaciones de la mujer en la literatura occidental* (2014), Joan Curbet

Soler se vale del cuadro *Venus dormida*, del maestro veneciano Gorgione, para reflexionar sobre la figura humana y el espacio a partir de los motivos que integran esta pintura. Hemos elegido esta obra porque el análisis de la presencia del espacio en la pintura de este texto nos sirve para ponerlo en relación con el espacio en el cine, en concreto en determinados momentos del cine de Patino. Y si hay una película del director salmantino que sea propicia para ponerla en relación con la pintura esa es *Octavia*, debido a las expresivas tonalidades ocres y claroscuros de sus planos. Quizás, si tenemos que ponerla en relación con una corriente pictórica pueda ser el expresionismo, debido a su estética y la fuerte presencia del ámbito subjetivo. Si hablamos de expresionismo deberíamos pensar también en Alemania, un país que, al igual que en *Los paraísos perdidos*, se encuentra presente en *Octavia*, ya que es adonde se emigró la heterodoxa madre de Rodrigo.

Curbet Soler se vale del citado cuadro para equiparar el cuerpo humano al espacio geográfico. El autor afirma que “el espacio connota un alejamiento sereno de la urbe, la integración suave en una naturaleza propicia a la meditación y el reposo, motivos petrarquistas que se habían ido cimentando en una tradición pictórica a lo largo de todo el siglo anterior”. (2014: 9):

todo se orienta hacia el realce de este ser, que respira en plácida continuidad con un entorno cuyas superficies parecen continuarse y clarificarse en él: la suavidad y la finura de la piel, las redondeces de pechos, vientre y piernas, nos lleva a una plenitud de la forma, al completar y culminar en la figura femenina el espacio natural en el que se inscriben. El cuerpo de la mujer se establece como zona privilegiada de sensualidad y serenidad, armonizando lo natural y lo humano; ese cuerpo es en sí mismo un verdadero *locus amoenus*. (2014: 10)

El autor utiliza otro cuadro parecido para su reflexión: *Venus de Urbino*, de Tiziano. En este caso la obra cuenta también con una Venus con una postura y disposición similares pero ahora “el espacio físico es completamente distinto: en este caso nos hallamos en un interior, una estancia amplia en la que todo, desde la actitud de los personajes que la pueblan hasta la calidad del aire y de la luz, sugiere un ambiente íntimo, a la vez lujoso y relajado” (2014: 10). En este caso, podemos continuar hablando del personaje de Octavia, una chica joven en su plenitud física y sexual, y apuntar que, al margen de la casa del campo que frecuenta junto a sus amigos, cuando se encuentra en la casa donde habita habitualmente, la del clan familiar

liderado por la Doña, se refugia normalmente en el jardín, un espacio con piscina y de vegetación tupida. De esta forma, aunque se encuentra en el exterior de la casa, podemos relacionar este espacio —al que recurre como una forma de escapar de un entorno interior en la vivienda que le cohibe, y es que no conviene olvidar su condición de nieta ilegítima del propio Rodrigo— con la estancia de la que habla Curbet, puesto que el jardín de los Maldonado coincide exactamente con la descripción que hace el autor sobre el espacio de la *Venus de Urbino*: “un ambiente íntimo, a la vez lujoso y relajado. Y a esto debemos añadir que Octavia, en su enésimo acto de rebeldía, se quita el bikini y se baña desnuda en la piscina.

A lo largo de este libro, el propio Curbet Soler, coordinador del volumen, firma algunos de los capítulos de acercamiento a referentes femeninos de la historia del arte relacionados con el deseo. Uno de estos capítulos es “Viaje hacia el silencio: subjetividad y crisis en *La Princesa de Clèves* (Madame de La Fayette, *La Princesa de Clèves*, 1678)”. En este capítulo Curbet Soler recuerda que “la protagonista comprende ahora que el alma humana es la misma en todos sus espacios posibles de experiencia: *voluntas* y *affectus* viven y operan igualmente en corte y aldea, en ciudad y jardín”. (2014: 308). El autor también se refiere a “la opción final de la protagonista”. Y, “desde su aislamiento, desde su soledad, la figura de la princesa de Clèves resiste todavía cualquier intento de reducirla a una lógica, a una ley, externa a la dictada por la propia conciencia. Su silencio continúa, aún hoy, interrogándonos.” (2014: 313). Con esa “opción final”, ese “aislamiento”, ese “silencio” y esa resistencia podemos volver a referirnos a Octavia y también podemos mirar a la protagonista de *Los paraísos perdidos*, la Berta protagonizada por Charo López que se comunica con el mundo, mucho más que con diálogos, a través de sus monólogos interiores, articulados a través de los párrafos del libro que está traduciendo, y que se resiste a dejarse llevar por las corrientes de pensamiento y acción conservadores del espacio que le rodea en su regreso a sus raíces, y opta por la soledad de su libertad interior.

En otro capítulo del mismo libro, “(Mal) interpretando el deseo femenino: control e independencia de la mujer en el siglo XVIII (Samuel Richardson, *Clarissa*, 1747-1748)”, David Owen se pregunta por qué Clarissa podría haberse escapado de la casa de los Harlowe. Además, Owen se refiere a que Clarissa es obligada a

habitar varios espacios que aparecen como abiertos y afables, pero que le resultarán represivos, peligros y enteramente inseguros”.

Además de los distintos títulos que hemos reseñado aquí relativos a aspectos sobre el espacio a nivel filosófico o literario, también hemos querido incorporar un texto específico sobre el espacio propiamente en el cine. En el artículo “El espacio en el relato cinematográfico. Análisis de los espacios en un film” (*Revista de la Facultad de Filología*, tomos 48 y 49, 1998-1999), su autora, María del Rosario Neira, profesora de la Universidad de Oviedo, propone un excelente análisis del espacio en la película *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982). Incorporamos este título a nuestro trabajo porque nos sirve, como punto de partida, de modelo para abordar el análisis del espacio, no en un solo filme, sino en una filmografía completa. Por ello, aunque la autora procede a un análisis en detalle de todos los elementos relacionados con el espacio en el filme citado, en nuestro caso el sistema de trabajo se encamina a buscar relaciones entre aspectos espaciales repartidos a lo largo de toda la trayectoria de Patino.

Neira Piñeiro aborda primero una introducción al espacio cinematográfico afirmando que el espacio, al igual que los otros componentes de la narración, se construye:

a partir del soporte discursivo, y es precisamente aquí donde residen las diferencias entre el espacio filmico y el literario: mientras que el relato literario se realiza con palabras, la narración cinematográfica se construye, como es bien sabido, a través de la conjunción de distintas materias expresivas: imágenes fotográficas en movimiento, notaciones gráficas, lenguaje verbal hablado, músicas y ruidos (1999: 374).

Cabría apuntar aquí que el cine de Patino va mas allá de lo habitual en la relación de sus filmes con la literatura ya que estamos ante un cine donde se privilegia el valor de la palabra, eje sobre el que se articulan las ficciones de Patino a través de extensos monólogos interiores. Como vemos, de la misma forma que en nuestro Trabajo de investigación sobre el cine de Patino, Neira Piñeiro también toma en consideración las similitudes del espacio cinematográfico y el literario. En este sentido, asume la autora de este artículo que, “a diferencia del espacio literario, que es abstracto ya que es una “construcción mental que crea el lector a partir de las palabras, en el cine esta imagen se proporciona directamente al espectador” (1999: 374). La autora

también asume que el espacio en el cine comparte elementos con el espacio en el teatro, relación que también tomamos en consideración en nuestro trabajo.

En la parte central de su artículo, Piñeiro analiza *Blade Runner* para hablar de los espacios asignados a los personajes, de sus desplazamientos entre los espacios, de los subespacios del filme y su interrelación o de los matices semióticos que tienen los objetos que aparecen. En el capítulo específico que dedicamos en esta tesis doctoral al análisis del espacio en el cine de Patino, recogeremos las observaciones concretas de la autora sobre el espacio en *Blade Runner* y las relacionaremos con aspectos concretos del espacio en distintas películas d Basilio Martín Patino.

## **2. EL ESPACIO EN LA RELACIÓN DEL CINE Y LA LITERATURA EN BASILIO MARTÍN PATINO**

### **2. 1. DESCRIPCIÓN Y CARACTERÍSTICAS DEL CINE DE PATINO DESDE LA PERSPECTIVA DEL ESPACIO**

En este capítulo vamos a describir el cine de Basilio Martín Patino tratando de contextualizar la importancia e influencia de los espacios en su obra. Para comenzar vamos a recordar algunos apuntes de quienes han estudiado su obra y de quienes le conocen y comparten su profesión, como el director de cine navarro Montxo Armendáriz, quien ensalza “la coherencia de su trayectoria creativa, el atrevimiento formal de sus planteamientos estilísticos, su permanente juventud para enfrentarse al lenguaje audiovisual y dinamitarlo sin concesiones” (Pérez Millán, 2002: 11). Una obra basada en “un juego de apariencias que persigue un único fin: fascinar”; “que indaga y reflexiona sobre la esencia misma de las imágenes que sustentan el lenguaje audiovisual, sobre su falsedad o autenticidad” (Pérez Millán, 2002: 9); y que sustenta “una mirada lúcida, incómoda y transgresora”, precursora en la utilización de avances tecnológicos y videográficos”. Como veremos más adelante, esa experimentación con el lenguaje responde a la voluntad de Patino de “jugar” con los espacios de representación, es decir, de cuestionarse qué hay de real tras esos espacios.

Por su parte, Adolfo Bellido López define al director como “el propio Quijote revivido en el ajetreo de nuestro siglo” (Bellido, 1996: 11). Este autor describe la obra de Patino como “personal, valiente, libre (...) al margen de los cauces comerciales. Películas las suyas complejas, originales, innovadoras, distintas, nacidas del amor al cine, de la necesidad de imaginar historias para buscar, recuperar o inventar una memoria personal y colectiva” (Bellido, 1996: 12).

En el libro de referencia sobre el estudio de la obra de Patino escrito por Bellido, Muñoz Suay rememora cuando conoció a Patino y describe su actitud vital: “Se ríe de nuestra España (o Españas). Pero se ríe con tristeza y con el contrasentido y



la permanente contradicción de Don Miguel” (Bellido, 1996: 16). Aquí ya encontramos una referencia directa al papel que juega en la obra del salmantino el espacio en el que le ha tocado vivir, y el ambiente que ha caracterizado a este espacio. Estamos ante la misma influencia del espacio (físico y mental) que marcó la España de Antonio Machado. En este sentido afirma que la Historia en sus manos se convierte en “un mecanismo con el que retoma, reproduce, reemplaza, anula, falsea. No conozco en España otro manipulador con el talento, la paciencia y la retranca que pone Basilio” (Bellido, 1996: 16). En otro texto, en este caso publicado en Internet, Adolfo Bellido López asegura que “no se puede entender el cine español sin su obra. Una de las más ricas, sugerentes y también desconocidas que ha puesto en pie nuestra cinematográfica” (Bellido, *encadenados.org*: n.º. 37). Y cabría añadir que tampoco se entiende a Basilio Martín Patino y su obra sin su vinculación a determinados espacios que aparecen en su película de forma recurrente.

Para establecer una aproximación general a la obra de Patino debemos apuntar dos pilares que marcan su filmografía: por una parte, la constante traslación a su obra de su vida personal, es decir, de sus obsesiones, su ironía y la búsqueda constante de sus paraísos perdidos; y por otra parte, la omnipresencia y determinación de los espacios — en todas sus vertientes—, que son los mismos espacios que determinan la propia vida del cineasta.

Como decimos, la obra del director salmantino se caracteriza por su carácter autobiográfico, y no en el sentido de que reflejen acontecimientos vividos por Patino sino en que reflejan sus propias ideas y reflexiones, es decir, su propio espacio interior. Toda su obra compone un extenso monólogo interior del propio Patino, articulado sobre los monólogos interiores de los protagonistas de sus obras, como Lorenzo en *Nueve cartas a Berta*, Berta en *Los paraísos perdidos*, Rodrigo en *Octavia*, Hans en *Madrid* o el clamor popular en *Libre te quiero*. En el caso de las películas que nos ocupan, podemos rastrear sus convicciones, dudas y preocupaciones sociales, políticas, artísticas y vitales a través de la personalidad de sus personajes, principalmente los protagonistas, por lo general, *alter egos* del director. El Lorenzo de *Nueve cartas* expresa durante buena parte del filme el sentir que el salmantino profesaba durante su etapa de estudiante de Salamanca; los anhelos de libertad y los deseos de escapar de

una sociedad anclada en el pasado glorioso que reclamaba el franquismo son los del mismo Patino. La misma opresión que generaba el espacio represivo de Salamanca en Basilio Martín Patino afecta después al Lorenzo Carvajal. Sin embargo, a diferencia de Patino, Lorenzo termina por claudicar ante el universo que le rodea y se deja *abrazar* por el confort que le rodea. Este personaje, como los protagonistas de las otras dos películas de la misma trilogía, también regresa a Salamanca, aunque, a diferencia de Berta y Rodrigo, lo hace por una breve estancia, durante un verano, en un campamento de trabajo en Londres, mientras que los otros dos vuelven a sus raíces después de un prolongado espacio de tiempo y siempre del extranjero. Sin embargo, los tres comparten un sentimiento de extrañeza ante la atmósfera circundante, y ninguno de los tres se reconoce en el universo de sus entornos familiares. Los tres sufren el choque entre el espacio anhelado del extranjero, sinónimo de apertura y libertad, y el espacio provinciano y tradicional de Salamanca. Lorenzo y Rodrigo acaban por dejarse seducir por los encantos y la comodidad que la *buena vida* les ofrece. Se entregan a la tentación de un espacio amable y manejable. El caso de Berta es distinto, ya que ella es mucho más independiente y prefiere mantener su cuota de libertad interior aunque sea al doloroso precio de la soledad. En los otros dos casos, el pesimismo que rezuman *Nueve cartas* y *Octavia* refleja el propio pesimismo que en los momentos de estos rodajes experimentaba Patino. Si hablamos de la primera, debemos recordar que la película concluye con un conformismo por parte del protagonista que le valió a Patino no pocas críticas de quienes le acusaron de reaccionario por rebajar la denuncia a la sociedad del Régimen y apostar por la derrota frente a la realidad opresiva. Frente a esas críticas, similares a las cosechadas tras *Caudillo*, la decisión de Patino es, a nuestro juicio, totalmente acertada ya que un desenlace tan amargo resulta mucho más comprometido y coherente con el momento en el que se enmarca la producción del filme que otro más optimista o esperanzador. En cuanto a *Octavia*, el carácter pesimista que rezuma el devenir de los acontecimientos, con la muerte de Octavia y la rendición de Rodrigo, enarbola un fin de ciclo y refleja la retirada de Patino, a la vez que subraya el sentir del director hacia una sociedad de apariencias y falsos triunfalismos, en plena mayoría absoluta del Partido Popular, y hacia una industria del cine monopolizada por las propuestas más comerciales. De alguna forma, los desenlaces de las tres obras están determinados por el mismo espacio que compone la sociedad de esa Salamanca

provinciana: estos finales serán más o menos esperanzadores en función la actitud de los protagonistas con respecto al entorno en el que habitan.

El carácter autobiográfico proyectado en sus protagonistas lo podemos observar en otras películas durante toda la trayectoria de Patino; sin duda, las disquisiciones puestas en escena por Hugo Escribano en *Las galas del emperador* de *La seducción del caos* o las reflexiones sobre cine e historia de Hans en *Madrid* son las del propio Patino. En este personaje, Hans, encontramos de nuevo a alguien que llega a España desde fuera, aunque en este caso se trate de un extranjero, un alemán, que recalca en Madrid para rodar un documental sobre la ciudad. En concreto, Alemania está presente en otras películas del director, ya que de allí llega la Berta de *Los paraísos perdidos* y a ese país se fue a vivir en su momento la madre del Rodrigo de *Octavia*. Este recurso del regreso de un personaje que llega del extranjero, y sobre todo a la ciudad de Salamanca, le sirve a Patino para establecer una contraposición entre dos tipos de espacio opuestos: el espacio extranjero y el de Salamanca, que es también el español. Este contraste de espacios proyecta una oposición entre lo cosmopolita y lo provinciano, entre lo abierto y lo cerrado, entre lo nuevo y lo viejo, entre el futuro y el pasado, entre la libertad y la opresión, en definitiva, entre la vida y la muerte. Podemos completar el asunto de la traslación de la propia personalidad de Patino a su cine apuntando que el director también está presente, a modo de *alter ego*, en las figuras del documentalista británico de *El grito del Sur: Casas Viejas* y del Hugo Escribano de *La seducción del caos*. Como decimos, estos personajes y el director comparten un espacio mental común.

Pérez Millán establece una relación entre las circunstancias de los protagonistas de la trilogía de Salamanca —en estos filmes se muestra Patino de forma más evidente que en el resto de su filmografía, seguramente por el convencimiento del director de que es más fácil abordar la realidad desde la ficción que desde un presuntuoso documental— y la propia trayectoria vital de Patino: “en 1965, Patino realizó una película sorprendente sobre un joven que no se atrevió a salir de una ciudad a la que quería, pero que le asfixiaba; él sí lo hizo, y emprendió una trayectoria creativa tenazmente mantenida al margen de los sistemas productivos dominantes. Veinte años después, hizo volver a casa a otra de sus protagonistas, la Berta de *Los paraísos perdidos*, con las manos vacías y el corazón lleno de dudas, dividida entre

sus raíces y sus sueños. Cuando asegura que ha decidido poner fin a su trabajo, para dedicarse a vivir, simplemente, regresa una vez más, de la mano de un Rodrigo Maldonado cargado de cicatrices y desengaños, que ciertamente consiguió escapar, pero siente que su periplo internacional transformador ha conducido al más absoluto fracaso” (Pérez Millán, 2002: 359). Como vemos, el espacio físico y emocional que representa Salamanca ha determinado la trayectoria del director, y esto se refleja en sus filmes.

Siguiendo con el juego de contrastes tan querido para Patino, podemos apuntar constantes contraposiciones durante toda su trayectoria; se trata de conceptos que el director opone con un fin expresivo, para buscar significados nuevos, diferentes a los que resultan obvios en los elementos utilizados. Una decisión que también empuja al espectador a pensar y enfrentarse a sus películas con una actitud activa y exigente para que saque sus propias conclusiones. Patino solo plantea preguntas y el público debe responderlas; en sus películas todo está abierto, nada se muestra como concluyente o absoluto, sino sugerido a través de elipsis. Incluso, el propio final de la película es poco más que un punto y aparte, un pequeño pedazo de la realidad, un episodio seguido y antecedido por otros que no vemos en la pantalla pero que intuimos. Prueba de ello, es que nunca vemos sobreimpresa la palabra “Fin”, excepto en sus cortometrajes. De alguna forma, se puede pensar en sus películas haciendo una analogía con el universo de los videojuegos. Aun aceptando que estamos hablando de cine, y que eso implica un proceso de comunicación cerrado en torno a un canal con emisor, mensaje y receptor, lo cierto es que Patino propone en sus películas un espacio de representación completamente abierto, como si fuera un videojuego de aventura gráfica. El director propone un espacio físico o escenográfico y unos personajes, y después el espectador, como coautor del espacio mental de estas obras, decide cómo quiere completar esta aventura. Si pensamos en una película como *Los paraísos perdidos*, Patino nos propone a un personaje que regresa a Salamanca del extranjero y se reencuentra con sus raíces mientras escuchamos su traducción del *Hyperion*. A partir de estas pautas, el espectador debe decidir qué significan las palabras en el contexto personal de la protagonista y cómo es en realidad el desenlace de la película en términos mentales y emocionales: para algunos, el final es muy triste, porque Berta termina sola; para otros nos resulta moderadamente feliz porque consigue la libertad. Siguiendo con el paralelismo con los videojuegos, esto lo lleva el director mucho más allá en su obra extra-

cinematográfica. En las obras creadas para museos, aun con las guías de la propia exposición para la visita, el visitante puede elegir cómo se mueve por la sala, qué ve en cada momento y cómo lo relaciona. Y, sin duda, el ejemplo con el que Patino más lejos ha llegado en esta dinámica es la exposición *Especjos en la niebla*, instalada en el Círculo de Bellas Artes en Madrid. Allí, el director había dispuesto distintas cabinas donde el público podía montar a su gusto una serie de imágenes. De esta forma, el director invitaba literalmente a jugar al espectador a través de un espacio físico. De esta forma, Basilio Martín Patino pasaba de jugar él mismo con el espacio de representación invitando al espectador a jugar en el espacio mental, a ofrecer al público directamente la oportunidad de jugar en el espacio físico con el espacio de representación.

Siguiendo con los espacios abiertos, el cine de Patino se construye con historias en las que por lo general algo ha comenzado a terminar cuando comienza la película y ya al final de la película es cuando sucede algo que de alguna forma supone un nuevo comienzo para los protagonistas: Berta comienza la película con su matrimonio en las últimas, y al final se asoma a una nueva vida, sola y fiel a su libertad interior. Los personajes dirigen sus acciones e intenciones inicialmente en una dirección y terminan, superados por el ambiente en el que habitan, dirigiéndose en dirección contraria: Lorenzo quiere ser libre y termina convertido al credo del orden. Nada empieza ni acaba en realidad, todo vuelve a un punto de partida para comenzar de nuevo. Estamos ante historias circulares donde los personajes vuelven a la posición de soledad inicial después de un viaje —de muy diversa duración en función de la película— físico y mental, y de ida y vuelta, en el que se ven inmersos en una lucha interior entre la tradición conservadora y la libertad, para vivir de acuerdo a unos principios o convicciones culturales, religiosas, políticas, sociales y éticas. De la misma forma, en la película *Caudillo* asistimos al levantamiento de Franco y al transcurso de la Guerra Civil y el filme termina cuando realmente empieza algo que determinará la historia de este país: el franquismo. Esta idea de los espacios abiertos de Patino se sintetiza en una reflexión cuando Hans en *Madrid* dice que si le gusta Madrid es precisamente porque se trata de una ciudad inacabada y esto le da una dimensión humana. Esa reflexión expresa la propia opinión del director salmantino.

El choque de conceptos como vida y muerte, felicidad y dolor, amor y soledad, comunicación y silencio, presente y pasado, movimiento y quietud, caos y orden, libertad y opresión... va a estar presente en todas las obras que integran la filmografía de Basilio Martín Patino. Es algo que se encuentra de forma omnipresente en la trilogía del franquismo —el choque de conceptos articula imágenes y sonido en *Canciones para después de una guerra*; el montaje de materiales heterodoxos en *Caudillo*; y el discurso de fondo que rodea a los protagonistas de *Queridísimos verdugos*—, en la trilogía de Salamanca —este juego de contraposiciones lo encontramos en la confrontación entre realismo y ruptura formal en el montaje de *Nueve cartas a Berta*; en el choque entre la grandiosidad de las piedras salmantinas y el dolor que la soledad provoca a Berta en *Los paraísos perdidos*; o en el contraste entre intimismo y melodrama elocuente en la puesta en escena de *Octavia*—, en películas como *Madrid* —imágenes de archivo frente al Madrid del presente— y, por supuesto, también se muestra de forma evidente en la más reciente *Libre te quiero* —el discurso que articula a los indignados del 15-M tiene en su centro de gravedad al choque entre pasado y futuro, entre la vieja política y la nueva, entre una sociedad anquilosada en sus inercias burguesas y un nuevo sistema más dinámico y justo—. Y como estamos viendo, estos contrastes, perteneciente al ámbito del espacio emocional e intelectual siempre aparecen materializados a través de espacios físicos: esas piedras de Salamanca soportan el concepto de opresión de la misma forma que la Plaza de Sol de Madrid acoge en *Libre te quiero* el espíritu de libertad que hereda la esencia de la resistencia de esta ciudad durante la Guerra Civil española. Algo que vemos en los materiales de archivo de *Madrid* y *Caudillo*.

En el fondo, podríamos sintetizar el contraste de todos estos conceptos en la oposición entre una suerte de buen y de mal *karma*; una energía o actitud, la primera —coincidente con la propia de Patino—, basada en una forma progresista y libre de ver la vida, frente a otra, conservadora y defensora de los privilegios heredados del pasado. Esta dualidad se materializa en toda la filmografía del director, en la referencia a las dos Españas y a la Guerra Civil, a menudo sugerida, a través de las elipsis, fundamentalmente por la presión de la censura en las películas que el salmantino realiza hasta la Transición. Esas dos Españas, citadas textualmente a través de los versos de Machado en la dedicatoria del libro de Carballeira en *Nueve cartas a Berta*, representan a los vencedores y vencidos en la contienda española. La España de los

vencidos es la que representa a los exiliados, a la familia de Berta Carballeira, y con la que el propio Patino empatiza. La de los vencedores se encarna en la familia de Lorenzo Carvajal, en la de Rodrigo Maldonado, en el ambiente familiar en el que creció el propio Patino y en las principales instituciones que controlan el poder en una ciudad como Salamanca, aún en los albores del siglo XXI: Iglesia, Universidad y Estado. Aquí podemos apuntar la constante búsqueda de la memoria de Patino, de la memoria colectiva a través de las memorias individuales. De esta forma, se pone de manifiesto que cuando hablamos de espacio de Patino tenemos que hacerlo también del tiempo. Porque si un espacio tan iconográfico en la filmografía de Basilio Martín Patino como la monumentalidad de Salamanca resulta determinante para el relato y para la conformación emocional de los personajes es precisamente por su vinculación con el tiempo, por su carga de pasado, por reflejar el paso del tiempo. De esta forma, el lugar y el tiempo dan lugar al espacio.

Podemos señalar, además, la presencia de una serie de elementos que aparecen ya en sus primeros cortometrajes y en su *opera prima* y que serán recurrentes en el resto de su filmografía. Nos referimos a conceptos y aspectos narrativos que suponen la materia prima básica con la que se construye el universo de Patino. Quizás el más importante de estos sea la mirada, la del propio Patino, con la que nos muestra lugares, personajes, y se nos transmiten sus sentimientos o estados de ánimo. Aquí podemos hablar del papel que juega el montaje a la hora de establecer planos y contraplanos para darnos la mirada de cada personaje o para jugar con la imagen y congelarla o ralentizarla y modificar o subrayar así la importancia de algo. De esta forma, comprobamos que el montaje resulta fundamental en la construcción de los espacios y en la forma con que estos son mostrados.

También es destacable el papel otorgado a la propia mirada de los personajes, a través de la cámara con la que filma Víctor con su cámara en *Los paraísos perdidos* o el montaje que realiza Hans en *Madrid*. Estas imágenes captadas por sus personajes cohabitan con las del propio Patino y, como indica Adolfo Bellido, “se superponen, desde su mirada crítica a sus propias filmaciones. Se transmite, desde la mirada del realizador, una realidad personal, cambiante en función del contexto” (Bellido, 1996: 98). La presencia de imágenes y de pantallas de televisión —normalmente

presentadas como espejos deformantes de la realidad, tal como se recalca en *La seducción del caos*— es algo habitual en muchas de las obras del realizador como una forma de enmarcar los espacios. Si pensamos en *Nueve cartas a Berta*, la familia de Lorenzo compra un televisor como una forma de integrarse en el mundo de orden. Y es que, este electrodoméstico contribuye a “la conducción integradora de los espectadores en la sociedad” (Bellido, 1996: 100). Si pensamos en *Los paraísos perdidos*, las imágenes que filma Víctor de Berta y su hija encuadra a las dos dentro de la televisión y las hace formar parte de la misma. Además, esos planos de Víctor de los monumentos de Salamanca se adoptan como parte de la propia filmación de Patino para mostrar una imagen documental de la ciudad, eso sí, bajo el prisma crítico del director, que nos muestra de esta forma una ciudad bajo el yugo de la historia, sus brillantes piedras y su glorioso y opresivo pasado. Vuelve a ser determinante la presencia del espacio ligado al tiempo. Unos planos que sirven también para dar fe del encuentro entre Berta y Lorenzo, un momento subrayado con la presencia del propio Patino, que aparece en la escena como testigo. La presencia de Patino en sus películas es una constante y siempre con un sentido concreto, para subrayar determinados significados a través de este juego: el director aparece en una exposición en *Madrid*, donde interpreta a un personaje que hace preguntas; y también en *La seducción del caos*, un filme que se cuestiona la verdad y la mentira inherentes en el medio audiovisual y en la que el realizador aparece como un falsificador de arte. Este juego de presencias reales en ficciones también abarca la inclusión de personajes conocidos, no actores, que interpretan a personajes de ficción, como Miguel Narros haciendo de Miguel o Juan Cueto de profesor en *Los paraísos perdidos*, así como Ricardo Muñoz Suay, ayudante de dirección, presente en la escena del viejo profesor o un eléctrico que interpreta al cura-canónigo en *Nueve cartas a Berta*. En otros casos, nos encontramos con personajes que se interpretan a sí mismos, como Amancio Prada, Torrente Ballester o el fotógrafo Núñez Larraz en *Los paraísos perdidos*; o Carlos Saura en *Nueve cartas a Berta* cuando le llaman maestro al salir de un café. Además, Patino también utiliza a sus propios hijos Pablo y Teresa en algunas películas. Y el mismo Muñoz Suay aparece entrevistado en *El grito del Sur: Casas Viejas* con el cargo de “Director de la Filmoteca Dadaísta”, cuando efectivamente era director de una filmoteca, pero en realidad, de la Valenciana. De esta forma, con esta inclusión de personajes reales en los planos, Patino trata de otorgar una suerte de certificado de veracidad a los espacios que muestra. Da la casualidad de que



esto ocurre en los filmes de ficción y no en los documentales. Una circunstancia que subraya su convicción de que la ficción es un vehículo más eficaz y honesto de narrar la realidad que un documental.

La televisión también estará presente en una cena navideña en *Octavia*, cuando el personaje que da nombre al filme, ajeno a la reunión familiar, prefiere seguir el mensaje televisado del Rey. En esta misma película resulta significativa una referencia al medio televisivo en boca de Rodrigo, cuando se refiere en *off* al paseo a caballo de Octavia, cabalgando desnuda por la Plaza Mayor de Salamanca, una ocurrencia con la que pretendía reivindicar su libertad y llamar la atención de la adormecida sociedad donde vive: “Tu hazaña no llegará a ser carne de televisión: esta es una ciudad ajena, fría, curada de espanto... Tendrías que quemar una de las dos catedrales para conseguir ser noticia”. A través de una pantalla de televisión nos llevará Basilio Martín Patino en *Libre te quiero* desde el 15-M de Madrid al de Barcelona. En el fondo, el recurso de la televisión es similar a lo que vemos cuando Víctor graba con su videocámara: espacios reencuadrados, descontextualizados; Patino los subraya y se cuestiona su función.

La ciudad de Salamanca, sobre todo, y, en menor medida, también la ciudad de Madrid y Andalucía se convierten de alguna forma en personajes de la cinematografía de Martín Patino. En el caso de la trilogía de Salamanca, es, en la mayor parte de los tres metrajes, el espacio o escenario donde transcurre la narración, Sus edificios, el ambiente de sus calles, su paisaje y su paisanaje determinan en gran manera el ánimo de los personajes. Además, en muchas ocasiones, las imágenes de los monumentos se muestran en los contraplanos que siguen a los planos de los personajes otorgándoles el carácter de personaje. La imagen de Salamanca cobra más presencia durante los momentos peripatéticos de las cintas, cuando los protagonistas realizan sus paseos por la ciudad mientras reflexionan sobre su vida. Aquí cuando la propia ciudad adquiere de una forma más presente su estatus de personajes. Con sus monólogos interiores, los protagonistas de alguna forma hablan mentalmente con esta ciudad.

Durante esas incursiones, vemos una ciudad cuya continuidad no se corresponde con su disposición urbana en la realidad. Unos paseos que le permiten a Patino la construcción de una “ciudad ideal”. Se trata de una ciudad inventada o de

ficción, construida a través de imágenes reales o documentales. Es a la vez una ciudad concreta e inconcreta. Una ciudad que representa, además, la España castellana y provinciana y la que encarna la herencia de los ganadores de la contienda civil (un conflicto siempre latente en las tres películas), un baluarte contra la modernidad donde casi todo apunta al inmovilismo y la muerte. El concepto del inmovilismo planea también sobre las tres obras; todo lo que rodea a los protagonistas es tradición, conservadurismo y una losa contra el progreso. Algo que queda remarcado en la propia estructura narrativa de estas películas, como abordaremos en detalle en el siguiente capítulo, ya que estamos ante historias circulares, sin un avance claro y definitivo hacia otra realidad, construidas sobre un monólogo interno continuo, a partir de los soliloquios de los personajes, que no es sino la propia reflexión de Patino. Prácticamente, todas las películas del salmantino, y de una forma especial las tres de esta trilogía, continúan y se pliegan unas sobre otras y muestran “y entrecruzan sus historias hasta completar una realidad multiforme, a través de aquellos momentos históricos que han condicionado una época” (Bellido, 1996: 126). Junto a Salamanca, Madrid es la segunda ciudad más importante en el cine de Patino, algo que refleja que los espacios que han determinado la vida personal de Patino se han trasladado después a sus películas. Además de la película homónima y de *Libre te quiero*, rodadas íntegramente en esta urbe, la ciudad también está presente en las incursiones fuera de Salamanca de *Nueve cartas a Berta* y *Los paraísos perdidos* y en otras obras como *La seducción del caos*, donde se localizan algunas escenas, y en los filmes de la trilogía del franquismo, donde vemos imágenes de archivo del Madrid de la guerra y la posguerra. A través de estas obras asistimos a un retrato de la ciudad de Madrid similar al que Patino nos presenta de Salamanca, es decir, mostrando algunos de los lugares más emblemáticos y turísticos. Patino nos muestra estos espacios pero, lejos de intentar enseñarlos como imagen promocional o de postal de la ciudad, los enmarca a través de distintos recursos y de esta forma se cuestiona lo que realmente representan. Además, contextualiza estos espacios en el marco reflexiones sobre el peso del pasado o como contraposición con otros lugares como Salamanca o con el extranjero. De esta forma, podemos ver cómo Madrid en las películas de Patino resulta un espacio fundamental en la configuración de sus narraciones. Y como muchos otros elementos en el cine de Patino, el espacio emocional y el pasado que acompañan al espacio físico de Madrid cumplen la misma función que Salamanca, pero en sentido contrario. Es

decir, el director utiliza la ciudad de Madrid en *Nueve cartas a Berta* como contrapunto al significado de la capital charra. Si esta representa el pasado, la Iglesia, la censura, la opresión del Régimen o las opresivas estructuras anquilosadas en el pasado que suponen la Universidad y la familia, Madrid significa la apertura, la libertad y la conexión con el extranjero y la cultura libre. Además, en relación con el tiempo, Madrid representa un espacio donde en los años de la Guerra Civil la población resistió al levantamiento franquista, mientras en la misma época Salamanca se adhirió con furor al movimiento nacional.

El protagonista de *Nueve cartas a Berta*, Lorenzo, se sentirá vivo cuando visite Madrid, aunque el choque que le provoca el contraste con su vida cotidiana y real en Salamanca le provoca desconcierto y frustración, y así, caerá enfermo a su regreso a su Salamanca. La ciudad también aparece, dentro de la misma trilogía, en *Los paraísos perdidos*, cuando la protagonista acude a la capital a recoger a su hija que llega en vuelo desde Alemania. Aunque en este caso su presencia es menor, su significado será similar a *Nueve cartas a Berta*, ya que supone un cauce con el exterior para la protagonista, una suerte de válvula de escape, de conexión con sus ansias y deseos. Madrid centra también un díptico formado por la propia *Madrid* y por *Libre te quiero*. En ambos casos, la ciudad representa otra cosa, el escenario donde se libra un conflicto entre pasado y presente, entre opresión y libertad. También aparece Madrid en otras obras, pero ya no como entidad propia, no como un personaje, sino como mero escenario de apoyo. Podemos hablar aquí de *Paseo por los letreros de Madrid* (1968), donde el director realiza un montaje con imágenes de carteles de diversos establecimientos de la capital. Este es un recurso muy querido por Patino y lo repetirá durante toda su trayectoria. Lo vemos en diversos insertos de locales comerciales y bares de Salamanca en la trilogía de esta ciudad, y también hace algo parecido en su último filme, *Libre te quiero*, cuando inserta imágenes de carteles y pancartas de los indignados de Sol. Con este recurso Martín Patino crea significados a partir del contraste de unir distintos carteles con nombres contradictorios o con sentidos llamativos. Este es el caso de *Nueve cartas a Berta*, al final del filme, cuando Lorenzo se ha resignado a dejarse arropar por los brazos paternos, vemos planos de bares con nombres de ciudades extranjeras, exóticas, que suponen un contrapunto con la sociedad cerrada y provinciana que representa Salamanca. Con este recurso, Patino construye el espacio desde el

montaje, y también lo vincula con el pasado, ya que en ocasiones inserta carteles que llaman la atención, no por el nombre exótico de una ciudad extranjera, sino porque representan establecimientos muy envejecidos, como mercerías o ferreterías, que se encuentran en vías de extinción, ya que están a punto de ser sustituidos por tiendas más modernas y centros comerciales.

Asimismo, si atendemos a sus trabajos para espacios museísticos, en su exposición multimedia *La seducción del caos. Documento y ficción en la obra de Martín Patino* organizada por el Centro Cultural Conde Duque de Madrid, en la última sala de la exposición se proyectaba un montaje en vídeo:

Alternaba imágenes de archivo de Madrid durante la Guerra Civil con otras de televisión y con la escalofriante voz del poeta Pablo Neruda recitando *España en el corazón/Explico algunas cosas*, dedicado a los acontecimientos que han marcado de manera más radical e inasimilable la vida reciente de Madrid, los atentados sufridos por los anónimos pasajeros de los trenes de cercanías, entonces un muy reciente el 11 de marzo. Patino seguía trabajando, montando e hilvanando imágenes que nos apelan y nos necesitan, y no parece probable que él haya dejado ya de necesitar expresarse a través de éstas. Es quizás una caverna sólo más profunda a donde se retira. (Martín Morán, [basiliomartinpatino.org](http://basiliomartinpatino.org)).

La puesta en escena de esta exposición es paralela a la película *Madrid*, donde Patino nos mostraba imágenes de gente manifestándose por las calles, cerca de la Puerta de Alcalá y Gran Vía, en el presente de 1986, junto a otras del pasado, de la Guerra Civil, donde se ve a los madrileños en esas mismas calles organizando barricadas y trinchera, y preparando la defensa de la ciudad. Una similar contraposición de espacios —aunque hablamos del mismo lugar, Madrid, el uso de distintos tiempos, 1936 y 1986, en distintas circunstancias convierten al mismo lugar en distintos espacios— encontramos en la exposición *La seducción del caos. Documento y ficción en la obra de Basilio Martín Patino*, donde Patino también incluye imágenes de distintos momentos de Madrid:

Como homenaje al pueblo de la capital de España, donde el visitante se conmueve al contemplar el nuevo montaje con imágenes contra la guerra de Irak, del 11-M y de la manifestación madrileña del día siguiente. La capacidad de Martín Patino para montar imágenes se encuentra suficientemente reconocida a lo largo de su obra, pero esa maestría queda incluso superada con los minutos en los

que se deslizan las imágenes de la guerra civil entrelazadas con las del 11-M. El blanco y negro con las gentes y situaciones de la cruel guerra civil española se abre sin ninguna extrañeza ni rechazo a la imagen en color que traslada los trenes reventados con las víctimas de Atocha, Pozo del Tío Raimundo y Santa Eugenia, con el dolorido sentir de los manifestantes madrileños. (Francia, 2004: *basiliomartinpatino.org*).

En cuanto a Andalucía, protagonista absoluto de la serie *Andalucía, un siglo de fascinación*, es el tercer gran espacio utilizado por Patino en su filmografía. Pero, a diferencia de Salamanca o Madrid, en el caso de Andalucía Patino utiliza un espacio geográfico como escenario donde el director salmantino indaga sobre algunos de sus mitos más clásicos para construir así su espacio identitario, esto es, la idiosincrasia andaluza. Con un tratamiento de ficción, recreando o revisando en cierto sentido estos mitos, la serie analiza en siete episodios los últimos 100 años de la historia del pueblo andaluz. El anarquismo romántico, el mito de Carmen, la copla o las claves más profundas del flamenco son revisados por Basilio Martín Patino a través de un conjunto de recursos técnicos que vinculan ese espacio geográfico e identitario con el espacio de representación con el que Patino experimenta para poner en cuestión esos mismos mitos y esa misma identidad.

El inmovilismo es otra de las constantes que protagonizan de forma más intensa buena parte de las películas de Martín Patino, a través de la constante presencia que la muerte tiene en las trilogías del franquismo y de Salamanca, donde en cierta forma los personajes ya están de alguna forma muertos. En *Los paraísos perdidos* la muerte se revela de una triple forma; la muerte de la madre de la protagonista es el detonante que la lleva a regresar a su pueblo natal. Además, cuando se encuentra en el asilo, asistimos a la muerte de un anciano; por último, la muerte se presenta durante la escena de la matanza del cerdo. En *Octavia*, la muerte sobrevuela amenazante durante todo el metraje de esta tragedia ya anunciada con el propio título y desde el inicio para terminar, al final de la cinta, con la muerte de la propia Octavia. En el caso de *Nueve cartas*, la muerte se cobra lo más preciado que está en juego: el ansia de libertad de Lorenzo. Además, la muerte en esta película está presente en todo lo que destila vejez, como la presencia de la abuela, que no parece tener otra cosa que hacer que esperar su hora, además de en todos esos personajes que habitan las calles salmantinas: curas de avanzada edad, aldeanos... Si la muerte no se presenta en esta película de

una forma más directa, a través del fallecimiento de alguien, es seguramente porque estamos ante la primera película de un Patino que todavía veía el futuro con esperanza. Y eso que llegó a rodarse efectivamente una muerte, luego eliminada en montaje, aunque, como recuerda el periodista y amigo de Martín Patino, Ignacio Francia, se rodó ya sin intención real de mantener los planos en el montaje final:

Por indicación de la censura también desapareció una secuencia filmada en la plaza de Carvajal, donde radicaba la casa familiar de *Lorenzo*. Se había filmado la situación del hallazgo de la muerte de una vieja, vecina de la casa, hallazgo que realiza el joven estudiante al entrar por una ventana; se persona el juez y se procede al levantamiento del cadáver. Esa situación se consideró demasiado “negra”. Basilio M. Patino me señaló que “no mereció la pena luchar por ella, incluso se rodó pensando en que quizá sirviera como situación de trueque para sacar adelante otras imágenes con problemas. Su eliminación fue una sugerencia, y se atendió sin más. (Francia, 2015: *basiliomartinpatino.org*).

Aun sin mostrar la muerte más que de forma sugerida, no hay que olvidar que todavía se vivía en plena dictadura franquista, y por eso todo despide en esta obra un aroma a viejo, a desolación y a falta de libertad. En esta obra, como en las otras dos de esta trilogía, el tiempo parece hallarse detenido. Y este inmovilismo contrasta, en un nuevo ejemplo de las contraposiciones constantes en la obra del salmantino, con el movimiento continuo de los protagonistas, que vagan sin cesar por las calles. De nuevo nos encontramos ante el recurso del tiempo vinculado al espacio. Si hablamos de que la muerte está tan presente en estas obras porque asistimos a muertes en sentido literal o porque los personajes están muertos de alguna forma debido a que todo se encuentra en un estado de inmovilismo, es precisamente debido al espacio en el que se contextualizan estos relatos. Es la propia ciudad de Salamanca la que se encuentra muerta o detenida en el tiempo: es la gran metáfora, la alegoría.

La muerte, además, es en gran medida protagonista en la trilogía del franquismo. Comenzando por *Canciones para después de una guerra*, donde todo hace referencia a la brutalidad del franquismo, que conlleva, además de la propia aniquilación física en el caso de condenados, la muerte de la sociedad y de los espacios que habita esa sociedad, por las consecuencias de una dictadura que aplasta a las clases populares y no da respiro a la disidencia. En un sentido similar, en *Caudillo* está presente todo el tiempo la muerte en relación con el espacio. Por una parte, las muertes que ocasiona la Guerra

Civil, sobre todo de un bando, el republicano, como consecuencia de la defensa de un territorio. Pero, además, la muerte de la sociedad y, sobre todo de la cultura en este país. Nos referimos a la discusión acontecida en el paraninfo de la Universidad de Salamanca donde se ataca a Miguel de Unamuno y Millán-Astray exclama irritado "Muera la intelectualidad traidora", "Viva la muerte". De esta forma, Patino vuelve a Salamanca en esta película para mostrar un violento contraste a través del espacio: precisamente el espacio supuestamente más importante de la alta cultura, como es se paraninfo de la Universidad, es utilizado para arengar a acabar con la cultura y arengar al recurso de las armas. Tan contradictorio como la propia frase de "viva la muerte". La presencia de la universidad de Salamanca es constante en la trilogía de esta ciudad. En las tres películas aparece, tanto su famosa fachada con las ranas como su interior, sus pasillos, aulas y paraninfo. Y en los tres casos este espacio cumple la misma función que la propia monumentalidad en la obra de Patino: se muestran como espacios que atesoran un pasado brillante, pero con un presente inoperante y encorsetado. Por último, la muerte es absoluta protagonista de la película *Queridísimos verdugos*.

El cine de Patino está repleto de elementos que se repiten, que hacen dialogar unas películas con otras, que vinculan a personajes, espacios y tiempos. Así, aunque ya hemos hablado de trilogías, como la del franquismo o la de Salamanca, donde encontramos aspectos recurrentes, existen dos películas donde se acentúa de una forma especial y convierte a ambas obras, de forma inédita en la filmografía de Patino, en una continuación que permite hablar de ambas como de dos partes de una misma saga. Hablamos de *Nueve cartas a Berta* y *Los paraísos perdidos*. En ambos casos habitan, literalmente, los mismos personajes, como son Lorenzo y Berta. Esta, destinataria de las cartas que escribía Lorenzo en la *opera prima* de Patino, aparece como protagonista en *Los paraísos perdidos*. Además, en esta obra ella se encuentra con Lorenzo, protagonista de la primera, en una escena de vital importancia que transcurre en la Plaza Mayor y que, como hemos comentado, el propio Patino decide aparecer en escena para certificar como testigo este momento clave. La estructura de ambos filmes se basa en un sentido epistolar y literario, a través de unas cartas en un caso y de la traducción de un libro en el otro. La presencia de lo literario cobra una gran importancia en ambas cintas. Y en las dos encontramos la presencia de una voz *off* expresada por unos personajes confusos que también desconcierta al espectador. En este punto también

deberíamos mirar a *Octavia* ya que en este caso aparece una voz en *off* que provoca un distanciamiento al espectador con el objetivo de empujarle a la reflexión. Siguiendo con la cuestión de la repetición de elementos, podemos hablar también del uso recurrente de espacios en toda la trilogía de Salamanca, donde es constante la imagen del perfil del conjunto catedralicio, de la Universidad Pontificia, de la Universidad pública, de la Casa de las Conchas, de las calles peatonales del barrio viejo, de la Plaza Mayor, de la calle Toro, del Convento de San Esteban, del Casino, del río, del solar de las Peñuelas de San Blas...

Desde su *opera prima*, Patino no ha cesado en su voluntad de cuestionar todo lo que aborda, lanzando preguntas para que el espectador aporte las respuestas que considere adecuadas. Eso sí, para estar en condiciones de emitir esas respuestas, el público debe tener una mínima formación cultural y enfrentarse a su visionado desde una actitud abierta y crítica. “Basilio, al igual que Lorenzo en *Nueve cartas a Berta*, se pregunta cosas sin saber cuál es la respuesta exacta. El no obtenerla le lleva a una nueva pregunta que encierra a la primera” (Bellido, 1996: 152). Esto le ha otorgado una libertad creadora siempre la margen de los cánones de la industria aunque ha pagado un precio similar al de Berta en *Los paraísos perdidos*, el de la soledad. En esta senda, el director se ha mantenido impertérrito en su intento constante de desmitificar, de desnudar todos los mitos que siempre han sido sagrados, como los de la religión, la supuesta libertad conseguida a través de la democracia, los de la supuesta excelencia universitaria en ciudades como Salamanca o una posible capacidad para mostrar la verdad por parte de los medios audiovisuales, como vemos en *La seducción del caos* y en *Andalucía, un siglo de fascinación*. Y lo ha hecho siempre desde un humor muy especial, no de carcajada, sino a través de la ironía. Por supuesto, estos postulados no siempre han sido comprendidos, a pesar de los muchos premios que ha recibido a lo largo de su carrera.

La torpeza que ciertos críticos dijeron descubrir en sus primeras películas solo demuestran su ignorancia. El director asumía y transgredía entonces al igual que ahora, las sacrosantas leyes fílmicas, en busca de unas propuestas que se impusieran sobre las viejas formas de expresión. (Bellido, 1996: 151).

Ese constante cuestionamiento también lo encontramos en el uso de los diferentes espacios. La presencia recurrente de la monumentalidad, de la



Universidad de Salamanca o de la dehesa le sirve al director para cuestionar el significado que normalmente se les asocia.

Además de su voluntad de hacer pensar a sus espectadores, Patino llena sus películas de sentimientos, visibles a través de pequeños detalles. Y es que el amor es el motor principal de sus filmes. En sus obras de ficción, los personajes siempre aman y sufren por no ver colmado su amor. Y en este punto, los silencios cobran un protagonismo muy importante. Son personajes que no hablan demasiado, prefieren hablar para sí mismos, a través de monólogos interiores; son personajes constantemente pensativos, habitantes de su propio espacio interior.

Siguiendo con los personajes, destacaremos aquí la importante presencia del matriarcado. Los protagonistas se encuentran con familias donde las mujeres son las dominadoras y las que aseguran que se perpetúen las buenas tradiciones familiares, como vemos en los casos de la madre de Lorenzo en *Nueve cartas a Berta* o la Doña en *Octavia*. Es importante, además, apuntar el recurso de los personajes-concepto, ya que Patino presenta unos personajes que encarnan una serie de características que los convierten en portadores de ideas como la libertad, la represión, la esperanza, el pasado o el futuro. Asimismo, encontramos numerosos elementos, también recurrentes, que ahondan en esos conceptos, como las campanas o el reloj-balancín para marcar el paso del tiempo. En todos estos casos asistimos a la presencia e influencia del espacio. Por una parte, el matriarcado como elemento de contraste entre mujeres que gobiernan en medio de una sociedad muy machista, quizás como reflejo de que la guerra se llevó a los hombres. Los personajes-concepto, como Berta-libertad o la novia-tradición represora, están directamente relacionados con el espacio que ocupan, ya que Berta es hija de un exiliado que vive en Inglaterra, mientras la novia de Salamanca es de una familia adinerada y tradicional perfectamente integrada en ese ambiente castellano. Además, los objetos-concepto cumplen una función similar, ya que las campanas y su sonido remiten a un espacio religioso y anticuado.

Uno de los componentes más importantes en el cine de Patino es el caos; en este caso, un caos que termina dando lugar a un orden. El caos entendido como libertad, como un concepto libertario, que permite el cambio. Hablamos de un

desorden propio de un disidente, algo que vemos en los congelados de imagen, en el uso de *zooms* o de planos demasiado largos, en montajes que aúnan materiales heterodoxos, de procedencias inciertas, en la combinación de elementos propios de la ficción y del documental... Algo que lleva al extremo, con inteligencia e intención de cuestionarlo todo, en *La seducción del caos*. Desde ese desorden, Patino ordena las películas y demuestra conocer perfectamente las reglas del lenguaje cinematográfico pero decide obviarlas para crear en libertad algo nuevo. De esta forma, el director propone un juego al espectador y le ofrece participar en este juego desde un principio de libertad. No se trata en ningún caso de un engaño y por eso, el espectador atento siempre encuentra pistas para descifrar el entuerto propuesto. Al mismo tiempo que asistimos a ese caos, todo está controlado en todos los aspectos ya que Patino pone todos los elementos que engloba el hecho fílmico al servicio de una misma intención y todos tienen una importancia específica: como el “montaje, la mezcla de diferentes formatos, los viejos y nuevos recursos de tratamiento de las imágenes, los saltos de espacio y tiempo, el paso de la ficción al documento o del documento a la ficción” (Bellido, 1996: 168). Como apunta el director, “eso que llamáis cine para mí es una mezcla de música, luz, sonido, imagen... Y la música es la pauta que marca el ritmo” (Bellido, 1996: 193). El sonido se manifiesta con todas sus posibilidades a lo largo de la filmografía de este director. Todos los recursos sonoros se presentan de una forma en apariencia caótica para terminar componiendo una banda sonora completa y llena de matices. Diálogos, monólogos interiores, declaraciones, extractos sonoros de películas o reportajes de televisión, alocuciones antiguas de archivo, música, canciones... todos los elementos sonoros construyen una heterodoxa y rica banda sonora llena de matices, de aparentes contradicciones, como valiosa herramienta constructora de sentido que complementa a las imágenes. Y este caos, por supuesto, también abarca los elementos relacionados con el espacio. Desde el caos nos muestra el director el espacio físico de ciudades como Salamanca o Madrid. En lugar de seguir un itinerario de forma ordenada vinculada a su correspondencia urbanística real, el director lo retrata sin un orden aparente, y así, desde el caos, termina construyendo un espacio inventado pero coherente. Además, si hablamos de obras como *La seducción del caos* o los capítulos de la serie sobre Andalucía, el caos viene de la mano del espacio de representación, donde Patino trabaja con muchos materiales distintos y en apariencia incompatibles y construye con ellos un espacio conjunto y con sentido.

En los filmes de ficción, la música, normalmente clásica, ahonda siempre en los sentimientos de los personajes y, como se ve de forma elocuente en *Los paraísos perdidos*, su ausencia indaga en la sensación de soledad de la protagonista. Además, las voces de los personajes componen un mosaico al que se suman los monólogos interiores en *off*. A esto hay que añadir los sonidos que llegan desde fuera de campo, que siempre aportan valiosa información y que en ocasiones alcanzan un resultado considerable, como en la escena del restaurante en *Los paraísos perdidos*. En la trilogía de Salamanca, la música utilizada es, como explica el propio Patino, popular.

La música popular sale de dentro, está ahí en el inconsciente. Es algo unido a la necesidad de llevar a cabo una película, que es posible no por un productor que tiene dinero para gastar, sino por algo tuyo, oscuro, que te lleva por un lado a eliminar unos caminos y elegir otros, y al mismo tiempo a sublimar unos sentimientos que están en ti y que afloran en ese momento. (Bellido, 1996: 194).

Aunque *Los paraísos perdidos* es el filme de los que componen la trilogía de Salamanca donde Patino utiliza con más amplitud y matices la banda sonora, capítulo aparte merece el uso de *Stabat Mater* con la música de Pergolesi en la tragedia representada en *Octavia*. Y si pensamos en la primera de las películas que integran esta trilogía de Salamanca, la música es otro de los elementos que vehiculan el discurso que planea sobre las tres películas circunscritas a la capital charra. En este caso, el de *Nueve cartas a Berta*, la música incide en el contraste entre el conservadurismo que transpiran los monumentos anclados en el pasado de las calles y plazas de Salamanca, y la libertad que simbolizan Madrid y el extranjero. Y así, cuando el protagonista, Lorenzo, comparte su escapada a la capital con sus amigos extranjeros, sonarán en el tocadiscos canciones modernas que evocan un mundo mucho más amplio y que contrastan con el tañido siniestro de las campanas de las iglesias salmantinas. De esta forma, la música incide en subrayar el significado de los diferentes espacios.

Siguiendo con la cuestión musical, conviene subrayar la importancia que Basilio Martín Patino otorga a este recurso desde el inicio mismo de su carrera, cuando la música y las canciones populares son elementos medulares que vehiculan el discurso en una película como es *Canciones para después de una guerra*. Es la elección de las canciones y el contraste que se produce entre estas y las imágenes que las acompañan, que en muchos casos les dan la vuelta a su sentido original, lo

que construye el sentido de esta cinta y el espacio sonoro de presentación y emocional. ¿Y qué decir de *Andalucía, un siglo de fascinación*? Como no podía ser de otra forma si hablamos de un acercamiento a esta región, a sus mitos, a su historia y su presente, a su idiosincrasia y su cultura popular, la música es un elemento ineludible. Y en el caso de la serie de Martín Patino, son varios los capítulos centrados en aspectos musicales: *Carmen y la libertad* se acerca al personaje de ópera; *Desde lo más hondo I y II* abordan el flamenco; y *Ojos verdes* la copla. Podemos añadir que en *Libre te quiero* la música también resulta muy importante, ya que la música, como expresión popular, surge de forma constante en el seno de un movimiento espontáneo como el 15- M. En esta película, en general, el sonido es fundamental, ya que esta cinta se construye en gran medida a partir del sonido de aquellas protestas: del tumulto de la multitud, de las consignas constantemente coreadas, del sonido de las sirenas de la policía o de los conciertos y actuaciones musicales que amenizan las hornadas de protesta.

Y al igual que la banda sonora, el espacio fílmico de Patino se construye con otros elementos, como la luz y la fotografía, que apuntan todos en la misma dirección y funcionan al servicio del discurso último de cada película. A excepción de su cine documental de montaje, donde se vale principalmente de material ya rodado, Patino hace uso de la luz y la fotografía para subrayar el estado anímico de los protagonistas. Esto sucede así tanto en sus cortometrajes, como en la trilogía de Salamanca, en *Madrid* o en *La seducción del caos*. Desde el expresivo blanco y negro intencionado de *Nueve cartas a Berta*, con el que Patino resalta la falta de colorido anímico de la sociedad franquista de entonces; a los claroscuros emocionales de *Del amor y otras soledades*; las diversas tonalidades de *Madrid* o *Los paraísos perdidos*, que varían de azulados apagados en los momentos de máxima soledad de la protagonista a vistosos ocres cuando aparece feliz, acompañada de su hija, y se ha liberado de la carga de su madre; o los colores saturados de *Octavia*, que, como los diálogos, se muestran muy recargados para subrayar el exceso de falso y hueco optimismo que caracterizaba a España en un momento en el que el Partido Popular gobernaba con mayoría absoluta. Y si hablamos de *La seducción del caos* nos encontramos con un filme que reflexiona sobre la capacidad de representación audiovisual de la televisión y, por ello, la estética buscada por Patino aquí es la propia del medio televisivo. Y algo similar sucede, por ejemplo, en *El jardín de los poetas*, dentro de la serie *Andalucía, un siglo de fascinación*.

Capítulo aparte merece *Queridísimos verdugos*, donde el material rodado, es decir, las entrevistas a los verdugos, presenta una factura poco estética y ensombrecida, fruto de las condiciones de rodaje, realizado sobre la marcha y de forma clandestina, escondido el equipo en una oscura bodega, aunque también es la factura de imagen idónea para retratar una sociedad envilecida por la represión franquista. Y si hablamos de *Libre te quiero* estamos ante un película cuya factura de imagen y estética están determinadas por la urgencia de un rodaje ideado de un día para otro. Está rodada con vídeo digital y la imagen, cámara en mano, se limita a reflejar los acontecimientos retratados sin ninguna expresividad especial. En todos estos casos, la iluminación, el encuadre y la fotografía en general se valen de un espacio físico para constituir un espacio de representación con muchas coincidencias.

Así como en el cine de Patino asistimos al rodaje en espacios recurrentes, como Salamanca o Madrid, la puesta en escena también se repite de unas obras a otras: un personaje central que regresa del extranjero a unas raíces de las que huyó en busca de libertad, extensos monólogos interiores, muchos planos de estilo documental que nos muestran el espacio físico donde se desarrolla el relato... El uso de todos estos elementos ya habían quedado apuntados en los primeros cortometrajes del director, y se plasman de una forma evidente en su trabajo de graduación en la escuela de cine: *Tarde de domingo* (1960). Como recuerda Juan Antonio Pérez Millán, ya en esta obra “los cambios de luz van cambiando el ritmo y hasta el tono de la levísima acción” (Pérez Millán, 2002: 49). En este cortometraje, rodado en una única localización interior, el espacio determina todo, ya que la protagonista se encuentra de alguna manera enclaustrada entre cuatro paredes que se convierten en metáfora del mundo real que hay más allá. En esta obra también encontramos otras decisiones adoptadas durante su trayectoria posterior, como confiar “toda la capacidad comunicativa a la definición del personaje central”, y en torno a él cohabitan personajes como el “de la sirvienta, por ejemplo”, o Andrea y Benito en *Los paraísos perdidos*, que “parecen disfrutar, en su anonimato y su *inconsciencia*, de muchas de las cosas que los protagonistas buscan afanosamente sin conseguirlas” (Pérez Millán, 2002: 53), básicamente la felicidad y la paz interior cabría añadir. Además de la fuerte presencia del “peso del pasado”, en “el aislamiento del personaje central” encontramos el germen de “la claustrofobia salmantina del protagonista de *Nueve cartas a Berta*”. Podemos apuntar aquí

que ese cortometraje ya pone de manifiesto el peso del espacio físico y las connotaciones emocionales que trasluce sobre el personaje protagonista y el transcurso del relato. Pérez Millán también considera que ese trabajo primerizo “se convierte en una exaltación del tiempo muerto como forma de comunicación en sí mismo” (Pérez Millán, 2002: 49), algo que, matizado, se repite en obras posteriores. Un año después de *Tarde de Domingo*, Patino realiza otro cortometraje, *El noveno* (1961), una obra donde también descubrimos otras constantes en su filmografía, como un carácter “de reportaje en vivo —o documental— que tan importante será en la obra posterior de Patino” (Pérez Millán, 2002: 59), “el gusto por las fiestas populares y el profundo arraigo del director en los lugares y temas que conoce bien” (Pérez Millán, 2002: 59), Pérez Millán señala también la preocupación de Patino por “bucear en las vivencias individuales de unos personajes de *ficción*” donde el director vuelca gran parte de su propia personalidad, y por “reflejar con la mayor fidelidad las situaciones reales que constituyen el marco de referencia espacio-temporal, cultural, pasado y presente” (Pérez Millán, 2002: 59), del propio Patino. Así, “el obrero aturdido de *El descanso* y la joven solitaria de *Tarde de domingo* tendrá continuidad en el protagonista de *Nueve cartas a Berta*” (Pérez Millán, 2002: 59).

Milagros López define perfectamente la coherencia entre la persona y el cineasta que encontramos en Patino. Y lo hace estableciendo un paralelismo entre el cine de Patino y el arte de Duchamp. Dos creadores a los que la autora tilda de “dos hombres cultos e independientes con dos latidos históricos apremiantes que han encontrado en la soledad y la libertad las claves de una vía/rebelión expresiva y emocional alejada de los convencionalismos de género, las fórmulas ortodoxas y tradicionales, el “buen” gusto, la falacia y la hipocresía profesional y cultural” (López Morales, *encadenados.org*: n.º. 37).

Terminaremos esta introducción al cine de Patino con diversas reflexiones del propio director sobre su concepción del cine recogidas por diferentes autores. En relación a su profesión de cineasta, el salmantino confiesa no haber nacido “para ser director, ni, en realidad, he tenido nunca la certeza de haber hecho cine” (Larrocha, 2003: 253). Con respecto al propio medio cinematográfico, Patino lo define como “la capacidad de transmitir una emoción desde la originalidad”. Larrocha se

refiere a la forma en que Patino se enfrenta a su trabajo aseverando que “más que ser indisciplinado lo que hace es rebelarse contra las normas establecidas” (2003: 253). A lo que Patino replica que “mi indisciplina es una tendencia innata” y asegura que su cine “es un acto de rebeldía”, aunque “no es rebeldía, es sentido común” (2003: 253). Y es que para el director, su trabajo es una continuidad de su propia vida: “si el cine lo desvinculamos de la vida, no es nada, yo no sé hacerlo” (Larrocha, 2003: 256). Y en este sentido, ese modo de ser rebelde bebe de su actitud personal de lucha contra el espacio y el ambiente en que nació y creció. Por ello, su forma de ser y de pensar completamente influenciada por el espacio. Y esto se plasma en su cine.

También reflexiona Patino sobre la labor cinematográfica, donde siempre ha demostrado su máxima maestría de una forma libre y creativa, el montaje, entendido “como instrumento narrativo”. En relación a este campo, el director afirma que “lo cierto no me importa, yo manipulo y de ahí construyo las secuencias que crean emociones. Mi verdad es la que yo creo y transmito” (Larrocha, 2003: 256). Y esa concepción del montaje surge de una particular ética de enfrentarse al hecho cinematográfico: “yo he pretendido plasmar mis ilusiones en historias que sugieran algo sobre determinados mundos, no hablar de la verdad o de la mentira. Rechazo esos púlpitos o tribunas morales en los que se quiere convertir el cine” (Larrocha, 2003: 253). Patino confiesa la importancia determinante que el montaje tiene en su obra: “las películas las hago siempre en el montaje” (Salvador, 2002: 127). Se trata de un proceso en el que el director combina las imágenes “de tal modo que recrea y desmonta una imagen, para que sea el espectador quien construya otra y haga otra lectura de la historia” (Salvador, 2002: 127). Y si hablamos del montaje en el cine de Patino tenemos que referirnos tanto al espacio como al tiempo cinematográfico, ya que ambos están vinculados y se generan durante este proceso. Como expresa el propio Patino, en este proceso de montaje utiliza materiales, reales o falsos, eso no le importa, con los que construye un espacio con el objetivo único de fascinar y de poner en cuestión la capacidad de este medio para proyectar una verdad. Aquí desemboca la teoría del caos que ya hemos visto; a partir de elementos heterodoxos consigue un resultado con sentido, es decir, un espacio válido y coherente, y, por ello, real. Y en relación a la concepción del tiempo, el salmantino expresa la conveniencia de hablar, más que de tiempo cinematográfico, de “diversos, varios, complementarios y

contrapuestos, que forman un todo complejo como nuestra propia existencia” (García Wiedemann, 1998: 290). El oficio de cineasta consiste, para Patino, en acotar el tiempo, reconstruirlo, diseccionarlo, invertirlo, moldearlo “y hasta lo archivamos, como documento con el que testimoniar la convención histórica”. El cine fabrica “huellas de nuestras vidas, y de este nuestro tiempo” se convierte en “la representación de nuestra memoria”. Patino cita a Walter Benjamin cuando afirma que la aparición del medio cinematográfico ha dado lugar a “una nueva dialéctica de la mimesis” (García Wiedemann, 1998: 291) que acerca a los hombres de todo el mundo. Podemos hablar, dice Patino, de un “nuevo Tiempo Histórico” a partir de la producción fílmica. Y añadiremos que también un nuevo espacio, por cuanto se trata de un procedimiento o espacio de representación que contiene otros espacios. Patino se refiere al cine como “arte del tiempo, espejo que lo refleja, amplía o reduce (...) devolviéndole una presencia engañosa por imposible” (García Wiedemann, 1998: 293). Además, habla del “tiempo dentro del propio tiempo, como un ajuste de proporciones, a modo de cajas chinas que se contienen unas a otras con perspectivas simétricas” (García Wiedemann, 1998: 293). También podemos hablar del espacio del cine en este sentido, en el de las cajas chinas, como espacio contenedor de otros muchos espacios. En una película como *La seducción del caos*, el espacio de representación es este largometraje en sí mismo. Dentro encontramos otros espacios, los capítulos de la serie *Las galas del emperador*, que a su vez contienen otros espacios y que además son espacios que funcionan también como espejos donde se miran los demás espacios. Espejos que se irán rompiendo a lo largo del metraje. Cada película, defiende Patino, implica “una convención distinta del tiempo” a través de “códigos de captación y asimilación” (García Wiedemann, 1998: 294). Y es que “su razón de ser no es la verdad o la mentira de cuanto representa, sino la fascinación con que es capaz de ilustrarnos” (García Wiedemann, 1998: 294). Al hilo de esto, el director rechaza que se le reconozca como “catedrático de nada” y asume que su rol es el de

un cómico que hace películas para entretenimiento colectivo. Reconozco que soy un falsario, que se inventa a otros falsarios para que hablen por mí... Todo es invención, y yo reivindico el derecho a hacer espectáculo, así como acepto que después me lo reprochen, o incluso me lo rechacen. Están en su derecho. Este juego es así. (Pérez Millán, 2002: 309).



Otro concepto de vital importancia en este asunto es el del *tempo*, que “dispone de su propio sistema de signos, con la composición adecuada a su lenguaje” (García Wiedemann, 1998: 295). El uso que se le da a este tempo implica “una voluntad de estilo y de expresión” (García Wiedemann, 1998: 295), donde también entra en juego el espacio. De hecho, Patino recuerda la colaboración que requiere un realizador por parte del espectador “dejándole los huecos necesarios, las elipsis, para que inconscientemente complemente en ellos los espacios” (García Wiedemann, 1998: 295). En este caso se refiere al espacio narrativo, al espacio cinematográfico, construido a través del espacio de representación que conforman la cámara, el montaje y la pantalla del espectador. El salmantino también reflexiona sobre el tiempo en relación al montaje y considera que la duración de las secuencias se manipula a través de este montaje para “fraccionar” las representaciones debido a la imposibilidad de filmar escenas en continuidad, en tiempo real, por las limitaciones de la película. Y es que el tiempo que dura un plano es determinante por cuanto se inserta y depende del anterior y del siguiente. Una circunstancia exclusiva de la expresión fílmica, a diferencia de otros medios como la pintura, donde se expresa el tiempo sin contar con un antes y un después. Se trata de un lenguaje que vive una revolución con “las nuevas tecnologías y la comunicación televisiva” (García Wiedemann, 1998: 297).

Como broche a un acercamiento al cine de Patino haremos nuestra la descripción del cine del director por parte de un amigo personal del cineasta salmantino y gran conocedor de su obra, como es Adolfo Bellido, donde sintetiza en unas pocas líneas sus líneas maestras como cineasta historiador:

Desmontador de historias desde el trabajo incansable con el montaje, innovador e irreverente, creador y siempre joven, el cine de Patino nos traslada a lo mejor de nuestro cine, a lo más nuevo. Como Godard, Patino inventa el cine plano a plano, película a película. Un cine que se adelanta en el tiempo, que considera al espectador culto e inteligente, y que toma a broma, desde su mirada irónica, todo lo que le preocupa. Filmes sobre la cobardía y el inconformismo conformista de sus protagonistas reales o ficticiales. Desencanto cantado desde el propio afán de supervivencia. Encuentros con la memoria que debe recuperarse porque nadie debe olvidar lo que ocurrió. Indagaciones desde la Historia de historias que fueron u ocultaron la verdad. Máscaras que esconden la figura de personajes que se niegan a desaparecer para seguir asustándonos con sus cantinelas de siempre. (Nieto, 2006: 17).

Un cine, en definitiva, movido por la voluntad de desenmascarar las apariencias de lo que asumimos como cierto sin cuestionar su veracidad. Un

cine donde “la realidad se funde con la mentira, y la mentira se hace verdad en este mundo loco de dictadores imperiales, de verdugos casi analfabetos, de consumidores compulsivos, que veneran lo irrelevante y se apartan de lo realmente importante” (Nieto, 2006: 19).

Para concluir, nos referiremos al espacio que el espectador ocupa en el cine de Patino. Y a este respecto, el director muestra su discrepancia ante la afirmación de que “en el cine todo está en la imagen” ya que, para el salmantino, el cine “se hace en el cerebro receptivo del espectador” (Martín Morán, 2001: 503). Patino afirma, además, que “la imagen no es sino el soporte con el que se estimula esa sustancia abstracta (...) que tendemos al espectador a través del proceso creativo” (2001: 503). Parafraseando a Leonardo, Patino considera el cine como “una cuestión mental”. Y en ese sentido, el espectador ocupa un lugar protagonista ya que en él recae la responsabilidad de dotar de sentido los mensajes que se le envían desde la pantalla para completar el sentido del discurso cinematográfico y, de esta forma, construir el espacio mental definitivo donde se asienta el edificio fílmico. Por ello, se puede considerar al espectador como coautor de la película. Ana Martín Morán mantiene que el realizador salmantino propone “un respeto poco habitual por parte del director hacia el receptor de su obra” (2001: 509), teniendo en cuenta que ese respeto se traduce también en una responsabilidad y en la exigencia de una actitud despierta y activa, porque, como afirma esta autora, “el espectador tiene, en definitiva, la última palabra” (2001: 509).

La obra fílmica de Basilio Martín Patino está constantemente trufada de referencias y citas artísticas y culturales, sobre todo referentes a la literatura y el cine. En este apartado vamos a tratar de establecer un diálogo entre el cine de Patino y el cine realizado en el contexto nacional e internacional durante la trayectoria de este director, que supone un constante cambio de formatos fruto de una permanente experimentación puesta al servicio, eso sí, de unos conceptos e ideas que se repetirán en el camino del salmantino ya desde sus primeros cortometrajes a comienzos de los años sesenta del siglo XX. Teniendo esto en cuenta, en el presente capítulo vamos a realizar una revisión general de los condicionantes y circunstancias en que se han llevado a cabo los distintos títulos del director para ponerlos en relación con otros directores, obras y estilos, en unos casos determinantes en su influencia para Patino y su cine; y en otros,

simplemente, para poner de manifiesto las corrientes imperantes en cada momento. Como el resto de los capítulos de este trabajo de investigación, vamos a realizar este acercamiento desde la perspectiva del espacio, es decir, teniendo en cuenta el tratamiento del espacio en la obra de Patino y poniéndolo en relación con el tratamiento dado al espacio por parte de otros directores relacionado con Patino por compartir coincidencias o por ser contemporáneos.

Comenzaremos este apartado esbozando un resumen del trazado por el que ha discurrido la heterogénea carrera del director salmantino:

Inició su trayectoria en el cine de corte más o menos clásico, trató de cuestionar sus convenciones más arraigadas, manteniéndose al margen de sus estructuras e imposiciones industriales y mediáticas, no vaciló en experimentar a fondo y desde muy pronto con el video, acabó encontrando en la televisión el instrumento idóneo para llevar hasta sus últimas consecuencias las propuestas innovadoras y siempre provocativas que ha venido puliendo innecesariamente a lo largo de toda su carrera... y, a pesar de todo, parecía seguir añorando el olor y el tacto del celuloide. (Pérez Millán, 2002, 326).

Esta acertada reflexión de Juan Antonio Pérez Millán solo cabe completarse con las obras desarrolladas por Patino con posterioridad a la publicación del volumen donde aparecen citadas. Efectivamente, Patino sigue tentado por el celuloide y esa atracción se materializa en *Octavia*, el último largometraje de ficción del director. Además, el salmantino da rienda suelta a su creatividad y afán experimentador en diversos montajes realizados en el marco de diversas exposiciones: *Homenaje a Madrid* (2004), *Corredores de fondo* (2005), *Fiesta* (2005), *Capea* (2005), *Espejos en la niebla* (2008), *Ciudades* (2010), realizada para la Exposición Universal de Shanghai, o *Libre te quiero* (2012), su más reciente documental; todo apunta además a que será su verdadero testamento fílmico. Observando la trayectoria del director, se aprecia una evolución en el uso de formatos y medios que le lleva a una creciente experimentación formal, desde un cine más o menos narrativo, y formalmente más convencional, hacia una apuesta por un medio más versátil como es la televisión a abrazar la exhibición en museos y salas de exposiciones. Esta evolución se traduce en una construcción de espacios cada vez más libre, experimental y compleja. Este camino encuentra un punto de inflexión con *La seducción del caos*, la obra donde Patino lleva más lejos la complejidad su juego e investigación sobre los espacios de representación. Y a partir de ese

filme, y también de la serie sobre Andalucía, el uso de los espacios protagoniza su obra cuando el director se entrega a la creación de trabajos específicos para exposiciones. En este ámbito, el espacio determina todo el proceso de creación, desde la filmación y montaje, hasta la exposición al público.

Esta panorámica de la obra de Basilio Martín Patino nos sirve también para advertir que, durante más de cinco décadas de profesión, el director salmantino no ha dejado de realizar un cine-televisión-arte-ensayo con distintos envoltorios pero cortado por similares y coherentes patrones artísticos, destilando las mismas obsesiones y transmitiendo idénticos conceptos; es decir, utilizando diferentes medios o formatos para transmitir las mismas ideas o, dicho de otra forma, para cuestionar los mismos principios. Porque, ya desde *Nueve cartas a Berta* (1965), Patino no deja de interpelar al espectador e invitarle a participar en su particular *juego*, dándole la oportunidad de completar por sí mismo una obra siempre inacabada. Una obra, en el sentido de Umberto Eco, “abierta”, ya que la propuesta de Patino reivindica la intervención productiva por parte del “consumidor”-espectador, actor fundamental en el proceso comunicativo de esta manifestación cinematográfica que completa la experiencia dinámica de creación de una obra. De esta forma, podemos pensar en los filmes de Patino como espacios no contruidos del todo por un director que ponen en manos del espectador un amplio abanico de herramientas para que este elija las que quiera y complete como desee la construcción de este espacio y cierre la obra. El público puede reaccionar ante el relato de muy diversas maneras en función de su formación, su experiencia, sus expectativas o su contexto. En este caso, la formación cultural y un conocimiento considerable del contexto del director por parte del espectador se antojan determinantes para desentrañar todas las capas de la película y conocerla plenamente. No degusta de la misma forma ni saca las mismas conclusiones de una obra de Patino un espectador formado, paciente, con gusto por los desafíos intelectuales y amante del cine como experiencia artística, que otro con la única motivación de asistir a un cine de puro entretenimiento. Así ocurre con la variada riqueza de referencias e influencias que pueblan la filmografía del salmantino, así como con los muchos chistes privados presentes en sus metrajes, como el juego habitual con el que propone un diálogo entre personajes de ficción y personas reales, habitualmente amigos del director que se autointerpretan. En la obra del cineasta salmantino encontramos “un mensaje

fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante” (Eco, 1979: 34), por lo tanto, podemos hablar de estas películas como de obras “abiertas” porque no presentan “un mensaje concluso y definitivo, sino una posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete, y se presentan, por consiguiente, no como obras terminadas que piden ser revisadas y comprendidas en una dirección estructural dada, sino como obras “abiertas” que son llevadas a su término por el intérprete en el mismo momento en que las goza estéticamente” (Eco, 1979: 73). Podemos pensar aquí en *Canciones para después de una guerra*, donde la combinación de las canciones más populares de una época y un montaje de imágenes de muy distintas procedencias puede provocar distintas sensaciones y sentimientos; la cercanía personal a uno u otro de los bandos enfrentados en la Guerra Civil sin duda determinó sustancialmente la recepción por parte de los espectadores cuando se estrenó. Este papel central del espectador viene determinado por la propia narración, ya que el de Patino es un cine — expresión de la personalidad del autor— sumamente culto, repleto de referencias, pero nunca pedante; cine de ideas, realizado para que el espectador piense, marcándole unas sendas, pero dejándole la libertad para elegir por cuáles avanzar. Y en este sentido, también se pueden observar las obras de Patino, de forma complementaria a Eco, desde la perspectiva de la *Estética de la recepción*, teniendo en cuenta que la narración adquiere varios significados y son sus receptores, o espectadores, los verdaderos protagonistas del proceso comunicativo por su manera de interpretar el texto fílmico; se privilegia así una estética de la recepción frente a una estética de la producción y de la presentación. “En el triángulo formado por autor, obra y público, este último no es solo parte pasiva, cadena de meras reacciones, sino que a su vez vuelve a constituir una energía formadora de historia” (Jauss, 2000: 163). El recurso de *El retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla, en la banda sonora de *La seducción del caos* o los títulos de libros en *Octavia* aportan sentido a la obra a partir de su reconocimiento por parte del público. Este, además, se abocó siempre a la reflexión: durante la diégesis, sobre las ideas o emociones que transmite la narración, como consecuencia del uso de recursos como el congelado de imágenes, por ejemplo en *Nueve cartas a Berta*; el espectador, además, termina reflexionando sobre las consecuencias de lo contado ya que las de Patino son siempre historias incompletas, sin un final cerrado, que empujan al espectador a imaginar si Lorenzo terminará, resignado, casándose con su novia de toda la vida, lejos

de Berta y de sus sueños juveniles, o cómo se resolverá la trama inconclusa de Hugo Escribano.

Al hablar de la recepción del cine de Patino por parte del espectador conviene retomar una cuestión ya abordada en este trabajo: la distancia entre obra y receptor. Hemos visto ya que un cine repleto de ironía e ideas como el del salmantino provoca automáticamente una distancia entre espectador y obra mucho mayor que un cine que privilegia las emociones. En este punto habría que apuntar que esta distancia será mayor o menor en función de la capacidad de decodificación de los mensajes del espectador de Patino. Aquel que se enfrenta a un filme del salmantino con la formación necesaria para interpretar correctamente el grueso de sus mensajes experimenta una vinculación y una apego con la obra infinitamente superior que quien no entiende esas referencias y se limita a asistir a una película que ni entiende ni le entretiene.

Si algo sintetiza este cine es el cuestionamiento constante de lo aceptado como cierto o como verdad inamovible, algo que en Patino llega a todos los niveles que podamos imaginar: desde el orden político o social, a la propia concepción de la imagen como portadora de verdad o realidad, e, incluso a la incorporación de espacios con el objetivo de cuestionar su simbología y significación. En este sentido, cabe destacar que en el grueso de obras que van desde su *opera prima*, *Nueve cartas a Berta*, o su segundo filme, *Del amor y otras soledades*, a *Los paraísos perdidos*, y donde se incluye la trilogía documental enmarcada en el franquismo, este cuestionamiento está dirigido, bajo la aguda mirada de francotirador de Patino, hacia los condicionamientos sociales y políticos que regían España, y es a partir de *Madrid* y ya de forma absoluta con su siguiente obra, *La seducción del caos*, cuando el director centra su objeto de estudio en la propia naturaleza de la imagen y su (in)capacidad para reflejar la realidad. Esta dinámica se repite en sus obras posteriores, los capítulos de la serie *Andalucía, un siglo de fascinación*. Y en los albores del siglo XXI, Patino regresa a los mimbres de su etapa anterior, cuando rueda *Octavia*, su epílogo cinematográfico, una obra peculiar por cuanto supone su regreso y un amago de despedida final del cine realizado desde los mimbres mismos de la industria; una película alumbrada por encargo de la ciudad de sus (des)amores con motivo de la capitalidad europea de la cultura de Salamanca. A este repaso a la obra de Basilio hay que añadir su trabajo en el campo de la

publicidad, en los primeros estadios de su carrera; así como sus trabajos para instituciones, museos e instalaciones, todos ellos desarrollados bajo un espíritu experimentador que le sitúan, aún en la actualidad y a pesar de su longeva edad, como uno de los realizadores más jóvenes, por impetuoso, experimental y desacomplejado, del panorama nacional e incluso internacional.

## **2. 2. INFLUENCIAS Y CONTEXTUALIZACIÓN DEL CINE DE PATINO EN LA CINEMATOGRAFÍA NACIONAL E INTERNACIONAL EN RELACIÓN CON EL ESPACIO**

Resulta interesante rastrear la génesis del interés de Basilio Martín Patino por un medio de expresión, el cinematográfico, con tan pocas posibilidades de exhibirse en libertad en la ciudad donde el director vivió su infancia, Salamanca, y en el seno de una familia tradicional, acomodada y adicta al Régimen franquista que veía el cine como algo “intrínsecamente perverso” y por ello se prohibía al futuro director acudir a las salas de cine de la ciudad, circunstancia que, sin duda, contribuiría de manera decisiva a incrementar el interés de Patino por este medio. Una vez más vemos la intensa influencia de la vida personal sobre la profesional. En este caso, el espacio donde Patino nació y creció, donde se respiraba un ambiente familiar y social represivo, ejerció una gran influencia en el ansia de Patino por conocer aquello que le prohibían y por querer colarse en las salas de cine. Es entonces cuando se despierta en el salmantino su afición por los aparatos de contemplación y reproducción de imágenes, que da origen a su célebre colección de zootropos, kinetoscopios o linternas mágicas, reflejo de su “afán por descubrir huellas del tiempo” (Pérez Millán, 2002: 21) cedida años después de forma desinteresada a la Filmoteca de Castilla y León. A partir de este momento, Patino comienza a frecuentar los cines a escondidas y a forjarse una apasionada y sólida cultura cinematográfica.

A la hora de localizar las coordenadas de posibles corrientes o estilos cinematográficos en la obra de Martín Patino y apuntar las influencias del director nos enfrentamos a un serio dilema debido a que, desde sus primeras obras,

apuesta por una independencia que le empuja a trabajar en libertad, al margen de las reglas establecidas y siguiendo su propio instinto antes que cualquier modelo canónico o vanguardia. No obstante, intentaremos adentrarnos en el contexto que acompaña su trayectoria y en los factores que determinan su forma de concebir el lenguaje cinematográfico y cómo lo utiliza para la creación de espacios. Para ello, debemos retrotraernos a sus inicios y a sus primeros intentos como creador audiovisual en Salamanca. Su primer trabajo audiovisual es *Imágenes para un retablo* (1955), una descripción de 19 minutos de duración y 350 planos de las 53 tablas que componen el retablo de la Catedral Vieja de Salamanca. Este trabajo está realizado sobre imágenes fijas, un recurso habitual en sus obras posteriores, y resulta curiosa la coincidencia de que:

en 1934, el maestro ruso Sergei M. Eisenstein había propuesto a sus alumnos del Instituto de Cine de Moscú un ejercicio consistente en fragmentar *La última cena* de Leonardo da Vinci en setenta encuadres. Salvando las distancias, el paralelismo entre el resultado de aquel trabajo y el llevado a cabo en *Imágenes para un retablo* es sorprendente. Y no será la única vez que debamos referirnos a Eisenstein al hablar de la concepción y la práctica del montaje de Patino. (Pérez Millán, 2002: 45).

Volviendo a aquel trabajo sobre un retablo similar al de Eisenstein, podemos apuntar que las imágenes fijas de las distintas secciones del retablo configuran el espacio de representación. Este recurso de mostrar fragmentos a través de imágenes fijas, como ocurre cuando se muestra una sucesión de planos detalle de carteles de establecimientos comerciales al final de *Nueve cartas a Berta*, lo vamos a ver en otras películas y le sirve a Patino para descontextualizar lo que nos muestra del resto del espacio donde se enmarca. De esta forma, el director invita al espectador a reflexionar sobre el elemento en concreto e incrementa la distancia del receptor con respecto a la obra. En el caso de *Imágenes para un retablo* vemos, además, que la elección de la Catedral para esta práctica audiovisual ilustra sobre la importancia que el espacio circundante de Salamanca ejercía sobre Patino en los inicios de su carrera.

Es el momento de dirigir nuestra mirada a los albores de su carrera cinematográfica, cuando Patino aún no se ha estrenado como realizador profesional pero es plenamente consciente del cine que quiere hacer y, de hecho,



comparte ya las obsesiones que le acompañarán durante toda su trayectoria, algo palpable desde su primer trabajo, *Tarde de domingo* (1960), la práctica con la que se gradúa en el Instituto de Investigación y Experiencias Cinematográficas (IIEC), posteriormente reconvertida en Escuela Oficial de Cine. Y nos sirve esta primera película como un punto de partida para explorar las referencias que rodean a la obra de Patino. Una obra que, si bien se aleja del modelo neorrealista seguido por sus compañeros de promoción en el IIEC –Francisco Prósper, José Luis Borau, Mario Picazo y Manuel Summers–, se puede asociar “a los planteamientos experimentales e innovadores del más novedoso cine europeo del momento, la Nouvelle Vague, así como a ciertas derivaciones ideológicas del propio Neorrealismo” (Bellido, 1996: 39). *Tarde de domingo* es una obra marcada por un tempo pretendidamente lento con el que el realizador pretendía remarcar el aburrimiento que azora a la protagonista de la historia. Con recursos de ese tipo, la puesta en escena de Martín Patino se asemeja de esta forma:

al cine que Michelangelo Antonioni lleva experimentando desde hace unos años en Italia. Patino niega esa influencia. Su pérdida recuerda a *L'avventura* (*La aventura*, 1960), pero es prácticamente imposible que la conociera al ser del mismo año que *Tarde de domingo* (Bellido, 1996: 42).

Al respecto, Adolfo Bellido apunta, no obstante, que el salmantino tenía que conocer la obra del italiano ya que algunas de sus películas, como *Cronaca di un amore* (Michelangelo Antonioni, 1950), se habían proyectado en el Instituto Italiano de Madrid. Además, en relación a este cineasta, Bellido también apunta que “la integración del espectador en el relato, en el tiempo lento desarrollo-narración, se asemeja a el cine que Michelangelo Antonioni lleva experimentando desde hace unos años en Italia” (Bellido, 1996: 42). Y aunque encontramos la huella de otros directores, como veremos a continuación, definitivamente, Antonioni es la referencia más clara en la fase inicial de la obra de Patino. Con el director italiano comparte el salmantino una puesta en escena donde todos los elementos que ocupan el espacio fílmico apuntalan el espacio mental de los personajes, es decir, influyen y reflejan el sentir de esos personajes, y además esos elementos, como ocurre con las ciudades de Salamanca o Madrid en Patino, soportan el peso de la historia:

En casi todas sus películas la acción transcurre en el presente, no utiliza casi nunca el recurso del *flashback*. Pero se debe mencionar que lo que se muestra

en sus filmes carga con todo el pasado de los personajes, el presente carga con todo el peso del pasado, que opera en él y lo condiciona. (Cruz, 2012: 59).

A ese trabajo primigenio, *Tarde de domingo*, le suceden otros dos cortometrajes: *El Noveno* (1961), un documental que recoge la fiesta del pueblo salmantino San Felices de los Gallegos; y *Torerillos'61* (1962), donde se acerca al mundo de los aspirantes a toreros combinando imágenes propias del estilo de reportaje con elementos de ficción. Estos dos trabajos ahondan en la senda marcada por Patino en aquella práctica de carrera que fue *Tarde de domingo*, inician el camino de la experimentación en el montaje, incluyendo materiales de distintas procedencias y combinando elementos propios de ficción y del documental, y, en definitiva, aportan muchas de las claves presentes en la obra posterior del salmantino en relación a su tratamiento de los espacios, como son su acercamiento al campo de Salamanca o la plasmación de la belleza de los edificios de la ciudad castellana, a través de panorámicas de tarjeta de postal que contrastan con la miseria que rodea a sus personajes y con la desolación de los campos.

Para estudiar estas manifestaciones cinematográficas que inspiran el celuloide del salmantino, y su relación con el entorno social, podemos comenzar con una reflexión de Milagros López que sintetiza el devenir de Patino comparándolo con Marcel Duchamp, artista que vuelve a aparecer en estas páginas:

testigos, ambos, de su tiempo, conocedores y partícipes activos de su momento histórico, coquetearon con las vanguardias de sus respectivas épocas para terminar aislados de ellas, por decisión propia y/o por incompreensión ajena, empeñados en cuestionarlo todo subvirtiendo el orden, las reglas, negando el sistema, la rutina visual, la pereza mental... empeñados en activar el pensamiento frente a la retina. (López Morales, *encadenados.org*: n°. 37).

Asistimos pues, en la carrera de Patino, a un incipiente diálogo y reflejo de las corrientes experimentales europeas en el que se ha querido ver, por coincidencias generacionales, el paradigma del llamado Nuevo Cine Español, cuando desarrolla su primera película, *Nueve cartas a Berta*; y a partir del fracaso de crítica y taquilla de su segunda obra, *Del amor y otras soledades*, se embarca en una senda de soledad y libertad creadora y vital, se introduce en un espacio de producción caracterizado por la soledad buscada, como un refugio, que, como apunta

Milagros López, le lleva a desmarcarse de cualquier filiación “ideológica o estilística (Neorrealismo social, Escuela de Barcelona...) para trabajar en soledad”. Una buscada y prolífica soledad de la que “la pertenencia a un grupo, sistema o corriente determinada, no les hubiera permitido disfrutar” (López Morales, *encadenados.org*: n.º. 37). Y en esa senda continúa con los 80 años cumplidos y como creador en activo, igual de convencido que siempre de “liberar su cine de preceptos, estereotipos y corsés técnicos, narrativos y estéticos (cine-cine) para sustituirlo por puro juego, crítica, ironía, pensamiento (cine-idea)” (López Morales, *encadenados.org*: n.º. 37). Por su parte, José Luis García Sánchez afirma que el de Patino es un cine que “nace sin referencias”, “pura interrogación” (Bellido, 1996: 18), y que se nutre de “intuiciones, recuerdos y premoniciones” (1996: 17) antes que del “cine anterior, ni de los géneros establecidos” (1996: 17). Sin embargo, y aunque su propia experiencia personal será siempre su mayor fuente de inspiración, sí será posible identificar actitudes y modelos, tanto cinematográficos como humanos, en los que se mirará a lo largo de su carrera Basilio Martín Patino, en algunos casos como referencias positivas que reivindicar y celebrar; en otras ocasiones, como un motivo contra el que rebelarse y contra el que disparar su artillería de francotirador audiovisual. De esta forma, nos encontramos ya con una importante influencia del espacio en su concepción de la vida y del cine desde su más temprana juventud. Por una parte, en su faceta personal el espacio ideológico de Salamanca le genera un desencanto que le empujará a salir de esta ciudad. Por otra, aunque siempre crea en libertad y sin aparentes préstamos de otras corrientes cinematográficas, lo cierto es que la Nueva Ola europea no dejará de marcarle. Hablamos de la Nouvelle Vague, cuyas rupturas formales se reflejarán en las obras de Patino y afectarán indefectiblemente a la construcción del espacio cinematográfico de Patino, tanto en el plano del espacio de representación, con manipulaciones de imagen o el uso de un blanco y negro muy expresivo, como en el plano del espacio mental, con un discurso que, salvando las distancias con otro país cercano pero mucho más avanzado en aquella época, como Francia, era rupturista y revolucionario en su desencanto con la sociedad española. Por otro lado, una cinta como *Nueve carta a Berta* tiene, como veremos, elementos propios del Neorrealismo como el tratamiento visual de los espacios físicos y la simbología vinculada a los espacios ideológicos asimilados a los espacios geográficos.

Volviendo a la primera etapa del director, cuando estudiaba en Salamanca y, posteriormente en Madrid, Martín Patino ya tenía una idea bastante clara del cine que pretendía hacer: “un cine distinto, un cine que nos salía de dentro, que nacía en las tertulias, en las reuniones, a partir de nuestras vivencias personales. No tenía nada que ver con aquel otro cine que antes habíamos admirado” (Martín Patino, 20013: 43). Patino habla en estos términos del Nuevo Cine Español, de las obras que alumbraron el salmantino y otros directores que habían pasado por el IIEC. Un cine cuyos pilares teóricos se habían apuntalado en las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca en 1955 y que aspiraba a nutrirse de lo real, de la realidad que circundaba a la sociedad española del franquismo, que recogiese las preocupaciones y los problemas que tenían que sortear aquellos directores en su día a día; un cine, por ello, más cercano al Neorrealismo italiano. Precisamente, *Nueve cartas a Berta* se puede observar como un producto de los postulados de las Conversaciones. Si en aquel encuentro se asumió la conveniencia de hacer un cine “real”, aunque respetando lo necesario para que la censura no prohibiera su estreno, Patino con *Nueve cartas a Berta* realizó una película muy crítica con la sociedad de entonces pero sin caer en un tono panfletario que hubiera hecho imposible su pase comercial. Y como representante del Nuevo Cine Español alumbrado en las Conversaciones, *Nueve cartas a Berta* se acerca, como decíamos, en su tratamiento del espacio al Neorrealismo, una corriente surgida, como el Nuevo Cine Español, como una forma de romper con el cine anterior, al servicio del poder y del sistema, para apostar por un lenguaje nuevo y apegado a la realidad, a los problemas de una sociedad que vive momentos duros, de pobreza económica y sometida a la ideología fascista. Y en ese contexto, el Neorrealismo da mucha importancia a los espacios donde transcurren las historias, generalmente en espacios públicos, al aire libre, donde la arquitectura no cumple una función meramente estética, sino que se convierte en un personaje más, ya que los neorrealistas recurren a escenarios coherentes con el espacio emocional de los personajes y con el discurso de sus creadores. Y aquí coinciden con Patino. Si pensamos en Rossellini, “impulsó cierta tendencia a la improvisación y con actores no profesionales, tomados de la vida”. Este recurso, compartido con Patino, incide en la construcción de un espacio apegado a la realidad. Y siguiendo con Rossellini, el tratamiento del espacio en *Roma, ciudad abierta* (1945) se aproxima al que ofrece Patino en *Caudillo* o *Madrid* cuando retrata las heridas que la

guerra provocan en el espacio urbano de la ciudad como una forma de subrayar las heridas sufridas en realidad por sus habitantes:

Otra característica es el rol que le otorga a la ciudad, al espacio físico donde ocurren las cosas. En este caso se trata de un Roma pobre y destruida. Pero a mi entender, por sobre todas las cosas, influyó (...) esa idea del filme como una continuación de incidentes. Son historias que están continuamente en movimiento pero no poseen una gran construcción dramática. Incluso, a veces parece no importarle la puesta en escena. (Piscione, 2010: 51).

Patino también crea historias con un escenario donde hay continuamente movimiento y se apoya en historias con una construcción dramática leve, casi como una excusa para mostrar unos espacios, unos ambientes y unas ideas. Si volvemos a pensar en la puesta en escena de *Nueve cartas a Berta*, encontramos otras coincidencias con otro de los grandes representantes neorrealistas, Vittorio De Sica: “En sus películas se nota cierta intención de continuidad de las escenas. Hay una puesta en cuadro muy cuidada y pensada. Tiene un sentido poético muy fuerte. Él también, en esta etapa, se mantuvo fiel a la idea de no trabajar con actores profesionales” (Piscione, 2010: 51). Y precisamente la película más célebre de De Sica y quizás la más emblemática del Neorrealismo comparte numerosas similitudes en la forma de mostrar los espacios, en la composición de la arquitectura y en su relación con los personajes:

los edificios recién construidos, con sus volúmenes aplastantes y sus fachadas anónimas, aparecen como elementos que hacen más difícil la vida de las personas, en lugar de facilitarla. Lo que se siente a través de la imagen de Bruno comiendo de modo ansioso y placentero a la vez -mientras que la frase de su padre, “Comamos y seamos felices”, intenta evadirlos de sus preocupaciones diarias-, es una combinación de vulnerabilidad y expectación por el futuro. Las imágenes fílmicas acompañan la existencia humana mientras que fortalecen la relación de uno con el mundo exterior. En tanto que estas imágenes acompañen la existencia, ellas llevarán a espectador a ver el mundo de modo más sensato. (Kale, 2013))

Cuando Patino hablaba del cine que “antes habíamos admirado” se refería precisamente a aquellas películas que triunfaban entre el público europeo en esos años, el que Patino veía en las salas de su ciudad cuando era un chiquillo y después, cuando era un estudiante en Salamanca, el que se venía haciendo en España y fuera de nuestras fronteras en las décadas de los cuarenta, cincuenta y sesenta. Un cine que en los años cuarenta vive el período de posguerra y sufre una censura muy dura. Como

en cualquier otro sistema político regido por una dictadura, en aquella España el régimen proyecta en el cine su proyecto ideológico e impone el proteccionismo. Además, la industria cinematográfica aqueja una gran debilidad. Todo esto lleva a muchos cineastas a emigrar fuera de España. En estos años se hace un cine pintoresco, marcado por la religión y la moral y se realizan filmes similares a los que habían tenido éxito en la década anterior. Hablamos de un cine que mayoritariamente utiliza todos los elementos, y por supuesto también el espacio, para fomentar la imagen que el poder quería proyectar. Son películas donde las escenografías son llamativas, opulentas, hechas de espaldas a la miseria que campa por España, que queda así escondida en pantalla. En esta línea, en 1942 se crea el NO-DO para alabar las bondades de la sociedad del franquismo. En 1947, se funda el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), en cuyo seno se formará la primera generación de cineastas que aportan otro punto de vista, más crítico con la sociedad, como Bardem y Berlanga, y años después la escuela del Nuevo Cine Español. Entre los géneros que proliferan en esta época, destaca el cine histórico, desde el que se reivindica el pasado glorioso de España, como el representado por los Reyes Católicos, Carlos V, Felipe II o el proceso de la Colonización. Como ejemplo, aquí encontramos *Los Últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945). Además, se explota el folklore, los temas populares, la familia como base moral de la sociedad y el catolicismo como única religión del país. Son películas que plasman espacios donde encontramos símbolos que refuerzan esos valores de familia, religión y patria, donde no se muestra a gente que sufre ni aparece la miseria en las calles. Lo más importante, si hablamos del espacio, es subrayar que los personajes que retrata este tipo de cine se insertan de forma descontextualizada o ajenos al espacio donde habitan. Esos entornos donde la gente real sufre y desprecia el régimen franquista no afecta en nada a los personajes. En este sentido, es un cine poco real o verosímil. Por el contrario, Patino y sus compañeros del nuevo Cine Español como hacen también sus colegas neorrealistas, ubican a los personajes en escenarios reales donde realmente se integran; es decir, esos espacios influyen de verdad en los personajes. Aquí encontramos una obra como *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941). A principios de la década, la comedia adquiere fuerza como un entretenimiento con el que olvidar las penurias de posguerra. Y desde luego, es un género donde, aún más si cabe, los personajes y los relatos se abstraen de los espacios. En este caso se puede señalar *Huella de Luz* (Rafael Gil, 1942). También en estos años adquieren

una gran importancia las productoras Cifesa y Suevia. La primera pone en marcha superproducciones en las que priman los decorados, sobre todo en filmes históricos, con una voluntad patrimonialista, mentalidad imperialista y vocación católica. Por su parte, Suevia Films recaba la presencia de directores y estrellas importantes para atraer al público y desarrolla un cine popular, folklórico, de comedia, que comienza a explotar el cine de los niños prodigio. Ese gusto por el folklore y la comedia conlleva películas donde las historias se alejan de la España real. Para ello se recurre a espacios lejanos a los pueblos y ciudades de España, se construyen con una iluminación muy clara, con pocas sombras, ofreciendo una imagen feliz e idílica, fomentada por el régimen y alejada de lo real.

En general, en esta década, se repiten héroes e ideales que resaltarán especialmente la raza, el valor, el espíritu religioso y el imperio. Además, se desarrollan adaptaciones literarias, zarzuelas y comedias. En estos años los principales directores son Benito Perojo, Florián Rey, Ignacio Ferrés, Antonio Román, Rafael Gil, Edgar Neville, Juan de Orduña o Luis Lucía.

Ya en la década de los cincuenta proliferan los títulos de corte histórico, con fuertes valores patrióticos, y los de temática religiosa siguen teniendo un gran protagonismo. Prueba de ello es la película *Marcelino, Pan y Vino* (Ladislao Vajda, 1955). Tanto en la década de los cuarenta como en la de los cincuenta, ese cine que ensalza la raza, el imperio, el patriotismo y la grandeza de España se vale de espacios y escenarios que resaltan se discurso, es decir, arquitecturas grandiosas y poderosas, por supuesto, alejadas de la ruina y pobreza que mostraban los espacios públicos de España en aquella época, como puede ser un convento.

En estos años surge en nuestro país el cine de género policíaco, aunque lo más destacable es la puesta en marcha de un cine más realista, como ya hemos visto, puesto de manifiesto en las Conversaciones de Salamanca, celebradas en 1955, que desembocarán, como hemos comentado, en una corriente efímera pero muy influyente y reivindicada, el Nuevo Cine Español. *Esa Pareja Feliz* (1951), dirigida por Bardem y Berlanga, es el punto de partida de las nuevas posibilidades que se abren para un nuevo cine en España. Además, en esta década será determinante por su voluntad

aperturista la figura de García Escudero, nombrado en 1951 como director general de Cinematografía y reelegido en la década siguiente.

En general, en la década de los cincuenta, se puede clasificar el cine español en tres corrientes. La primera, plenamente identificada con la Dictadura, incluye a Juan de Orduña, José Luis Sáenz de Heredia, Rafael Gil o Ladislao Vajda. La segunda, integrada por Nieves Conde, Mus Oti, Antonio del Amo o Rovira Veleta, parte del sistema oficial para adoptar posiciones de de cierto riesgo. La tercera acoge a Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga, Fernando Fernán Gómez, Carlos Saura o Marco Ferreri, mucho más comprometidos con la realidad que se vivía en España en aquellos años. El tratamiento de los espacios por parte de estas tres corrientes abarca un arco que varía desde una tradición pictórica a una puesta en escena mucho más real y donde los decorados están mucho más vinculados a los personajes. De estos años nos quedan importantes obras cargadas de crítica social que influirán en los miembros del Nuevo Cine Español, como *Bienvenido, Mister Marshall* (1952), de Berlanga; o *Muerte de un Ciclista* (1955) y *Calle Mayor* (1956), de Bardem. Se trata de un cine que, como en el caso de *Calle Mayor*, guardan relación con *Nueve cartas a Berta* por la importancia del entramado urbano por donde transitan los personajes. Son escenarios con los que estos personajes interactúan de verdad, no meros decorados. Y surgen nuevas productoras como Altamira y Uninci. Frente a estos últimos realizadores, el cine más comercial apuesta por géneros como el musical folklórico, interpretado por Lola Flores, Juanita Reina, Carmen Sevilla, Paquita Rico, Antonio Molina o Luis Mariano; y por el cine de niños prodigio, como la referida *Marcelino, Pan y Vino; Recluta con niño* (1955) de Pedro L. Ramírez; *El pequeño ruiseñor* (1956) de Antonio del Amo, con Joselito; *Un rayo de luz* (1960), con Marisol; *Zampo y yo* (1965), con Ana Belén; y otras con Rocío Durcal o Pili y Mili. Además, están las obras de adoctrinamiento político, donde encontramos cine bélico o anticomunista y también religioso, como *Días tras día* (1951), de Antonio del Amo; o *La señora de Fátima* (1951), de Rafael Gil. También encuentra su espacio el cuplé de la mano de artistas como Sarita Montiel y Marujita Díaz. Ese cine religioso también inserta elementos religiosos en su espacio fílmico, como *Nueve cartas a Berta*, cuyo metraje está plagado de curas, monjas, iglesias y campanas, pero con la intención contraria a Patino, ya que el salmantino lo



hace para cuestionar el apabullante poder que la institución tiene en un espacio como Salamanca.

También encontramos a directores como José María Forqué, que se hacen conocidos por obras de comedia, como *Maribel y la extraña familia* (1960), *Usted puede ser un asesino* (1961) y *Atraco a las tres* (1963). En los sesenta también triunfa el musical adulto, una vez superado el *boom* de los niños-actores-cantores, interpretados por Raphael, el Dúo Dinámico o Manolo Escobar. Y la comedia encuentra un filón en el personaje del pueblerino interpretado por Paco Martínez Soria. Aunque se trata de un cine que transcurre en entornos urbanos, estas películas carecen de elementos de crítica social.

En 1963 se instaura la nueva Ley de Censura con la que se definen oficialmente los parámetros censurables y los directores saben así a qué atenerse. También nace el Control de Taquilla. Comienzan entonces las primeras aperturas del cine español. De esta forma, se empiezan a vislumbrar en nuestro cine oros espacios, extranjeros, muy diferentes, más abiertos y modernos. Durante esos años surge en Cataluña la Escuela de Barcelona, una corriente que comparte con el Nuevo Cine Español de Madrid una voluntad aperturista de ruptura con el cine oficial y con las miras puestas en corrientes europeas como el Free Cinema. Se trata de un cine con la voluntad de superar el espacio en el que por tradición se ha enmarcado para abrirse a espacios más amplios, más cosmopolitas. La Escuela de Barcelona agrupa a directores como Vicente Aranda, Jacinto Esteva, Joaquím Jordà, Carlos Durán, José María Nunes, Ricardo Bofill, Jorge Grau, Pere Portabella, Jaime Camino, Llorenç Soler, Gonzalo Suárez o Román Gubern, que aspiraban a desarrollar un cine *underground* realizado con escasos medios y una pretensión experimental, en gran medida, con influencia de la Nouvelle Vague. A la luz de esta Escuela se producen películas como *Mañana* (1957), de José María Nunes; *Día de muertos* (1960), de Joaquím Jordà; *Lejos de los árboles* (1963), de Jacinto Esteva; *Los felices sesenta* (1964), de Jaime Camino; *Fata Morgana* (1965), de Vicente Aranda; *Ditirambo* (1967), de Gonzalo Suárez; *Sexperiencias* (1968), de José María Nunes; o *España otra vez* (1968), de Jaime Camino. Estamos ante una corriente que comparte con lo que realizan en Madrid Patino y sus colegas del Nuevo Cine el uso de unos espacios más presentes en la historia con el objetivo de ofrecer un discurso

más real. Estas nuevas manifestaciones cinematográficas comparten un tratamiento del espacio comprometido. Las películas que se venían haciendo hasta entonces presentaban unos espacios físicos utilizados como mero escenario donde localizar las tramas, sin mayor vinculación entre historia, personajes y espacios. Este uso superficial del espacio estaba enfocado a primar el entretenimiento sobre la reflexión. Y en los años en que España comienza a abrirse, cuando surgen las corrientes comentadas y se relaja la censura se empiezan a hacer en España películas que otorgan mucho más protagonismo al uso del espacio. El espacio ya no será solo el lugar donde ocurren los acontecimientos, sino que pasarán a ser motor de la acción, a provocar, influir y determinar los acontecimientos y la personalidad de los personajes.

Durante estos años, como hemos visto, triunfa en España un cine en el que no se reconocen ni Basilio Martín Patino ni sus compañeros de generación cuando, mediados los sesenta, estrenan sus primeras películas. Hablamos de un periodo en el que España atisba una ligera apertura al mundo exterior, algo a lo que no permanecen en absoluto ajenos los directores de cine. Así, encontramos a Mario Camus, con *Los farsantes* (1963), *Young Sánchez* (1964), o *Con el viento solano* (1965); Manuel Summers, con *La niña de luto* (1964) o *Juguetes rotos* (1966); Miguel Picazo, con *La tía Tula* (1964); Jorge Grau, con *El espontáneo* (1964); o Carlos Saura, con *La caza* (1965) o *La madriguera* (1969). Todos ellos en la línea de Patino a la hora de proyectar espacios vinculados a los personajes para construir historias apegadas a la realidad.

Además, en esta época aparecen subgéneros, como el cine fantástico, representado por Jesús Franco, con *Gritos en la noche* (1961), así como Eugenio Martín, Enrique Eguíluz y Narciso Ibáñez Serrador. Y también el *spaghetti-western*, que cuenta entre sus artífices con Joaquín Luis Romero, Eugenio Martín y Alfonso Balcázar. Se trata de filmes con una presencia de espacios determinados por los géneros a los que pertenecen. Por ello, su construcción encaja con unos cánones establecidos que los hacen fácilmente reconocibles. En el caso del cine fantástico, son habituales los espacios nocturnos, los interiores claustrofóbicos, y donde prevalecen los tonos oscuros. En el caso del western, son mucho más frecuentes los espacios abiertos y la iluminación de diurna. En ambos casos, son espacios ajenos a ningún discurso ideológico, y su

diseño solo responde a que el espectador entre en la película y se entretenga con una cinta de género.

Y frente a ese cine contra el que, por decirlo de alguna forma, se “rebelan” Patino y sus compañeros de generación, encontramos otro cine diferente que sí influye positivamente en su concepción del medio y de cuyos títulos beben en gran medida estos cineastas. Hablamos del cine realizado por Nieves Conde, Buñuel, Fernán Gómez y, sobre todo, Bardem y Berlanga, con su apuesta por un cine próximo al Neorrealismo a través de la comedia realista. Aquí tenemos que destacar obras como *Surcos* (1951), *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (1952), *Historia de la radio* (1955), *El sol sale todos los días* (1955), *Muerte de un ciclista* (1955), *Calle mayor* (1956), *Sonatas* (1959), *El pisito* (1958), *El cochecito* (1959), *Plácido* (1961), *El verdugo* (1963) o *El extraño viaje* (1964). Son obras ancladas a la realidad que reflejan los problemas reales que acuciaban a la sociedad española, construidas sobre espacios que influyen en el sentido último del relato, como hemos visto al hablar del Neorrealismo.

La generación del Nuevo Cine Español (NCE) aspiraba a realizar un cine nuevo, realizado de espaldas a la industria oficial. “Fue un movimiento disidente, la culminación de los balbuceos que Berlanga, Bardem y algunos otros cineastas habían expresado durante la década de los cincuenta. Y también suponía cierta imitación de la renovación fílmica que ofrecían otros lugares del globo, como la Nouvelle Vague, el Nuevo Cine Alemán o el *Free Cinema* británico” (Nahum, 2008: 31). Así, el NCE se nutre de un estilo narrativo más elaborado y una mayor libertad de expresión que, como apunta Alberto Nahum, están presentes en la primera etapa de Patino. En aquellos momentos, esos nuevos cines que surgen por toda Europa, y a los que trata de parecerse el NCE, comparten una serie de elementos, a pesar de las peculiaridades propias que imprime cada país. Así, a las características que apunta Nahum podemos sumar un empleo común de los espacios también compartido el NCE: estética realista y alejada de la puesta en escena pseudoteatral del cine más comercial y oficial, tratamiento visual del espacio buscando el naturalismo, historias alimentadas de acciones cotidianas, temática comprometida con la realidad social, combinación de cine de ficción y documental...

El cine del salmantino representa en este sentido al de sus compañeros de generación, ya que desde *Nueve cartas a Berta* plantea “temas como la incertidumbre y el desencanto de la juventud, la frustración por la falta de libertad, la incomunicación familiar o el telón de fondo de la Guerra Civil” (Seguin, 1995: 53). Este grupo de cineastas encuentra en el realismo social español de Aldecoa o Sánchez Ferlosio una de sus principales influencias, así como en el Neorrealismo italiano. “Esta fuerte atracción neorrealista puede explicar que muchos de los primeros contactos de aquellos nuevos directores con el cine se efectuaran a través del territorio del documental” (Nahum, 2018: 32), algo que en el caso de Patino se plasma en *Torerillos* (1962). Esa querencia por los códigos del documental se plasma en una puesta en escena que busca una estética real, con una escenografía que trata de reproducir los espacios reales con la mayor fidelidad posible. Y esa realidad estaba lejos de la imagen que el régimen pretendía ofrecer de España a través del NO-DO. Patino aboga en relación a este Nuevo Cine por una coherencia entre las ideas y la realidad. Para ilustrarlo, recuerda que, poco después de abandonar la Escuela, Cesáreo González le ofreció hacer una película sobre el torero El Cordobés. Tras aceptar el proyecto, el director optó por rechazarlo después de conocer el guion.

Recordando sus primeros contactos con el cine, Patino alude a que “mis primeras películas me las ponía un cura en Lumbrales... Muy pronto vine a Salamanca, y dio la casualidad de que fuimos a vivir en frente de un cine” (Martín Patino, 2003: 43), el Taramona, donde el director veía películas como *Jalisco canta a Sevilla* (Fernando de Fuentes, 1949) y que alternaba con un continuo peregrinaje por las salas de cine de la ciudad, como el Liceo, el Coliseum o el Moderno, donde Patino veía las películas que en la época copaban las salas, y de las que el director recuerda títulos como *Las uvas de la ira* (John Ford, 1940), *¡Qué verde era mi valle!* (John Ford, 1941), *La diligencia* (John Ford, 1939) o aquellas “de caballistas”. Estamos en una época donde el cine estaba visto como algo *pecaminoso* por una familia, como la del director, “muy religiosa”, por lo que el salmantino se tenía “que escapar de casa para ver películas sin que mi madre lo supiera” (Martín Patino, 2003: 43). Con las películas, a Patino le ocurría como con los espectáculos de revista y antes con los autómatas de la feria, que le “fascinaban, quizá por venir de una familia y de una sociedad entera que ejercían determinadas formas de represión” (Martín Patino, 2003: 43). Esas

escapadas al cine que Patino mantenía en secreto a su familia le servían para evadirse de una “ciudad congelada, levítica, comercial” que le ofrecía “el ambiente menos propicio para dedicarse al cine: todo estaba en mi contra; no teníamos formación cinematográfica, debíamos intuirlo, y después tuvimos que inventarnos lo que ya estaba inventado, que era un cineclub para poder ver películas” (Martín Patino, 2003: 44). Ese ambiente, ese espacio represivo, reproduce a pequeña escala familiar la falta de libertades que caracteriza la atmósfera que reina en el país. En esas escapadas clandestinas a las salas de cine, Patino se convierte en un pequeño exiliado. Y ese tránsito hacia fuera, hacia un espacio exterior, buscando la libertad con el posterior regreso al espacio familiar marcado por la represión, es decir, ese contraste de espacios vinculados a conceptos, va a marcar los relatos de su cine.

En aquella época, el director se aficiona a las coplas, los cafés cantantes y a Conchita Piquer; y “de todo aquello empezamos a librarnos inventando un cine que estaba inventado mucho tiempo atrás, pero que aquí seguía prohibido” (Martín Patino, 2003: 44). Y en su etapa de estudiante universitario, viaja fuera de España para ver películas, y así conoce el Centro Sperimentale de Roma, o el IDEC de París. En estos viajes, que realiza junto a directores como Carlos Saura, Basilio Martín Patino asiste a proyecciones de filmes neorrealistas y de la Nouvelle Vague, además de títulos de Luis Buñuel como *Los Olvidados* (1950), *Nazarín* (1959) y *El ángel exterminador* (1962), y otras como *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais, 1959). Por aquella época, patino conoció en Italia la euforia neorrealista de Zabattini, Rosellini, De Sica, Visconti, Fellini; en París, la Nouvelle Vague, y en Londres el *Free Cinema*. Este bagaje cinematográfico resulta fundamental para la formación cultural de Martín Patino, al igual que las suscripciones a revistas como *Cahiers du Cinema*, *Cinema Nuovo* o *Positif*, donde también publica sus propios textos, así como en *Cinema Universitario*, *Objetivo* o *Film Ideal*. Un aprendizaje que se suma a una intensiva formación literaria. Ambos campos, el cine y la literatura, influirán igualmente en la obra de Patino. Y es que, aunque su campo de creación será el cine y sus obras, películas, estarán siempre contruidos con numerosos mimbres literarios. Es ese desplazamiento a espacios del extranjero lo que realmente marcará una forma única de concebir el cine.

Y de esta forma comienza una suerte de despertar que consistía en indagar fuera de nuestras fronteras ese nuevo arte que en España seguía proscrito por el Régimen:

Ford, Welles, Huston, Raul Walsh, Cukor, Lubitch. Luego, me fascinaron otros directores: recuerdo especialmente a Jean Renoir, y me gustaban mucho Fritz Lang, Murnau, Rosellini; tardé en descubrir a Dreyer, David Lean, el cine de los Estudios Ealing, Laurence Olivier. (Herederó, Monterdi, 2003: *basiliomartinpatino.org*).

Con respecto a la influencia de los nuevos cines que revolucionaron aquella época, como la Nouvelle Vague o el Free Cinema, Patino lo pone en duda:

Me gustaron en su momento *La aventura*, que fue el primer Antonioni que vi: también las películas neorrealistas —*Roma, città aperta* (1945) me impresionó profundamente; *El Gatopardo* (1963) de Visconti, De Sica me gustaba, aunque también polemiqué mucho con algunas de sus películas—; pero mucho más Renoir. Ya te digo que fui un autodidacta, no soy consciente de qué influyera en mí. Creo que, en general, he ido haciéndome cinematográfico sobre la marcha. (Herederó, Monterdi, 2003: *basiliomartinpatino.org*).

Estamos en la época en la que el director se vincula con el Sindicato Español Universitario (SEU), organiza el Primer Curso de Estudios Universitarios de Cine, dirige la revista *Cinema Universitario* y crea en Salamanca el Cineclub Universitario, cuando Martín Patino admite que “quizá yo estaba un poco más preparado porque me había escapado a Italia. Estuve en Perugia y allí pude ver cine” (Larrocha, 2003: 253), entrando en contacto con el Neorrealismo. Y conviene recordar los títulos programados en la significativa sesión inaugural de este cineclub, donde se proyectan los filmes realizados por el alemán George W. Pabst y el español Rafael Gil sobre *El Quijote*, un personaje ejemplar para Basilio Martín Patino. Este cineclub se convierte en la plataforma desde la que se impulsa una semana de cine en la Universidad o las Conversaciones Cinematográficas de 1955, “la primera vez que la gente de la profesión se unía para protestar por aquello que no le gustaba” (Martín Patino, 2003: 44):

paseando por la orilla del río con alguien, pensé que si el ambiente era tan propicio y conocía a todos los directores de cineclub y había como una sed de que aquello cambiara y hubiera cosas diferentes, por qué no organizar en el ambiente tan bueno que teníamos en Salamanca una especie de congreso o reunir a todos los que más o menos pensábamos igual (En declaraciones de Basilio Martín Patino incluidas en el documental *De Salamanca a ninguna parte*, dirigida por Chema de la Peña y estrenado en 2002).

Y precisamente en el transcurso de esta cita con la historia del cine español, en la que Patino adquiere un protagonismo determinante, encontramos muchas de las motivaciones que explican el devenir posterior de ese Nuevo Cine Español y de la propia obra del director. En este sentido, Martín Patino destaca la consideración de los hechos acontecidos en 1955 como una “referencia ética importante para una generación de españoles, insatisfechos con la empobrecida imagen que ha caracterizado a nuestro cine” (Escudero, 1995: 2003). Sin embargo, Patino acostumbra a matizar la trascendencia que habitualmente se confiere a estas Conversaciones y reclama la necesidad de valorarlas en el propio contexto político y social en el que se desarrollan. Patino destaca de esta cita una voluntad estética marcada por el “culto al realismo”, por encima de “encabezar atisbo alguno de vanguardia artística” (Escudero, 1995: 2003). y asegura tajantemente que “las Conversaciones no tienen nada que ver con el Nuevo Cine Español”, (Larocha, 2003: 253) y en ellas “tampoco pudieron influir, como se ha dicho, el *Free Cinema*, ni la *Nouvelle Vague* (Larocha, 2003: 253). Patino asegura con firmeza que “la idea del nuevo Cine es posterior (...). Aquello no alentó nada” (Larocha, 2003: 253). Estas Conversaciones suponen para Patino “una relación inmediata y determinante con el mundo del cine español” (Pérez Millán, 2002: 24). En sus *Palabras inaugurales*, el director realiza un llamamiento a diagnosticar “no la realidad de nuestros dolores, sino el posible remedio, más inteligente y práctico” (Pérez Millán, 2002: 24) define el cine: “por encima de lo económico y estructural, es un fenómeno de ideas” (Pérez Millán, 2002: 25). Y si la obra de Antonioni es quizás la más reseñable a la hora de apuntar influencias extranjeras en Patino, podemos destacar a Bardem, presente en las Conversaciones de Salamanca, como referencia dentro de nuestras fronteras. Con una de sus obras más emblemáticas, *Muerte de un ciclista* (1955), afirma Patino que “se había inventado una forma de hacer cine” (Pérez Millán, 2002: 25).

Patino recuerda haber conocido a Bardem “en su mejor momento. Era una personalidad deslumbrante, nueva, lógicamente avasalladora” (Heredero y Monerdi, 2003: *basiliomartinpatino.org*). Posteriormente, ambos realizaron juntos un viaje por Grecia e Italia presentando sus películas. Para nuestro realizador, Bardem y Berlanga:

fueron los cabos gastadores que abrieron el desfile. Ellos tuvieron otra manera de hacer cine. El Bardem de los 50, el de *Cómicos* (1954) o *Muerte de un ciclista* (1955), tenía una manera de iluminar, de encuadrar, de meter la música, que lo hacía diferente a todo lo que se hacía, aunque luego se fuese por otros rumbos: prácticamente hasta *La venganza* (1958), que él creía su obra más ambiciosa. (Pérez Millán, 2002: 25).

Estos recursos usados por Bardem y Berlanga rompían con todo lo que se hacía hasta entonces en España; con esas películas estos directores sembraron las semillas de un cine moderno que germinarían una década después de la mano de Patino y sus colegas. En el caso de la película más importante en este sentido hasta ese momento, *Muerte de un ciclista*:

Juan Antonio Bardem eleva el listón del conjunto con una planificación fantástica —como las imágenes de la carretera, por ejemplo—, a menudo rica en símbolos —el cristal roto, la verja que separa a Juan de su alumna—, y elegantes y sutiles movimientos de cámara. A eso hay que sumar los cuidadísimos encuadres, ajustados, con bellos primeros planos, y unas audaces y efectivas transiciones entre acciones paralelas. La fotografía de Alfredo Fraile es soberbia ([decine21.com](http://decine21.com) <http://decine21.com/peliculas/muerte-de-un-ciclista-12355>)

Sin duda, como decimos, Patino tiene puntos en común con Bardem y Berlanga. Y en el caso de esa rompedora película, *Muerte de un ciclista*, encontramos numerosos elementos relacionados con el espacio que después encontraremos en *Nueve cartas a Berta*. Así, sobre todo la simbología a través de objetos, los elementos físicos que separan espacios, los movimientos de cámara...

Con respecto a Berlanga, con quien mantuvo una relación “muy cordial” a pesar de que “algunas de sus películas me atrajeron menos” (Heredero y Monerdi, 2003: [basiliomartinpatino.org](http://basiliomartinpatino.org)), Patino considera que “había abierto caminos con *¡Bienvenido Mister Marshall!* (1952) y tuvo su apogeo insuperable en *Plácido* (1961) y *El Verdugo* (1963). Nosotros no teníamos que esforzarnos en ser originales, sino en continuar sus ejemplos de cine con otras propuestas de libertad” (Heredero y Monerdi, 2003: [basiliomartinpatino.org](http://basiliomartinpatino.org)). Con respecto a Fernán Gómez, Patino confiesa que “me interesaba su mundo, el de sus novelas, el de algunas de sus películas; pero su cine me parecía el contrario al que a mí me ha gustado realizar” (Heredero y Monerdi, 2003: [basiliomartinpatino.org](http://basiliomartinpatino.org)). Y en cuanto a Buñuel, el salmantino lo enmarca en “un cine retórico que no me atraía; no en su riquísimo mundo interior, el surrealista,



viejo cine: no en su riquísimo mundo interior, sino en la manera en que lo mostraba, en su tradicionalismo visual, en cómo hace trabajar a los actores” (Herederó y Monerdi, 2003: *basiliomartinpatino.org*). Sobre *Viridiana*, por ejemplo, asegura Patino que su interés parte de “la carga que conlleva lo que cuenta, no por cómo lo cuenta” (Herederó y Monerdi, 2003: *basiliomartinpatino.org*). Se trata de películas que le interesaban en términos cinematográficos y donde el espacio adquiere un valor importante; tanto los espacios físicos y el contexto donde se localizan las historias, como el espacio interior, como en el caso del surrealismo de Buñuel o las emociones de un film como *El verdugo*, paralelo a *Queridísimos verdugos* de Patino, como vemos más adelante.

Al margen de la causalidad entre Conversaciones y Nuevo Cine Español, Patino admite que el cine que abrazaba su generación en los sesenta huía de retóricas anteriores y sintonizaba con lo que se hacía más allá de los Pirineos, sobre todo, con la obra de Godard y Truffaut. Adolfo Bellido no duda en considerar a Patino como “una especie de Godard español” (Bellido, n.º. 43: *encadenados.com*) por ser “uno de los realizadores más innovadores del cine español. Ha trabajado la imagen audiovisual de múltiples maneras, buscando nuevas salidas, nuevas formas de expresión” (Bellido, n.º. 43: *encadenados.com*). Sin embargo, Bellido asegura también que “nada tienen que ver, pues, las películas de Patino con el realismo a ultranza, y mucho menos con el italiano, como ocurre en la mayor parte de las obras realizadas por los directores de su generación. Si, en algún caso (su obra de graduación en la escuela de cine, *Tarde de domingo*, por ejemplo) parece adaptarse al estilo de un italiano, será al de un realizador tan distinto al uso como es Antonioni. Pero su obra posterior, aunque asentada en lo real, busca formas de expresión innovadoras, diferentes a las regladas. Todo es válido para llegar a una determinada comunicación” (Bellido, n.º. 43: *encadenados.com*). Efectivamente, cuando llegue *Nueve cartas a Berta*, Patino mirará a la Nouvelle Vague y con esta referencia inaugurará un nuevo cine en España. En el trabajo con los espacios en una película como *Nueve cartas a Berta* Patino adoptó algunos recursos de este movimiento de renovación cinematográfica surgido en Francia:

En lo que concierne al estilo, los principales cambios se aprecian en una forma de hacer cine cercana a la amateur: bajo presupuesto, grabación del sonido durante el rodaje y no después, uso del exterior, la luz y el espacio naturales, y contratación de equipos reducidos y actores poco conocidos. En cuanto al contenido, la novedad más importante fue la absoluta libertad otorgada

al director, lo que permitió la introducción de nuevos recursos narrativos, como la ausencia de guión, los giros repentinos, el uso de planos novedosos, las escenas vacías con el fin de que el espectador reflexionara, etc. (Perejón, 2015).

Además de la Nouvelle Vague, también está presente en el cine de Basilio y sus compañeros de generación del Nuevo Cine Español otras corrientes europeas como el Nuevo Cine Alemán y el Free Cinema inglés:

la financiación escasa, los bajos costes de producción y los audaces planteamientos estéticos y narrativos. Además, se abandona el estudio y se rueda en exteriores, frecuentemente en blanco y negro. La temática es también similar a la de los movimientos europeos: el amor, el punto de vista femenino de las historias, las dificultades de las relaciones interpersonales, la incomunicación, el universo familiar (Viyuela 2006).

El rodaje fuera del estudio para mostrar escenarios exteriores naturales. es decir, reales, y el hecho de mostrar estos espacios en blanco y negro, determinan la puesta en escena de *Nueve cartas a Berta*.

El propio Patino admite la influencia de la Nouvelle Vague y recuerda que cuando conoció esta corriente francesa:

y, sobre todo, a Jean Luc Godard, no pude contener mi sorpresa: ¡aquello era por lo que yo estaba luchando! Un cine sin retórica, fuera la *qualité* (que a mí me repugna), en definitiva, una liberación. Aunque eso sí, los franceses lo hacían con más medios y yo de una forma muy provinciana (Bellido, 1996: 207).

En el caso del propio Patino, Eduardo Larrocha considera que “más que ser indisciplinado lo que hace es rebelarse contra las normas establecidas” a lo que Patino replica que “mi indisciplina es una tendencia innata” asegurando que “mi cine es un acto de rebeldía”, aunque “no es rebeldía, es sentido común” (Larrocha, 2003: 253).

Durante sus estudios de cine en Madrid, Patino realiza sus primeros trabajos detrás de una cámara —*El parque* y *El descanso*—, aunque previamente hubiera firmado el documental *Imágenes sobre un retablo*. Igual que ocurre con *Imágenes para un retablo*, como hemos visto antes, otro de sus primeros trabajos, *El parque*, está determinado por el espacio que retrata, comenzando por el título. De esas

primeras prácticas se trasluce “una tendencia neorrealista y la contraposición, el choque frontalmente de imágenes de distinto signo, para que el espectador obtenga a partir de ahí una conclusión determinada” (Pérez Millán, 2002: 31) como la presencia de numerosas ventanas que “servirán de puntos de referencia constante, plataformas privilegiadas para que algunos personajes observen las acciones o incluso de puentes de unión/separación entre los distintos mundos interiores y exteriores” (Pérez Millán, 2002: 33) así como una voluntad de crónica de la vida cotidiana, de resonancias íntimas y percepciones subjetivas, y una tendencia a definir a los personajes centrales más por su contexto que por rasgos de carácter psicológico, algo descrito a través de largos desplazamientos a pie de los protagonistas por la ciudad que les sirve de marco. Resulta interesante para nuestro estudio constatar que la primera filmación de Patino “fuera sobre imágenes fijas y no *reales*” (Pérez Millán, 2002: 44). Esa habilidad para dotar de sentido narrativo a unas imágenes fijas se perfecciona más adelante en su trilogía sobre el franquismo. Se trata de un agudo sentido del montaje audiovisual del que hace buen uso también en sus obras de ficción y que le lleva a adoptar los recursos de las mejores escuelas, en ocasiones como un mero juego y en otras veces con la carga ideológica original. Así, tomará prestados los postulados del montaje soviético en *Queridísimos verdugos*, *Caudillo* o *El grito del sur: Casas Viejas*, dentro de la serie *Andalucía, un siglo de fascinación*. Se trata de un recurso puesto al servicio de un discurso que trata de poner en tela de juicio la supuesta capacidad para mostrar la realidad de las imágenes, tanto de las de ficción como, en este caso, de las *documentales*. En concreto, el filme que Patino incorpora dentro de *El grito del Sur* comparte la concepción del espacio propugnada por el cine soviético, ya que localiza la acción en un espacio revolucionario y ocupado por el proletariado que se levanta contra el poder establecido.

Es hoy un lugar común hablar de Basilio Martín Patino como “director de montaje”, emparentándolo con Orson Welles, Eisenstein o Pasolini, autores que han investigado en la moviola, acoplando imágenes y sonidos de modo poco ortodoxo, pero siempre con la mirada apuntando a la interpretación del mundo que les tocó vivir y al papel que juega el cine en ella. En principio, calificar a estos autores como “directores de montaje” quiere decir que en sus obras el montaje es visible, que llama la atención, y que hay que prestársela a sus distintas modalidades. En segundo lugar, que de un modo u otro estas obras ocupan un lugar que se opone a las formas “ortodoxas” de construir mundos con medios audiovisuales, donde el montaje se realiza en función de la ilusión de continuidad narrativa o discursiva. Es en este lugar donde ellos oponen la discontinuidad como método (González, 1997).

Basilio reconoce la importancia del montaje en su cine y su conocimiento del Free Cinema y de los rusos:

Estudí las teorías de montaje tanto de (Karel) Reisz como de los clásicos: Eisenstein, Pudovkin... Pero todo lo que aprendí lo he olvidado. Hoy ya no me sirve para nada. Mi dominio del montaje es intuitivo, no me someto a ningún tipo de normas, solo utilizo el sentido común y una mínima cortesía al espectador para que no se pierda y sea capaz de seguir la película. En realidad creo que todo el cine es montaje o, al menos, a mí es lo que más me interesa y, supongo, lo único para lo que estoy capacitado: montar materiales diversos y darles una coherencia, un sentido (Bellido, 1996: 203).

Sobre *Tarde de domingo*, Pérez Millán destaca que ya desde el principio de su carrera comienza a sobrevolar “el fantasma de lo literario” (Bellido, 1996: 46) y donde, como veremos en posteriores obras, “los cambios de luz van cambiando el ritmo y hasta el tono de la levísima acción” (Bellido, 1996: 47). Sobre el tempo narrativo de esta obra, Patino rememora que:

estábamos preparando un proyecto de película con Enrique Torán y Borau, en la Plaza Mayor de Salamanca, cuando recuerdo que leí la crónica del festival de Cannes en la que se reseñaba el estreno polémico de *La aventura*: decía que era una película en la que no pasaba nada, y yo dije: “¡Joder, si eso es lo que he querido hacer yo con la mía...!” Meses después la vi, en un pase en la escuela. Y claro que me fascinó; pero no es menos cierto que las siguientes me gustaron menos, *El eclipse* o *Desierto rojo*: se le veía ya la manera, la trampa (Heredero y Monerdi, 2003: [basiliomartinpatino.org](http://basiliomartinpatino.org)).

No obstante, el propio director asegura que “mi conocimiento directo del cine de Antonioni es posterior a mi película en la escuela de cine” (Bellido, 1996: 207). Sobre la obra de Michelangelo Antonioni, Patino afirma no haberla conocido “antes de los sesenta. A mí no me entusiasma su cine, aunque me interesa más que la mayoría de los directores” (Bellido, 1996: 207). En *Tarde de domingo* también encontramos otras decisiones adoptadas durante su trayectoria posterior, como confiar “toda la capacidad comunicativa a la definición del personaje central” (Pérez Millán, 2002: 31), y en torno a él cohabitan los demás personajes; el peso del pasado concentrado en un espacio represivo y castrador; el aislamiento del personaje central, donde germina la claustrofobia salmantina del protagonista de *Nueve cartas a Berta*; la

exaltación del tiempo muerto como forma de comunicación en sí mismo” (Pérez Millán, 2002: 31); un carácter de reportaje vivo, o documental; la querencia por las fiestas populares y el profundo arraigo del director en los lugares y temas que conoce bien; la proyección en unos personajes de ficción de la propia personalidad del director y el reflejo de situaciones reales que constituyen el marco de referencia espacio-temporal, cultural, pasado y presente del propio Patino; el uso de contraposiciones; la incorporación de casualidades (los curas que se cruzan por la calle en *Nueve cartas a Berta* o la nieve en el epílogo de *Octavia*); o la apuesta por el juego (combinando personajes reales y ficticios o incorporando chistes privados).

Estos elementos, casi todos presentes en *Nueve cartas a Berta*, vuelven a aparecer de forma explícita en *Los paraísos perdidos* y *Octavia*. En las tres obras “se centra en un medio físico que es el del propio Patino, el campo de Salamanca” (Pérez Millán, 2002: 63) y además nos muestra las imágenes más conocidas de Salamanca, “sus panorámicas de *tarjeta postal* y sus calles con más sabor monumental” (Pérez Millán, 2002: 63). Además, en toda la trilogía de Salamanca los textos en *off* marcan el tono de la película, presentados con una puesta en escena peripatética, a través de los paseos reflexivos de los protagonistas. Unos paseos que le permiten a Patino la construcción de una ciudad ideal, un “espacio casi mítico, cuya verosimilitud física queda subordinada en todo momento a su función en el ámbito de la representación”. Sobre el uso de la voz en *off* en las tres películas, Pérez Millán diferencia entre las reflexiones de *Nueve cartas a Berta* o *Los paraísos perdidos*, donde “encajarían perfectamente, con su estructura literaria, al amparo del pretexto epistolar o de la traducción de *Hölderlin*” con respecto a *Octavia*, donde “corren el riesgo de despegarse del discurso visual, interfiriendo en él en lugar de completarlo” (Pérez Millán, 2002: 357). El recurso de esta voz se ha utilizado en el cine por numerosos directores en innumerables películas: Stanley Kubrick la usa en *Atraco Perfecto* o *La naranja mecánica*; Francis Ford Coppola en *Apocalypse Now*; Woody Allen en *Zelig*; Billy Wilder en *El crepúsculo de los dioses*; John Houston en *Moby Dick*; Robert Mulligan en *Matar a un ruiseñor...* y muchas otras como *Uno de los nuestros*, *Sin City*, *Miedo y Asco en las Vegas*, *Trainspotting...* Y en muchas de estas obras, la voz en *off* se construye a partir de textos literarios, como en el caso de *Los paraísos perdidos*.

Por su parte, Pérez Millán compara la película *Los paraísos perdidos* con *Muerte en Venecia* y *El Gatopardo*, aunque asume que Patino tuvo más presente esta segunda obra de Visconti, en la que el italiano convierte en discusiones teóricas entre Gustav von Aschenbach y su amigo Alfried las reflexiones “interiores” del personaje de Thomas Mann sobre el sentido del arte. Pérez Millán reflexiona sobre la posibilidad de que esas conversaciones sean prescindibles o superfluas:

Algo similar cabe decir de los soliloquios de Rodrigo Maldonado en *Octavia* que, como Aschenbach, descubre demasiado tarde la distancia insalvable que separa a sus convicciones de sus sentimientos, con la diferencia de que este quedaba herido de muerte por el hallazgo, mientras Rodrigo sobrevive y quien muere es su nieta; es decir, el futuro... Puede que sus palabras sean excesivas. Pero, ¿captaríamos sin ellas la densidad de ese mundo interior que Patino ha decidido volcar casi impudicamente? (Pérez Millán, 2002: 63).

Como en *Al final de la escapada*, de Godard, en *Nueve cartas a Berta* Patino utiliza el recurso de la imagen congelada o la inserción de fotografías y varía la velocidad de la imagen en una serie de continuas rupturas narrativas y de un montaje alejado de cualquier planteamiento adocenado de la época. Patino comparte con el director francés “la importancia capital que adquiere el uso del montaje: la ruptura de la continuidad o el constante ensanchamiento del sentido de la imagen a través de la banda sonora, por ejemplo” (Nahum, 2008: 43). Sobre esta puesta en escena, el propio director asegura que es:

sobre todo, un recurso estético, una ruptura. De hecho es un acto de rebeldía contra el Neorrealismo, que a mí nunca me interesó: lo atacué siempre en mis críticas. Bueno, más que contra el Neorrealismo es contra la forma “naturalista” de filmar. Lo que pretendo es buscar otra expresividad, como la que tienen los pintores, que pueden desmenuzar la realidad desde distintos puntos de vista. (...) En el fondo pretendía molestar al espectador, sacarle de la “realidad” de la película, que fuera consciente que aquello no era un NO-DO (Bellido, 2002: 190).

Y podemos decir que lo consigue; en esta película, el espectador no se deja llevar hipnotizado, por la fuerza de la narración. Al contrario, no puede evitar ser consciente de su condición de espectador, del hecho de estar viendo una película. Patino muestra a propósito las costuras del montaje, hace evidente la presencia de un creador tras esas imágenes. En este sentido, Patino bebe plácidamente de la fuente de

la Nouvelle vague al imprimir la misma libertad en la forma de mostrar y manipular los espacios. Se decanta por puesta en escena cargada de expresividad y esteticismo, donde se rompe la fluidez convencional de la imagen y, de esta forma, los espacios quedan enmarcados y resaltados, unidos a los personajes en imágenes fijas. De esta forma, Patino exhorta al espectador a reflexionar sobre el sentido de estos espacios.

Desde sus primeros trabajos, el director salmantino no ha dejado de cuestionarse los dictados canónicos de los manuales de cine en pos de una libertad puesta al servicio de su voluntad para transmitir unas emociones o unas ideas. De esta forma, Patino recuerda sus intentos de experimentación durante el rodaje de *Nueve cartas a Berta*, “con cosas que, según los ortodoxos del lenguaje del cine, no deben hacerse nunca” (Bellido, 2002: 190). Como ejemplos, Patino destaca un plano circular en la Plaza Mayor en una escena donde se muestra una manifestación de excombatientes nacionales, grabada sobre la marcha; así como la secuencia del Casino o varios planos por las calles. En estos casos, Patino rememora cómo rodaba “según un plan previsto, pero improvisando”, distrayendo a los excombatientes para grabarles con naturalidad, retratando a socios del Casino mientras miraban a cámara o registrando las calles sin preparación previa, “como un reportaje, para dar una sensación muy viva de la Salamanca cotidiana” (Escudero, 1995: 23). Con estos recursos propios del cine documental, Basilio Martín Patino ofrece una mirada muy de verdad sobre Salamanca. Es decir, acerca una imagen muy real de los espacios de esta ciudad, en la línea de los postulados del Neorrealismo de fomentar un cine real. En cuanto a la citada escena, “en que la gente aparece quieta mirando a la cámara, recuerda mucho alguna escena de *El año pasado en Marienbad*” (Alain Resnais, 1961) (Bellido, 2002: 207).

Como es habitual en la trayectoria de Patino, en *Nueve cartas a Berta* encontramos ya el recurso de insertar la imagen de una película anunciada en un cine. En este caso se trata de *Tierra sin pan* (Luis Buñuel, 1932), cuya presencia aparece cuando el protagonista se encuentra en Madrid. Esas salas de cine representan espacios de libertad y de apertura, a través de las ventanas que son las pantallas, dentro de otro espacio mayor donde no es fácil encontrar la libertad. En la siguiente obra de esta trilogía sobre Salamanca, *Los paraísos perdidos*, vemos anunciada una cinta de cine del destape en el exterior de un cine por donde pasea la protagonista. En este

caso, será una forma de subrayar que las esperanzas de cambio y libertad han fracasado. Con el pase de ese tipo de cine, ese espacio de libertad se pone al servicio de un cine que no libera.

Recordemos que el estreno de *Nueve cartas a Berta*, en 1965, coincide con el de filmes como *Alphaville* (Jean-Luc Godard), *Barbarroja* (Akira Kurosawa), *Campanadas a media noche* (Orson Welles), *Doctor Zhivago* (David Lean), *Genghis Khan* (Henry Levin), *Help!* (Richard Lester), *Estambul 65* (Antonio Isasi-Isasmendi), *La dama de Beirut* (Ladislao Vajda), *Crimen de doble filo* (José Luis Borau), *El juego de la oca* (Manuel Summers).

Especial atención merece la postura del protagonista de *Nueve cartas a Berta*, que rezuma una “resignación vital” que “contrasta con la combatividad de otros disidentes anteriores, como por ejemplo Bardem. Frente a *Muerte de un ciclista*, García Escudero considera *Nueve cartas* como una película-conferencia, honesta y amarga” (Escudero, 1995: 23). Frente al efecto que este primer largometraje causó en la sociedad de la época, cuando “se vio convertido poco menos que en abanderado del Nuevo Cine Español”, (Nahum, 2008: 57), Pérez Millán afirma muy acertadamente que, desde la perspectiva actual, “la película resulta innovadora por su planteamiento de una historia juvenil desde una perspectiva moderadamente crítica” (Pérez Millán, 2002: 31). Sobre la repercusión de este filme también se puede destacar que estamos ante:

la primera ocasión en que en una película la figura del exiliado se utiliza para expresar desarraigo, la crisis de valores y el deseo de transformación por parte de la juventud en el interior de España, aunque, aparentemente, la película se resuelva con un retorno a la normalidad (González, 2001: 211).

En concreto, la presencia del exiliado está representada por el padre de la Berta a la que el protagonista escribe sus cartas. Se trata del profesor José Carballeira, prestigioso ensayista en universidades extranjeras, una figura que le sirve a Patino para incidir en su “mirada estrechamente ligada al documental, de la vida provinciana, gris e inmovilista de Salamanca con contraposiciones breves pero sugerentes a lo “extranjero”, aquel otro mundo donde habita Berta. El exilio es así tratado como un instrumento poderoso que permite establecer una contraposición entre dos espacios —Salamanca y el extranjero— que simbolizan los conceptos de



“dentro” y “afuera” y, en definitiva, “facilita la crítica al relato impuesto de los vencedores” (Castiello, 2005). Se pone aquí de manifiesto la sensación agrídulce que le produce Salamanca a Patino, ya que nos muestra una ciudad con unos espacios físicos que esconden o simbolizan otros espacios o geografías mentales de represión. Fernando González apunta con acierto que “asombra que en la producción española de cine de ficción el exiliado republicano tenga una presencia tan escasa como personaje, y aún más que no haya ninguna película de largometraje dedicada al exiliado en su exilio”. (González, 2001: 211). Una situación que cambia en otros países, donde se encuentran obras como la mexicana *En el balcón vacío*, pero que no se produce en España ni durante la Transición ni posteriormente, “fuera del documental”.

Como apunta Fernando González, hay que esperar a la segunda mitad de los años ochenta para asistir al retrato del regreso de un exiliado o a la crónica de los topes que pasaron la dictadura escondidos en España, cuando encontramos *El mar y el tiempo* (1989) o *Mambrú se fue a la guerra* (1986), ambas de Fernando Fernán Gómez. El exilio de los republicanos es, para Fernando González, “una herida abierta” y así se explica la escasez de personajes exiliados en el cine de ficción, especialmente los intelectuales, un personaje poco atractivo para el género de ficción. Y ese carácter de “herida abierta” conlleva también que la aparición en el cine de un exiliado traiga consigo la cuestión del regreso, “que es también un retorno de la memoria” (González, 2001: 212), durante los años cuarenta apenas hay exiliados republicanos en el cine.

Revisando la filmografía existente en nuestro país sobre la figura del exiliado, debemos retrotraernos a los años cuarenta, cuando solo encontramos un filme, *En un rincón de España* (Jerónimo Mihura, 1948), considerada como la primera del ciclo cinematográfico de la reconciliación. En los años cincuenta, la figura del exiliado aparece vinculada al comunismo, las actividades subversivas soviéticas en el interior de España y la vida trágica, debida esta, muchas veces, a la traición de los compañeros de partido, una visión que encontramos en obras como *Rostro al mar* (Carlos Serrano de Osma, 1951) o *Murió hace quince años* (Rafael Gil, 1954). En esta década también encontramos ejemplos realizados desde una óptica amable, como una de las historias de *Aeropuerto* (Luis Lucía, 1953). No encontramos en este momento, entre los años 50 y 60, aún el “rastros de intelectuales exiliados que planteen problemas”

(González, 2001: 214). Y si en los años cincuenta “parecen contagiadas por un anticomunismo”, una de las constantes de los años sesenta es “la equiparación de los muertos como víctimas de una guerra abstracta”. Aunque en realidad, “el único discurso sigue siendo el de los vencedores” (González, 2001: 214). Prueba de esta visión son películas como *Tierra de todos* (Isasi Isasmendi, 1961) o *Morir en España* (Mariano Ozores, 1965). Al final de esta década encontramos también *El otro árbol de Guernica* (Pedro Lazaga, 1969), una obra que aborda la evacuación de niños en el País Vasco durante la Guerra Civil. Como vemos, ningún otro director dentro del cine español usará el exilio para contraponer espacios como símbolo de esa lucha de conceptos. Y frente a esas obras, González asegura que “en *Nueve cartas a Berta* no hay tal equiparación” (González, 2001: 114). A su juicio, en esta película “no hay una falsa condena de la guerra, como guerra en abstracto, sino una crítica de los relatos impuestos” (González, 2001: 114). El autor subraya que Patino renuncia a realizar una condena explícita a la dictadura franquista y opta de forma sutil por lo implícito: “a partir de la ironía que complementa la sazón del protagonista”. Los personajes viven “en un mundo cerrado y falso, entre otras cosas porque ha habido una guerra y porque aún existe el exilio” (González, 2001: 114).. Los personajes están constantemente encerrados en espacios interiores, como el domicilio, el colegio mayor, la iglesia, el aula universitaria, el trabajo, el bar o el Casino. Se trata de espacios provincianos donde reina una atmósfera opresiva, como si estuvieran demasiado cerrados. Los espacios exteriores, dentro de la ciudad de Salamanca, sirven como mero tránsito entre esos espacios cerrados, y solo se convierten en espacio de estancia como tal cuando Lorenzo y su novia van a la calle Toro y pasean saludando a la gente. Este espacio basado en una calle céntrica donde la gente pasa el domingo por la tarde subiendo y bajando para saludar a los conocidos lo hemos visto en otras películas como *Calle Mayor*, cuyos espacios físicos cumplen una función similar a la Salamanca de Patino, ya que todo en el entramado urbano que muestra Bardem oprime a la protagonista. Se trata de un espacio exterior pero en el fondo, está tan opresivamente cerrado como cualquier otro espacio interior. Los únicos espacios realmente abiertos que encuentra el protagonista están vinculados con salidas de Salamanca, en concreto, a Madrid y al pueblo, y en ambos casos solo servirán para sumir a Lorenzo en la tristeza y la claudicación. No hay esperanza, nos dice Patino.

La figura del exiliado está presente también en *Los paraísos perdidos* y *Octavia*:

Frente al desencanto de una Transición incompleta, o al menos por la desilusión ante lo que después ha pasado a llamarse la *clase política*, el intelectual exiliado ya está muerto, y deja sus legados: un archivo en el caso de *Los paraísos perdidos* (1986), de Basilio Martín Patino: tomarlo a su cargo es demasiado caro para las autoridades locales, que prefieren ponerle una placa de reconocimiento en alguna calle, mientras que el viejo luchador amigo, aún vivo, está encerrado en un asilo — exiliado en el pasado— al lado de las murallas abulenses (González, 2001: 225).

En estas dos películas que completan la trilogía de Salamanca está presente la figura del exiliado pero ahora, en plena democracia el exilio ya no se pone al servicio de dos espacios que representan la pugna entre la libertad y la represión, sino más bien entre la apertura mental y la insensibilidad cultural.

Posteriormente se han hecho numerosas películas sobre el exilio en España, como *Francisco Boix, un fotógrafo en el infierno* (Llorenç Soler, 2000), *La guerrilla de la memoria* (Javier Corcuera, 2002), *Los niños de Rusia* (Jaime Camino, 2001) o *Los condenados* (Isaki Lacuesta, 2009).

La *opera prima* de Patino se alzó con la Concha de Plata en el Festival Internacional de San Sebastián y fue seleccionada por el Ministerio como una de las cinco películas españolas con más interés artístico, junto a *De cuerpo presente*, de Eceiza; *La caza*, de Saura; *Con el viento solano*, de Camus; y *Campanadas a media noche*, de Welles. Además, la irrupción de *Nueve cartas a Berta* (1965) en el panorama español de los años sesenta se produjo de forma paralela al estreno de otras películas de directores que habían estudiado en el IIEC junto a Patino y que se convierten en sus compañeros de generación del Nuevo Cine Español: *Con el viento solano*; *Del rosa al amarillo* (1963), de Manuel Summers; *Brandy* (1964), de José Luis Borau; *La tía Tula* (1964), de Miguel Picazo; *Los golfos* (1959) y *La caza* (1966), de Carlos Saura. Todas estas obras comparten unas preocupaciones sociales estilísticas y filosóficas que las alejan del cine más oficial que continuaba siendo el mayoritario; un cine más intimista y real frente a otro de héroes, patriotas, amoríos y grandezas. Y donde los espacios juegan un papel protagonista como recurso para escenificar esa nueva concepción. Todas estas obras comparten con *Nueve cartas a Berta* el hecho de que los personajes

habitan entornos opresivos, ya sean espacios exteriores, como *La caza*, cargada de tensión; o interiores, como *La tía Tula*. Estos personajes se encuentran atrapados en ambientes que contribuyen a intensificar su desánimo. Y ya sea por las condiciones económicas o sociales, son entornos que atrapan a los personajes y les impiden salir y prosperar en un entorno de mayor libertad. Salvando algunas distancias, se trata de coyunturas relacionadas con el espacio que también vamos a encontrar en el film de Patino y también lo vemos en *Los golfos*.

Ese mismo año de 1965 se estrenaban también en España obras como *La vida nueva de Pedrito Andía*, de Rafael Gil, con Joselito en el reparto; *Un beso en el puerto*, de Ramón Torrado, con Manolo Escobar; o *El halcón de Castilla*, de José María Elorrieta; *Un vampiro para dos*, de Pedro Lazaga; *Historias de la televisión*, de José Luis Sáenz de Heredia; o *Búsqueme a esa chica*, de Fernando Palacios. Se trata de películas que podemos encuadrar dentro de la cinematografía oficial de la época, que apuestan en sus tramas y personajes por los valores más tradicionales de la sociedad española, tales como la religión, la patria o el ejército y que defienden los postulados con los que el régimen de Franco hace bandera. Y que utilizan los espacios como un escenario de cartón-piedra, es decir, bonito pero vacío. Se trata de un cine, en definitiva, que apuesta por la comedia y otros géneros ligeros con el objetivo último de entretener al público para que no se plantee los verdaderos problemas que sufre el país, y de los que el principal es la falta de libertad. Frente a ese cine, encontramos las propuestas de Patino y el Nuevo Cine Español, cuyas películas se caracterizan, precisamente, y en contraposición con el cine oficial, por su intento de acercarse a la realidad. En 1965 también se estrenan películas como *Brillante porvenir*, de Vicente Aranda; *Loca juventud*, de Manuel Mur Oti; *Los pianos mecánicos*, de Juan Antonio Bardem; *La familia y... uno más*, de Fernando Palacios; *Ocaso de un pistolero*, de Rafael Romero Marchent; *Samba*, de Rafael Gil; *Brillante porvenir*, de Vicente Aranda; *Crimen de doble filo*, de José Luis Borau; *Historias de la televisión*, de José Luis Sáenz de Heredia; *Mi canción es para ti*, de Ramón Torrado; *Simón del desierto*, de Luis Buñuel; o *El diablo también llora*, de José Antonio Nieves Conde. Ese año también se estrenan películas extranjeras destacadas, como *Campanadas a medianoche*, de Orson Welles; *Barbarroja*, de Akira Kurosawa; *Doctor Zhivago*, de David Lean; o *El tormento y el éxtasis*, de Carol Reed.

Frente a ese tipo de cine, imperante en la época, *Nueve cartas a Berta* supuso, con su realismo en la forma de presentar los espacios y con una decidida voluntad de estilo, una renovación formal en las antípodas del anquilosado cine español de la época. El escritor y editor Carlos Barral la definiría con admiración en un mensaje remitido al director salmantino tras el estreno: “Vi las *Cartas a Berta*. Es, ciertamente, la mejor cinta española que he visto nunca. *El Tiempo de Silencio* de nuestro cine” (Nahum, 2008: 50). La obra provocó un verdadero revulsivo en los ambientes cinéfilos y universitarios, que no estaban acostumbrados a ver reflejadas circunstancias cercanas a las suyas, salvando el precedente de *Muerte de un ciclista*.

Entre las películas extranjeras que se estrenan a la par que las *Nueve cartas* merece la pena recordar unas palabras de Patino: “la película iba a estar solo cinco días, hasta que se estrenara el *Ocho y medio* de Fellini, ¡y acabó estando meses!” (Nahum, 2008: 49). Finalmente, la obra de Fellini tuvo que esperar varias semanas a estrenarse ya que se proyectó en la misma sala.

Tras su primer filme, Patino acomete *Del amor y otras soledades* en 1969, año en el que se estrenan *Easy Rider* (Dennis Hopper), *The Italian Job* (Peter Collinson), *Justine* (George Cukor, Joseph Strick), *La leyenda de la ciudad sin nombre* (Joshua Logan), *Midnight Cowboy* (John Schlesinger), *Take the Money and Run* (Woody Allen), *La Vía Láctea* (Luis Buñuel), *Juicio de faldas* (José Luis Sáenz de Heredia), *La ciudad sin hombres* (Jesús Franco), *La batalla del último Pánzer* (José Luis Merino), *España otra vez* (Jaime Camino), *La madriguera* (Carlos Saura).

*Del amor y otras soledades* es una obra de ficción que sufrió el castigo de la crítica. Esta cinta, en la que el director aborda las dificultades de convivencia de una pareja, presenta unos personajes y ambientes que “podría emparentarse con el Antonioni de *La noche*, *La aventura* o *El eclipse*, películas donde la incomunicación se revela como un nebuloso obstáculo que abona a los amantes a la infelicidad, a la imposibilidad de la plenitud amorosa”. (Nahum, 2008: 66). En este sentido, Casimiro Torreiro apunta que hay rasgos comunes en Patino y en Antonioni, “aunque sólo sea porque estaban en el mismo aire de aquella época. Os interesaba ocuparos de

temas sobre las que el cine de entonces no se pronunciaba: el vacío existencial, la incomunicación, el absurdo de vivir” (Heredero y Monterdi, 2003: *basiliomartinpatino.org*). Y siguiendo esta relación entre el salmantino y el italiano, Bellido se refiere a la obra de Patino destacando que:

habla del mundo de la pareja, en un registro no demasiado alejado al cine de Antonioni. Se muestra la soledad de un matrimonio, como tantos otros, que nada tienen ya que decirse. En cierta forma el director quiere asumir, como ya había hecho en *Tarde de domingo*, la propia idea que gravita sobre la obra del realizador italiano: fundir tema, tiempo y realización. (Bellido, 1996: 62).

Resulta interesante comparar la creación de espacios en *Tarde de domingo* y *Del amor y otras soledades*. Los espacios en estos trabajos son fundamentales, comenzando por el espacio físico más próximo, el del domicilio, que funciona como un espacio de cárcel de las protagonistas y que, a la vez, es análogo al espacio mental de los personajes, reprimidos por el influjo del ambiente en sus ideas.

Dos décadas después de su *opera prima*, Patino presenta *Los paraísos perdidos* (1985), a juicio de Pérez Millán, una de las “más genuinamente representativas de lo que se llamó el desencanto posterior a la Transición política española” (Pérez Millán, 2002: 231). Berta no se reconoce en la nueva sociedad que encuentra a su regreso a España. De nuevo, aparece aquí la contraposición entre espacios. Patino muestra que las cosas no han cambiado como se esperaba y los medios de comunicación, los políticos y la Universidad se han convertido en instituciones inútiles y lastradas por la burocracia. Se trata de espacios interiores que retrotraen a esos espacios cerrados que poblaban *Nueve cartas a Berta*, que ahora en democracia han dejado de representar al sistema fascista para representar lugares anclados en el tiempo, inoperantes y, por ello, de alguna forma, represivos también.

*Los paraísos perdidos* se estrena a mitad de la década de los ochenta; estamos en una etapa de su carrera en la que Patino ya ha explotado su estilo original y autorreferencial, alejado de modas y movimientos, y por eso no vamos a enmarcar *Los paraísos perdidos* en ningún grupo de obras o directores. No obstante, Adolfo Bellido apunta que la escena en la que Berta y su marido comen en un distante silencio en un restaurante mientras desde fuera de campo llega la algarabía de una

celebración que se desarrolla a escasos metros “tiene un cierto parecido con algún momento de *El sur* de Víctor Erice” (Bellido, 1996: 194). Al respecto, Patino lo achaca a “la fotografía de Alcaine, que también fue fotógrafo de la película de Víctor... Pero de haber cierta similitud sería más con la anterior película de Erice, *El espíritu de la colmena*, que fotografió Luis Cuadrado” (Bellido, 1996: 194). En este caso, además de compartir a la actriz, Ana Torrent, Patino coincide con Erice en la evocación de la infancia como un *paraíso perdido* y considerado como la región humana más pura, además de recrearse en los paisajes castellanos y asumir la influencia de la Guerra Civil, eso sí, cada uno a su manera. De esta forma, ambas películas comparten los espacios geográficos castellanos y los espacios mentales vinculados al tiempo de la memoria del franquismo. No obstante, sí recordaremos que en el año de su estreno se producen importantes acontecimientos en el cine español, en una fecha en la que Pilar Miró ocupa el cargo de directora general de Cinematografía; el Festival Internacional de Cine de San Sebastián recupera la categoría A; se crea el Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales (ICAA); se produce un desarrollo de las cinematografías autonómicas, vasca y catalana sobre todo; la *movida* llega al cine; y además proliferan las adaptaciones literarias al séptimo arte. En 1985 se estrenan películas como *Luces de Bohemia*, de Miguel Ángel Díez; *Sé infiel y no mires con quién*, de Fernando Trueba; *La vaquilla*, de Berlanga; *Lulú de noche*, de Emilio Martínez-Lázaro; o *Réquiem por un campesino español*, de Francesc Batriu. Algunas de estas obras están marcadas por una voluntad de riesgo y experimentación fílmica, unas con mejor resultado que otras, con una carga de crítica y denuncia, en varios casos a partir de adaptaciones literarias. La obra de Patino coincide con algunas de estas películas en su enfoque crítico respecto a un momento social en España y en el uso de los espacios para apuntalar ese discurso. Sin embargo, las segundas cuentan por lo general con mucho más predicamento entre el público en las salas.

*Los paraísos perdidos* ve la luz en pleno ecuador de los años ochenta y Patino vuelve, una vez más, a hacer una película iconoclasta que no sigue ninguna corriente ni moda y, por ello, su vida comercial es discreta y no llega a un público mayoritario que llena las salas para ver las propuestas más comerciales del momento, otro tipo de obras como las del cine del *destape*, un género que empezaba a vivir su decadencia pero que había tenido un gran éxito comercial. En *Los paraísos perdidos* vemos un

guiño a este género, en un plano que nos muestra a los personajes frente al Cine Imperio, donde se anuncia un cartel de la película *Una noche en el coche cama* (1980), una obra de nacionalidad italiana dirigida por Fernandino Baldi. Estamos ante una película muy similar a las *españoladas*, término referido a películas de nacionalidad española caracterizadas por aunar los valores más casposos y reaccionarios de la sociedad, con un planteamiento liviano en las tramas y con carácter de comedia ligera. Aquí podemos hablar también del *landismo*, subgénero desarrollado en los setenta que engloba películas en las que el protagonista encarna el estereotipo de macho español que tiene éxito con las extranjeras, generalmente protagonizadas por Alfredo Landa (precisamente presente también, como la referencia al *destape*, en *Los Paraísos perdidos*, algo que nos hace pensar en una suerte de ajuste de cuentas por parte de Patino con respecto al cine que triunfaba a nivel comercial en los primeros ochenta en España y al que permanecía ajeno el salmantino desde su ya lejana *Nueve cartas a Berta* y su incomprendida, por crítica y también público, *Del amor y otras soledades*). Con esa referencia al *destape*, Patino denunciaba que, aunque a mitad de los años ochenta la sociedad había completado su transición política y aparentemente todo había cambiado con respecto a décadas anteriores, en pleno franquismo, cuando la libertad era un valor inexistente en España, en realidad nada había cambiado de forma sustancial y la cultura, verdadero motor de las conciencias y de la sociedad, continuaba igual y los cines seguían pasando películas de *destape*, un género que encarna la libertad mal entendida, ya que es usada de una forma en realidad reaccionaria, marcada por un machismo rampante. El referido *destape* es la denominación que recibió un fenómeno cinematográfico que vivió su apogeo durante la Transición española, a partir de la desaparición de la censura franquista pero que no enmascaraba sino valores machistas y retrógrados, con historias trufadas de moralina. En estas películas, los espacios se utilizan con un sentido análogo al del desnudo. De alguna forma, la belleza física de nuestras calles, ciudades y plazas se equiparan con la belleza física de los cuerpos de las actrices que pueblan estas películas machistas donde nunca interesa ver qué hay más allá, es decir, ni saber qué piensan o sienten esas mujeres, ni conocer que se esconde detrás, su historia o su significación, de esas estructuras urbanas promocionadas a través del desarrollismo. Su declive llegó en la década de los ochenta por la proliferación de las salas X donde se exhibía pornografía. De esta forma, vemos cómo los espacios de exhibición son fundamentales en la evolución de este tipo de géneros.



Destacaron en el destape productores como José Frade, guionistas como Juan José Alonso Millán, directores como Mariano Ozores y actores cómicos como Andrés Pajares, Fernando Esteso, Juanito Navarro o Paco Martínez Soria. Entre las obras más destacadas cabe señalar *No desearás al vecino del quinto* (1970). En 1977, se da rienda suelta a la violencia y el erotismo en el cine y empiezan a aparecer desnudos integrales de mujeres y, en menor medida, de hombres. La mayoría de estas películas pertenecen al género de la comedia. Estamos ante un cine que en sus mejores años llenaba las salas españolas, en apariencia transgresivo y representado por *Doctor, me gustan las mujeres, ¿es grave?* (1973), *Deseo carnal* (1977), *Atraco a sexo armado* (1980) o *Agítese antes de usarla* (1983).

Tras la eclosión del Nuevo Cine Español en los sesenta, la década de los setenta verá aparecer nuevos géneros, además del citado *destape*. Y ajeno a todo esto vivirá Basilio Martín Patino durante estos años, volcado en la realización de su trilogía sobre el franquismo, construida en la clandestinidad. La década de los setenta comienza con una industria cinematográfica precaria, dependiente de subvenciones y sufriendo el efecto de la llegada de la televisión. A partir de 1975 verá la luz un cine más crítico con el sistema político. Además, surgen el *spaghetti western* en Almería, el cine de terror o nuevos géneros cómicos. En estos años, José Luis Dibildos encarna, desde la producción y el guion, a un tipo de cineastas que estaban a caballo entre el nuevo cine y el comercial, con películas como *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1971), *Los nuevos españoles* (Roberto Bodegas, 1974) o *Hasta que el matrimonio nos separe* (Pedro Lazaga, 1976). Estamos en unos años de apertura. En 1978 se elimina el NO-DO, y surgen las primeras directoras como Josefina Molina o Pilar Miró, que en 1979 estrena la magnífica *El crimen de Cuenca*. Además, comienzan a adaptarse obras literarias a series de televisión, como *Los santos inocentes* (1982); se desarrolla el cine *underground*, con directores como Iván Zulueta; y encuentran su lugar realizadores como Fernando Trueba, que en 1980 presenta *Opera prima* (1980).

Como afirma Jorge Nieto:

el pasado ocupa un lugar fundamental en las películas de la Transición. Ni siquiera los films que pretenden una crónica de las vicisitudes políticas del momento pueden eludir el recuerdo. Así sucede con *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (Pere

Portabella, 1977) (...) Algo similar sucede en *Después de...* (Cecilia y José Bartolomé, 1981) (Nieto, 2006: 97).

Durante esos años:

la guerra surge desde una amplia variedad de perspectivas ideológicas y discursivas. *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1978) apuesta por el entendimiento imposible, combinando los testimonios de distintos protagonistas de la República y la Guerra Civil a través del montaje. (...) *Dolores* (Andrés Linares y José Luis García Sánchez, 1980), por su parte, decide aprovechar las cualidades interpretativas de La Pasionaria para transitar por la vía de la memoria entre su vida pública y privada. (Nieto, 2006: 98).

Por otro lado, nos encontramos que “con mayor didactismo, *Entre la esperanza y el fraude* (Cooperativa de Cine Alternativo, 1977) y *¿Por qué perdimos la guerra?* (Diego Santillana y Luis Galindo, 1977), explicarán el conflicto desde el anarquismo”. (Nieto, 2006: 99). En su revisión al cine de esta época, Jorge Nieto mantiene que “igualmente didácticas serán las perspectivas revisionistas y pseudonostálgicas de *España debe saber* (1977) y *Franco, un proceso histórico* (1980), ambas de Eduardo Manzanos”. (Nieto, 2006: 102). Y en lo que respecta al retrato desde el medio cinematográfico de la figura de Franco:

despertará el mismo interés que la percepción proscrita del pasado. *Caudillo* (1974) y *Raza, el espíritu de Franco* (Gonzalo Herralde, 1977) se acercan con voluntad deconstructiva a las mitificaciones del dictador, especialmente las llevadas a cabo por *Franco, ese hombre* (Sáenz de Heredia, 1964) y *Raza* (Sáenz de Heredia, 1941), respectivamente. (Nieto, 2006: 103).

Después de realizar *Nueve cartas a Berta* y *Del amor y otras soledades*, Patino acomete su trilogía sobre el franquismo, donde se enmarcan *Canciones para después de una guerra* (1971), *Queridísimos verdugos* (1973) y *Caudillo* (1974).

El año en que se estrena la primera de las tres, 1971, llegan a las pantallas *Bananas* (Woody Allen), *La naranja mecánica* (Stanley Kubrick), *El Decamerón* (Pier Paolo Pasolini), *Harry, el sucio* (Don Siegel), *The Last Picture Show* (Peter Bogdanovich), *El violinista en el tejado* (Norman Jewison), *Españolas en París* (Roberto Bodegas), *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky), *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga). En 1973, coincidiendo con *Queridísimos verdugos*, se

estrenan *Amacord* (Federico Fellini), *American Graffiti* (George Lucas), *Chacal* (Fred Zinnerman), *El exorcista* (William Friedkin), *La Grande Bouffe* (Marco Ferreri), *Papillon* (Franklin J. Schaffner), *Pat Garret y Billy the Kid* (Sam Peckinpah), *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice), *Don Quijote cabalga de nuevo* (Roberto Gavaldón), *Ana y los lobos* (Carlos Saura). Y en 1974, el año de *Caudillo*, tenemos *Asesinato en el Orient Express* (Sidney Lumet), *Chinatown* (Roman Polanski), *Los golpes bajos* (Mario Sabato), *La invención de Morel* (Emidio Greco), *El padrino II* (Francis Ford Coppola), *Primera plana* (Billy Wilder), *La Regenta* (Gonzalo Suárez), *La prima Angélica* (Carlos Saura), *El amor del capitán Brando* (Jaime de Armiñán).

Con las piezas que conforman esta trilogía “Patino lleva a cabo de forma atrevida y valiente, la primera revisión crítica de la Guerra Civil y la dictadura franquista desde el punto de vista audiovisual” (Ferreruela, 2005: 492). Además, desde el prisma del trasunto religioso, el mayor hallazgo de Patino es “que va a huir definitivamente de esa tendencia habitual en el cine documental español del Régimen que vinculaba la presencia de lo religioso casi exclusivamente a lo popular y folclórico, tomando partido por su presencia con finalidades ideológicas” (Ferreruela, 2005: 490), en una época, al comienzo de los años setenta, en la que el cine confesional español alcanza sus últimos estertores y después de haber dejado un puñado de títulos de ficción que abordan la temática religiosa y que gozan del favor del público y del apoyo de las instituciones del franquismo. Y aquí debemos citar la ya mencionada *Marcelino pan y vino*, éxito internacional; películas donde mediante historias de ficción se trata de reflejar virtudes tanto religiosas como humanas y que presentan a sacerdotes enfrentados al egoísmo de la sociedad en que viven o retratan historias, piadosas, como *Balarrasa* (José Antonio Nieves Conde, 1950), donde conocemos a un hombre arrepentido que se convierte en sacerdote; *La mies es mucha* (José Luis Sáenz de Heredia, 1949), sobre un misionero español que da su vida en una mísera India; *La guerra de Dios* (Rafael Gil, 1953), donde un sacerdote lucha contra una sociedad egoísta; *El canto del gallo* (Rafael Gil, 1955), donde unos sacerdotes católicos son perseguidos en un país comunista; *Johnny Ratón* (Javier Escrivá, 1969); en la que el protagonista evoluciona del ateísmo a los votos para hacerse sacerdote. Años después, en 1991, se haría otra versión de *Marcelino, pan y vino*, dirigida por Luigi Comencini. Además de estas obras, hay otras que abordan las vidas de santos, como

*Isidro, el labrador* (Rafael J. Salvia, 1963), *La Señora de Fátima* (Rafael Gil, 1951) *Molokai* (Luis Lucia, 1959), sobre Damián de Veuster; *La noche oscura* (Carlos Saura, 1988), sobre San Juan de la Cruz; *Teresa de Jesús* (Juan de Orduña, 1962), acerca de la vida de Santa Teresa de Jesús, personaje sobre el que recientemente se ha realizado la heterodoxa película *Teresa: el cuerpo de Cristo* (Ray Loriga, 2007). En el capítulo de cine religioso también se pueden reseñar películas de temática bíblica, un género con pocos resultados destacables, a excepción de *El beso de Judas* (Rafael Gil, 1953). La novedad de Patino en el tratamiento del tema religioso radica en que, frente a la práctica totalidad de obras referidas, que abordan la presencia de la religión católica como un aspecto característico y natural en la sociedad española, el salmantino lo hace para demostrar, y denunciar, el uso interesado que el Régimen hace de la omnipresente simbología religiosa en una sociedad gobernada por el todopoderoso nacionalcatolicismo. Y esto Patino lo hace fundamentalmente a través de la configuración de sus espacios, con la presencia de espacios religiosos vinculados a la represión del Régimen y en contraposición a otros espacios de libertad.

Patino se postula como “una personalidad considerada paradigma del Nuevo Cine Español, y que ha desarrollado una de las carreras cinematográficas más individuales, peculiares, independientes, y tal vez rompedoras, de su momento” (Ferreruela, 2005: 490). Recordando la producción de *Canciones para después de una guerra*, el director reconoce que:

trataba de ensayar una fórmula que me permitiera jugar con más independencia, bajo la apariencia de una película de tipo musical, acogiéndome, al “arte pobre” del que hablaba Pasolini. Quería valerme del efecto de la magdalena de Proust al pretender volcar sobre las imágenes cinematográficas de la posguerra una sucesión de canciones de aquellos años de terror y padecimiento, provocando una sucesión de explosiones emotivas que activaran los recuerdos, de un modo calculado, propicio a la reflexión. (Bizem 2005).

En esta obra encontramos referencias a otras películas y autores. “Rescatando la música e imágenes de *Bienvenido Mister Marshall*, también ahonda en la crítica a las buenas relaciones con EE.UU. apropiándose del discurso berlanguiano y de su parodia social a una España cómica en su intento por impresionar a Washington” (Nahum, 2008, 167). Esta sumisión al país norteamericano “contrasta profundamente

con el esplendor que reivindicaba el Régimen en películas como *Alba de América*, donde el poder, el conocimiento y la economía se imponían desde España hacia el Nuevo Mundo” (Nahum, 2008, 167). Este último título está dirigido por Juan de Orduña en 1951 y, como sucede en otras de sus películas, como *Agustina de Aragón*, *Locura de amor* y *La Leona de Castilla*, estamos ante obras históricas que pretenden ensalzar la grandeza del Régimen antes que aportar un rigor histórico. Son obras donde el espacio y la escenografía juegan un papel importante en la construcción de ese discurso triunfalista y grandioso.

En *Canciones para después de una guerra* encontramos la referencia a una película brindada a un mito del franquismo. “El montaje que se utiliza, al son del pasodoble *Manolete*, alterna las imágenes de periódicos, de noticiarios con los planos de la película *Brindis a Manolete* (1948) de Florián Rey. Es la forma empleada para contar la idealización de un mito, de su vida y muerte” (Pérez Millán, 2002: 133):

la película podría considerarse un precedente histórico de la eclosión posterior de los “videoclips” y otras formas de tratamiento visual de una melodía determinada, hasta el punto de que muchos de ellos parecen inspirados en algunos pasajes del film, aunque, generalmente, sin afán de ir más allá del puro acompañamiento superficial. (Pérez Millán, 2002: 133).

Este autor también señala el “estrecho paralelismo” que encontramos en *Brother, can you spare a dime* (Philippe Mora, 1974), una película estrenada en España ocho meses antes que la de Patino, que revisaba la historia reciente de Estados Unidos a través de noticiarios y otras producciones de la época; y *Chantons sous l’Occupation* (André Hailimi, 1976), un filme construido con fragmentos de películas de la época. “Y si en *Canciones para después de una guerra* Patino consigue “reconstruir lo que había sido el ambiente sonoro en el que se había desenvuelto nuestra infancia” (García Sánchez, Yraola, 1997: 107), en el caso de *Caudillo* estamos ante “la primera obra de desmontaje sistemático de la figura de Franco emprendida desde el interior del país y partiendo de los mismos materiales que habían servido para edificar la imagen legendaria del dictador” (Salvador, 2002: 98). Nos encontramos ante la “antítesis del retrato laudatorio que supuso *Franco, ese hombre* (Sáenz de Heredia, 1964)” (Nahum, 2008: 171) ya que, en el caso de Patino, “pretende revertir la imagen salvadora y providencial que cuarenta años de Régimen autoritario habían fabricado”

(Nahum, 2008: 171). Es reseñable el hecho de que Patino es uno de los pocos cineastas que se han aproximado a la figura del dictador, ya que son escasas las obras que se aproximan al personaje de Franco, entre las que encontramos además *Raza* (Sáenz de Heredia, 1942), película de ficción; o el documental *Ya viene el cortejo* (Arévalo, 1939). Y ya durante la democracia: *Dragón Rapide* (Camino, 1986), *Espérame en el cielo* (Mercero, 1987), *Madregilda* (Regueiro, 1993), *Buen viaje, Excelencia* (Boadella, 2003) y, recientemente, *Balada triste de trompeta* (De la Iglesia, 2010). Y si llamativo resulta que la figura de Franco no se haya prodigado demasiado en producciones cinematográficas, aún es más significativo, como apunta José Luis García Sánchez, “el poco interés que se ha mostrado sobre las películas de nuestra guerra” (García Sánchez, Yraola, 1997: 113) y la “presión” que existe para no realizar más obras de este tipo. No obstante, sí podemos resaltar algunos títulos que se acercan a la Guerra Civil española engrosando una lista de la que también forma parte *Caudillo*, con la que aborda la figura de Franco y, en gran medida, el transcurso de la contienda. Así, desde el mismo inicio del conflicto encontramos obras como *Espoir. Sierra de Teruel*, una obra de ficción escrita en 1937 por André Malraux. Durante la Guerra Civil, desde el bando republicano se realizan *Aurora de esperanza* (Antonio Sau) y *Barrios bajos* (Pedro Puche), producidas en 1937 por anarcosindicalistas en Barcelona; y *Nuestro culpable* (Fernando Mignoni, 1938). En la zona nacional, se realizaron filmes folclórico-costumbristas, rodados en la Alemania nazi por Benito Perojo y Florián Rey; además del documental de propaganda *Romancero marroquí* (1938-39). Y, ya tras la guerra, se aborda este conflicto desde ambos bandos. Desde el “nacional”, cabe destacar *Raza* (1941), dirigida por José Luis Sáenz de Heredia, que después realizará *Franco, ese hombre* (1964), cuya réplica la encontraremos en el *Caudillo* de Patino. En 1949 se estrenan dos películas: *Vida en sombras* (Lorenzo Llobet-Gràcia), un filme personal que tuvo problemas con la censura; y *El Santuario no se rinde* (Arturo Ruiz Castillo), sobre un episodio de resistencia del bando nacional. El retrato de los vencidos en la Guerra Civil lo encontramos en las películas de Jaime Camino (*Las largas vacaciones del 36*, *La vieja memoria*, *Dragon Rapide*, *El largo invierno*, *Los niños de Rusia*); en *La vaquilla* (Luis García Berlanga, 1985); la coproducción *Tierra y libertad* (Ken Loach, 1994); o la adaptación de *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003). Además, otros títulos que abordan la Guerra Civil son *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1984), *El vuelo de la paloma* (José Luis García Sánchez, 1989), *El*

*viaje de Carol* (Imanol Uribe, 2002), *¡Ay, Carmela!* (Carlos Saura, 1990), *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996), *La hora de los valientes* (Antonio Mercero, 1998), *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999), *Iris* (Rosa Vergés, 2004), *El laberinto del fauno* y *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro, 2006) o *Las 13 rosas* (Emilio Martínez Lázaro, 2007). En el ámbito documental, podemos destacar *España en Guerra*, serie documental de 30 capítulos, producida por RTVE en 1987; *Vivir la utopía*, producido en 1997 por TVE y dirigido por Juan Gamero; o *Noticias de una guerra* (Eterio Ortega Santillana, 2007). Con este cine ambientado en la contienda bélica española estamos ante filmes donde el espacio cumple una función importante, ya que además de servir para localizar los relatos, generalmente va a utilizarse para apuntalar distintos discursos, en ocasiones favorables al bando nacional y de forma mucho más habitual, a favor de los republicanos. Además, este cine vincula una serie de espacios con determinados aspectos o clichés de la época de la guerra, como la montaña y la naturaleza para simbolizar al maquis y la resistencia, o los espacios religiosos para el bando nacional.

En *Caudillo* también encontramos ecos de otras obras, como cuando asistimos a la boda de Franco con la música de *El barberillo de Lavapiés*, ya que “el título de la canción podría enlazar a este barberillo de zarzuela, identificado por analogía con Franco, con otro fígaro famoso de la historia del cine por su relación con Hinkel-Hitler: el que encarna Chaplin en *El gran dictador*” (García Sánchez, Yraola, 1997: 184).

Pérez Millán apunta varios momentos donde podemos encontrar la presencia de Eisenstein en esta trilogía sobre el franquismo. En el caso de *Queridísimos verdugos*, cuyos efectos de montaje “recuerdan las teorías y prácticas de Eisenstein”, se hace obvio cuando uno de los verdugos, Antonio, “explica con cierta frialdad las reacciones físicas del ajusticiado mientras la pantalla ofrece imágenes de una res sacrificada en un matadero: Eisenstein había hecho exactamente lo mismo, cincuenta años antes, en *La huelga* (1924), al contraponer a la represión policial contra los obreros una imágenes de matadero que nada tenían que ver tampoco con el hilo “realista del argumento...” (Pérez Millán, 2002: 154).

Hay una película con la que *Queridísimos verdugos* no pude dejar de mirarse: *El verdugo* (Berlanga, 1963) A pesar de que 15 años separan los estrenos de ambas obras, las dos comparten una mirada cargada de ironía y humor negro, y un análisis crítico de la pena de muerte a la que otorgan una elevada dosis de simbolismo negativo en el contexto del franquismo. Y aunque lo habitual en esta temática dentro del cine es encontrar películas de género carcelario que plantean la posición de los condenados como víctimas del sistema, en el caso de las obras de Berlanga y Patino estamos ante dos cintas que muestran a los verdugos como víctimas del sistema. En ambos casos, las dos películas "parten de un mismo tema, abordado de forma casi opuesta, potenciándose la una a la otra y formando un díptico carpetovetónico que pone en evidencia la siniestra continuidad de la negra noche franquista" (Gracia Ibáñez, 2012; 3). A partir del enfrentamiento entre estas dos obras paralelas, Jorge Gracia Ibáñez establece una comparación entre dos cineastas contemporáneos que comparten algunos postulados pero también muchas diferencias:

La obra de Martín Patino, a diferencia de la de Berlanga, es comparativamente poco conocida y valorada. El autor se inscribe en esa larga lista de francotiradores del cine español que han elaborado una carrera a contracorriente con limitado apoyo del público y escasa atención (o, en todo caso, menos de la debida) de la crítica especializada. En este grupo, a pesar de lo que les separa tanto en términos de tiempo como de rasgos estilísticos, podríamos citar desde Edgar Neville, hasta José Luis Guerín, pasando por Val de Omar o Iván Zulueta, entre otros muchos. (Gracia Ibáñez, 2012: 8).

Jorge Gracia recuerda algunos títulos a los que puede remitir la escena de la comida de bienvenida de *Queridísimos verdugos*:

Tiene evidentes ecos de la parodia de la última cena en *Viridiana* (1961) de Buñuel, del primer cine de Pasolini (*Acatonne*, 1961; *Mamma Roma*, 1962) e incluso de *Freaks* (1932) de Tod Browning, cuando los monstruos del circo tratan de integrar a la trapecista al grito de guerra de *One of us!*, *One of us!* (¡Uno de los nuestros!, ¡Uno de los nuestros!). (Gracia Ibáñez, 2012; 15).

Antes de abandonar *Queridísimos verdugos* la pondremos en relación con otras dos cintas españolas —*El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976) y *Función de noche* (Josefina Molina, 1981) — con las que comparte la condición de obra respetada por la crítica pero injustamente olvidada en la historia cinematográfica nacional.



Las tres componen una trilogía insólita en el cine español debido a que abren un camino nuevo y estimulante en la tradicional división entre documental y ficción. En el caso de *Queridísimos verdugos* podemos citar una obra que aparece referenciada de forma explícita; se trata de *Love story* (Arthur Hiller, 1970), que aparece anunciada en un cine de Madrid al final del filme, cuando los verdugos caminan por la calle, “un título que se adapta bien en su contraposición a las imágenes de *Queridísimos verdugos*” (Bellido, 1996, 131). La imagen en la que vemos ese cine, en un espacio exterior y moderno de Madrid, supone un gran contraste con el espacio subterráneo, oscuro y anticuado donde transcurren las entrevistas de los verdugos. Es una forma de mostrar lo anacrónica que resultaba la pena de muerte en aquella época.

En el caso de *Caudillo*, cabe destacar la técnica empleada por el ruso en el montaje de *Alexander Nevsky* cuando Patino:

Desajusta ligeramente el discurso verbal e icónico, de modo que el ojo prepare emocionalmente al espectador para lo que va a oír después, o a la inversa (...) y, sobre todo, organiza la sucesión de los planos en función de las líneas de fuerza y movimiento dominantes en la composición de cada uno de ellos, consiguiendo así choques brutales y continuidades emocionales. (Pérez Millán, 2002: 183).

Además, el filme de Patino bebe de *Octubre*, en concreto cuando Kerensky asciende al poder, con “la sobreimpresión de sellos, postales y otras imágenes del dictador con un plano en el que este sube unas escaleras mientras una voz va citando los innumerables “cargos” que llegó a acumular” (Pérez Millán, 2002: 189). Pérez Millán considera que *Caudillo* “muestra abundantes ejemplos de maestría en la combinación de signos y la contención en el uso de los recursos añadidos” (Pérez Millán, 2002: 182) asume que “*Caudillo* supone una aportación decisiva en la evolución del cine español, anticipándose a la Transición política y a la espera de que los estudiosos de la Historia acaben de descubrir que el cine es una fuente más para la investigación” (Pérez Millán, 2002: 188). Adolfo Bellido compara esta obra con una que dirigirá veinte años después el cineasta Ken Loach, la citada *Tierra y libertad* (1995), por plantear ambas “la lucha por la libertad a través del anarquismo” (Bellido, 1996: 213). Al respecto, Patino valora positivamente el filme del británico y asume su condición de precursor por apoyar “posturas literarias en el cine español” (Bellido, 1996: 213). La producción de estos trabajos documentales durante la década de los setenta se enmarca y, en

parte, se adelanta a una época de auge para el cine documental en España, tras la muerte de Franco, cuando surgen unas cuantas películas en este formato, como *El desencanto* (1976), de Jaime Chávarri, o *La vieja memoria* (1977), de Jaime Camino:

Al Martín Patino de estos años podríamos encuadrarlo, por tanto, en un conjunto de cineastas independientes de modas e industrias, capaces de hacer cines muy diferentes de los cánones. El caso más emblemático de aquellos años sería Iván Zulueta y su *Arrebato* (...) Patino aportó innovación estética con su trilogía documental, todo un testamento de su mentalidad francotiradora, a contracorriente del cine que se realizaba por aquellos años en España. (Nahum, 2008: 36).

De alguna forma, podríamos comparar estas obras de Patino, y sobre todo *Caudillo*, en el contexto del cine sobre el franquismo con el caso de *El Quijote* y su efecto sobre la literatura de Caballería. Si es posible ver numerosos puntos en común entre Patino y el propio protagonista de *El Quijote*, en este caso nos referimos a la similitud entre Cervantes y Patino. Cervantes realizó una obra magna sobre la caballería, un género literario que hacía furor en su época; sin embargo, lo que diferencia básicamente esa obra y el resto de las conocidas como *novelas de caballería*, además de la calidad y el calado, es la intención, ya que Cervantes se valió de los mimbres de ese tipo de obras para darles la vuelta y poner al propio género en tela de juicio. Como consecuencia, esa obra cambió el desarrollo de la literatura y, a partir de entonces, dejaron de publicarse ese tipo de obras. Es decir, Cervantes elaboró una antinovela de caballería para crear la novela de caballería definitiva que terminaría para siempre con el género. Pues bien, de forma análoga, Patino, con *Caudillo*, hace uso del material que hasta entonces se utilizaba para abordar el franquismo, la propia imagen de Franco y la sociedad española a través del medio audiovisual. Hasta la trilogía de Patino, todas las obras que abordaban la figura de Franco se planteaban siempre desde una posición de respeto reverencial hacia el dictador, y Patino utiliza materiales utilizados con los referidos fines, por ejemplo en el NO-DO, para revertir su significado y, por primera vez, criticar los excesos de Franco y su Régimen. A partir de *Cadillo* no se volverán a realizar obras como *Raza*. Y en ambos casos hubo otra razón fundamental; ya había pasado el tiempo de ese tipo de textos.

Cabe destacar en relación a estas tres películas documentales la maestría demostrada por Patino en su labor de montador, una faceta reforzada en los

trabajos de publicidad, cuya experiencia le “descubre las enormes posibilidades que le ofrecen, para “jugar” de forma indiscriminada, tanto a nivel de imagen como de sonido” (Bellido, 1996: 50). Adolfo Bellido apunta con tino cómo el campo publicitario contribuye a hacer de Patino un cineasta más libre: "Decía Godard que la máxima libertad la alcanza un director realizando publicidad: la imperiosa necesidad de contar algo con escasos segundos. Pues quizás fuese así como Patino, al igual que otros realizadores, caso de Erice, encontrase el secreto de narrar, de mostrar una idea por plano" (Nieto, 2006: 17). Y es que el trabajo publicitario de Patino tuvo una gran utilidad para el director. Por una parte se ganó la vida durante unos años firmando spots de televisión. Por otra parte, como explica Bellido, sirvió al director como útil escuela donde aprender a condensar ideas en planos e imprimir ritmo a la narración audiovisual. Y eso a pesar de que el cine de Patino ha sido calificado de "lento" debido al carácter reposado y denso de sus planos. Pero en realidad no estamos para nada ante un cine lento, sino ante un cine intenso y profundo, un cine de ideas. Aunque aparentemente en sus ficciones-documento no ocurre casi nada, esto es algo meramente exterior, ya que podemos decir que con la obra de Patino "la procesión va por dentro"; esto es, la acción, sobre todo intelectual y reflexiva, se vive dentro de las mentes de los personajes.

En relación a su trabajo en el campo publicitario, Patino recuerda con el paso de los años que fue una experiencia de aprendizaje y diversión:

Creo que mi caso es milagroso. Nunca he tenido dinero y por otro lado sí lo he tenido. Cuando estaba en la escuela de cine me propusieron hacer publicidad. Fabriqué *spots* que eran verdaderos disparates y funcionaron muy bien. Tenía un atrevimiento especial. Hubo uno de café Monkey. Se casaba el hoy Rey. Falseamos una iglesia y a Manuel de Blas le vestimos de príncipe y en el momento de las arras, en su lugar le ofrecían un café. Éramos un montón de amigos, como Luis Ciges, inventábamos y lo hacíamos, mientras que hoy es un producto de técnicos donde todos opinan. Aquello me fue muy útil y gané dinero, pero corté con todo porque quería hacer películas. (Díaz de Tuesta, 2006).

Volviendo a sus documentales, Patino reflexiona sobre las posibilidades de este género, “el gran testimonio de nuestro tiempo, pero habrá que ver si nuestro tiempo no quedará mejor objetivado en las invenciones de Dreyer, Stroheim, Murnau, Vidor, Renoir, Rosellini, Buñuel, lo mismo que el más fiable documental de nuestro

Renacimiento se escribió en *La Celestina*, *El Lazarillo*, *Guzmán de Alfarache*, etc.” (Bizem, 2005).

Vistos en perspectiva desde el presente los documentales de Patino de aquella época, no resulta difícil rastrear “una especial preocupación por la memoria de los años de la posguerra y la dictadura, así como una recurrente preocupación política desde posturas que hoy consideraríamos, en muchos sentidos, bastante cercanas a los postulados de la reivindicación de la memoria histórica. En esa línea se integran obras como *Caudillo* (1974) y el original y poético documento *Canciones para después de una guerra* (1971)” (Gracia Ibáñez 2012, 8). Aunque podemos hablar de trabajos documentales, estas dos obras se construyen a partir de espacios con los que Patino articula su propia visión o cuestionamiento de esa memoria, o del recuerdo de aquellos hechos. En ambos filmes nos muestra espacios arrasados por la guerra, edificios destruidos, calles bombardeadas... y este espacio determina las condiciones de la gente que lo habita. Como hace con la propia imagen de Franco, Patino se vale de materiales y de imágenes de espacios supuestamente objetivos o documentales y a través del montaje reconstruye los espacios para ponerlos al servicio de su discurso.

Ya en la década de los ochenta, las nuevas tecnologías animan al director a iniciar un periplo donde se entrega a la realización publicitaria —algo que también hacen otros compañeros de profesión como José Luis Borau, Gonzalo Suárez, Miguel Picazo, Francisco Regueiro o Antonio Drove—. Es la época en la que comienza una experimentación con los espacios de representación que ofrece el medio videográfico que a no abandonará:

Esquivando posturas maniqueas acerca de la bondad o la miseria de cada nuevo dispositivo técnico de producción de imágenes, Martín Patino descubrió en la acelerada evolución mediática vivida desde los años setenta la oportunidad de entender y trabajar en el campo de la producción y difusión de imágenes con una renovada libertad. Martín Patino encontró primero en el vídeo, la televisión y, más tarde, en la tecnología digital nuevas posibilidades para trabajar con las imágenes, sin renunciar por ello, sino al contrario, a algunas de las constantes que le han acompañado durante su carrera, como la defensa de la dimensión lúdica y espectacular de la imagen; su capacidad de seducción y a la vez, y quizá de manera implícita, el diálogo con su presente, el presente de la filmación y retransmisión de las imágenes, a través de la revisión de la historia. (Cornago Bernal, 2011: 228).

Los nuevos formatos permiten al director poner en marcha numerosos proyectos, muchos de los cuales quedarán inconclusos. Adolfo Bellido cifra el número en treinta. Algo que nunca ha implicado un fracaso para Patino, ya que el director valora un proyecto en función, no de su resultado final, sino de su necesidad vital de acometerlo. No en todos los casos es preciso que un trabajo comenzado dé lugar a una obra acabada. Este criterio es coherente con sus narraciones cinematográficas —nunca incluyen la palabra “fin” —, ya que estas nunca cuentan con un final cerrado y conclusivo, sino que se presentan como ciclos o episodios menores de una historia mayor que la propia película en cuestión.

Y en esa dinámica sí consigue concluir en el ecuador de la década de los ochenta un proyecto ambicioso, el largometraje de ficción *Los paraísos perdidos*, donde, como hemos apuntado, Patino reflexiona sobre las oportunidades perdidas que trajo consigo la Transición política española. Esta cinta suponía, además, una continuidad narrativa, artística y reflexiva de los postulados planteados con *Nueve cartas a Berta*. *Los paraísos perdidos* se estrena en 1985, el año de *Los Goonies* (Richard Donner), *Una habitación con vistas* (James Ivory), *El honor de los Prizzi* (John Huston), *Phenomena* (Dario Argenta), *La rosa púrpura del Cairo* (Woody Allen), *El color púrpura* (Steven Spielberg), *La vaquilla* (Luis García Berlanga), *Sé infiel y no mires con quién* (Fernando Trueba), *La hora bruja* (Jaime de Armiñán), *El caballero del dragón* (Fernando Colomo), *Extramuros* (Miguel Picazo), *La corte del faraón* (José Luis García Sánchez).

El Ministerio concedió a *Los paraísos perdidos* una subvención anticipada de 28 millones, correspondiente al 40% del presupuesto reconocido; ese mismo año se concedieron 57 millones a *La vaquilla*, de Berlanga; 40 a *La corte del Faraón*, de García Sánchez; 28 a *Réquiem por un campesino español*, de Francesc Betriú; 15 a *En penumbra*, de José Luis Lozano; y 12 a *El elegido*, de Fernando Huertas. En *Los paraísos perdidos* Patino retrata instituciones como la Iglesia, el Ayuntamiento, la Universidad o el Ministerio de Cultura. Para ello vemos a Gabino Diego interpretando al ministro Javier Solana, quien sería objeto de otra burla similar en *Todos a la cárcel* (1993, Luis G. Berlanga).

En la segunda mitad de la década de los ochenta, Patino inicia una senda diferente con una apuesta por la reflexión sobre “la validez de las imágenes, los problemas de la referencialidad documental, la facilidad para ejercer la impostura o los límites del simulacro” (Nahum, 2008: cubierta del libro). Esta nueva vía se inicia con *Madrid* (1987), una obra que remite a *Lisboa Story* (1994), de Win Wenders, donde el cineasta alemán, además de compartir actor protagonista (Rüdiger Vogler), ambos construyen un filme en torno a un espacio geográfico y su vinculación con espacios mentales que beben de su propia historia, y también los dos títulos se valen de los espacios de representación audiovisual para construir el relato. En este caso es la obra de Patino la que obviamente influye en la del alemán, ya que el salmantino estrena su filme siete años antes:

*Madrid* también remite a *8 ½* (1963) ya que, como Federico Fellini, Patino se cuestiona la validez de una producción artística basada en planteamientos industriales. Además, en ambos filmes, “lo que se debate entre la existencia y la destrucción es lo mismo que se hace vida en la pantalla. (Bellido, 1996: 84).

El año de estreno de *Madrid* llegan a las carteleras películas como *El último emperador* (Bernardo Bertolucci), *Good Morning, Vietnam* (Barry Levinson), *El príncipe de las tinieblas* (John Carpenter), *Sorgo rojo* (Zhang Yimou), *Bagdad Café* (Percy Adlon), *Astérix en Bretaña* (Pino Van Lamsweerde), *La vida alegre* (Fernando Colomo), *La ley del deseo* (Pedro Almodóvar), *Angustia* (Bigas Luna), *El bosque animado* (José Luis Cuerda), *La casa de Bernarda Alba* (Mario Camus).

El título que originalmente iba a tener la película de Patino era *Vivir en Madrid*, en alusión a *Mourir en Madrid* (1962), una obra de Frédéric Rossif prohibida en España por su defensa de las posiciones de la República en la Guerra Civil. La obra de Rossif encontró sus réplicas en nuestro país: *Morir en España* (1965, Mariano Ozores), en la que se justificaba la inevitabilidad del Alzamiento; y *Por qué morir en Madrid* (1966, Eduardo Manzanares), en la que se partía del montaje de Rossif para contraponer su sentido original al servicio de las tesis franquistas más radicales. Buscando en *Madrid* referencias a otras obras podemos apuntar, en relación al uso de la banda sonora, a *Fort Apache* (1948), *La legión invencible* (1949) y *Río grande* (1950),

por un lado; y a *Qué verde era mi valle* (1941) y *El hombre tranquilo* (1952), por otro. Y es que, como apunta Adolfo Bellido, en la película de Patino se define la capital española con la estructura de la zarzuela:

Una música que, en su sentido envolvente, da sentido a los problemas y a las alegrías de sus habitantes. En otro registro, con significados semejantes, se encuentra la propuesta que otros directores aplicaron en la música coral de sus películas, como John Ford en su trilogía sobre la caballería o en sus filmes galeses o irlandeses. (Bellido, 1996: 121).

En *Madrid* la música es un recurso con el que el director construye una parte importante del espacio fílmico de la cinta. Su iconografía popular y sus letras funcionan aquí como valiosos contrapunto a las imágenes.

La década de los ochenta comienza acuciando una situación crítica que arrastra problemas de años anteriores. La victoria socialista de 1982 impulsa un nuevo marco legal aprobado en 1983 con la llegada de Pilar Miró a la Dirección General de Cinematografía y que apoya a los nuevos realizadores y al cine más experimental y menos comercial. Sin embargo, surgirán el clientelismo y la anulación de la competencia comercial. Una política que pasa factura a la taquilla en los años siguientes y que aleja a los espectadores de las salas. Jorge Semprún intentó corregir esta situación cuando en 1989 llega al Ministerio de Cultura. Durante los ochenta se consolidan importantes productores como Andrés Vicente Gómez y Elías Querejeta, que tendrán que competir con pequeñas productoras que surgen de forma coyuntural para sacar adelante una película concreta. Llegan importantes éxitos internacionales del cine español, como el Oscar a José Luis Garci por *Volver a empezar* en 1982, y el triunfo en Europa de Mario Camus con *Los santos inocentes* (1984). También se consolidaron directores como Vicente Aranda, Eloy de la Iglesia, Gonzalo Suárez y Víctor Erice. Y Pilar Miró apoyaba desde Televisión Española a directores como Basilio Martín Patino, Miguel Picazo y Francisco Regueiro. La modernidad estaba representada por la *comedia madrileña* de Fernando Colomo, con obras como *La vida alegre* (1986); o Fernando Trueba, con *Sé infiel y no mires con quien* (1985). Uno de los exponentes más representativos años fue Almodóvar, que llevó al cine la *movida madrileña* ya desde su primer largometraje, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), además de colocar un trampolín al cine internacional para actores como Antonio

Banderas, Carmen Maura y Victoria Abril. En otro extremo encontramos en Mariano Ozores, a nivel popular, a uno de los cineastas más famosos de la década por la popularización de las emisiones de sus películas en televisión.

En estos años también se consolida el Estado de las Autonomías y surgen las televisiones autonómicas, que comienzan a colaborar en producciones cinematográficas. En el norte de España surge el Nuevo Cine Vasco, con directores como Montxo Armendáriz, Juanma Bajo Ulloa o Imanol Uribe. También se desarrollan cinematografías en otras latitudes, como Galicia y Valencia, casi siempre unidas a la protección de un idioma propio. Se trata de corrientes cinematográficas vinculadas a espacios geográficos concretos surgidas durante estos años de la Transición, una época en que se va a vivir un interés inédito por las escenas culturales autóctonas. Las provincias españolas se van a concentrar en sí mismas prestando atención a sus propias historias, a su folclor y a sus tradiciones. Y en esta coyuntura, se van a desarrollar nuevas obras basadas en este interés por lo local. Otro episodio destacable es la creación de los premios Goya en 1987, año en el que Patino estrena *Madrid*, una obra que poco tiene que ver, especialmente en el tratamiento de espacios, con otros filmes estrenados ese año en España. Se van a estrenar filmes donde el espacio juega un pape importante, sobre todo en la trama, como *La ley del deseo*, de Almodóvar; *La casa de Bernarda Alba*, de Mario Camus; *Asignatura pendiente*, de José Luis Garcí; *El bosque animado*, de José Luis Cuerda; *La vida alegre*, de Fernando Colomo; o *Divinas palabras*, de José Luis García Sánchez. A diferencia de estas obras, en el caso de Madrid estamos ante una obra motivada por la reflexión sobre el mismo espacio.

Al llegar la década de los noventa, el Gobierno presenta el Plan Nacional de Promoción y Desarrollo de la Industria Audiovisual con el que plantea acertadamente el futuro de la industria cinematográfica, que pasará por otras alternativas de distribución a las pantallas de cine, como la televisión en abierto y codificada, el vídeo, el DVD, etc., y los nuevos formatos que entrarán en el tablero de los mercados. Durante estos años, el mercado nacional sufre la presencia agresiva del producto estadounidense y de poco sirve la *excepción cultural* impulsada en Europa. En 1994, la ministra Carmen Alborch presenta una ley para mejorar el decreto Semprún y revitalizar la industria cinematografía. El cine de esta década vive la consagración de directores con



una trayectoria dilatada, como Berlanga (*Todos a la cárcel*, 1993); Gonzalo Suárez (*Don Juan en los infiernos*, 1991), (*Mi nombre es sombra*, 1996); Bigas Luna (*Las edades de Lulú*, 1990), (*Bámbola*, 1996); Imanol Uribe (*Días contados*, 1994); José Luis García Sánchez (*Tirano Banderas*, 1993), (*Siempre hay un camino a la derecha*, 1997); y José Luis Cuerda (*La marrana*, 1992), (*Así en la tierra como en el cielo*, 1995). Muchas de estas películas no logran una respuesta en la taquilla y sufren además la polémica por sus contenidos. Esta época trae consigo también importantes éxitos a nuestra cinematografía, como el segundo Oscar conseguido para una película española por Fernando Trueba con *Belle Époque* (1992), y el tercero, para *Todo sobre mi madre* (1999), de Pedro Almodóvar, quien se convierte en referencia de la producción cinematográfica española dentro y fuera del país. Junto a estos realizadores consagrados, aparecen otros nuevos que darán a luz sólidas trayectorias en años venideros, como Julio Médem, que presenta *Vacas* (1991); Juanma Bajo Ulloa, con *Alas de mariposa* (1991); Benito Zambrano, con *Solas* (1998); Manuel Gómez Pereira, con *Salsa rosa* (1991); Icíar Bollaín, con *Hola, ¿estás sola?* (1995); Isabel Coixet, con *Cosas que nunca te dije* (1996); Gracia Querejeta (*El último viaje de Robert Ryland*, 1996); o Álex de la Iglesia (*Acción mutante*, 1993), (*El día de la bestia*, 1995). Y uno de los episodios más relevantes de esta década para el éxito de la taquilla española llega de la mano de José Luis Cuerda cuando decide producir los trabajos de Alejandro Amenábar: *Tesis* (1996) o *Los otros* (2001), una obra con proyección internacional y gran éxito de taquilla en España. Un logro al que se sumará Santiago Segura con sus filmes sobre Torrente: *Torrente, el brazo tonto de la ley*, 1998; *Torrente 2: Misión en Marbella*, 2001.

El siglo XXI comienza con la Ley de Fomento y Promoción de la Cinematografía y del Audiovisual, aprobada en junio de 2001, un año no demasiado bueno para la taquilla española, a pesar de que se estrenan películas importantes como *Intacto*, de Juan Carlos Fresnadillo; *Silencio roto*, de Montxo Armendáriz; *Juana la loca*, de Vicente Aranda; o *Lucía y el sexo*, de Julio Medem. Y precisamente la tercera pieza que integra la trilogía de Salamanca, *Octavia*, es una obra desarrollada coincidiendo con este inicio del siglo XXI, en los años de bonanza económica, en plena mayoría absoluta del Partido Popular y con la burbuja inmobiliaria hinchada, cuando la sociedad española vivía una aparente situación de crecimiento imparable que

se plasmaba en la transformación física de los entramados urbanos de las ciudades. Por aquellos años, las urbes crecían sin parar, con infinidad de nuevos edificios y urbanizaciones construidas en las afueras de las ciudades, donde se agolpaban viviendas vacías en calles sin servicios, desiertas, muertas de alguna forma. Se trata de no lugares, es decir, no espacios, y lo son porque tampoco están vinculados a tiempo alguno. No tienen pasado y, presumiblemente tampoco futuro; tan solo son presente incierto, fantasmal, vacío. Y es entonces cuando Patino presenta una película en la que sus espacios se construyen en el centro de una ciudad, a partir de edificios monumentales y singulares —en contraposición con esas zonas nuevas, todas idénticas e impersonales— que están repletos de historia.

Con *Octavia* Patino presenta su obra cinematográfica más triste, con la que refleja su visión sobre Salamanca, —a la que ama y odia por igual— y sobre la sociedad española a través de un personaje protagonista, Rodrigo, totalmente desencantado de todo, y de otro personaje, Octavia, que sufre una falta de valores motivada por un nihilismo suicida. Ambos sufren la presión del espacio que les rodea, de su entorno. La producción de *Octavia* responde a un encargo del Consorcio de Salamanca y en ese contexto se estrena con una cifra de taquilla muy discreta; baste recordar que recauda apenas 54.000 euros frente a los más de nueve millones que consigue *Los lunes al sol*, de Fernando León de Aranoa. Una vez más, una obra de Patino vuelve a tener un escaso recorrido en salas comerciales, aunque dilatado en festivales, como son los de San Sebastián, Londres o Roma, en cuyas secciones oficiales se programa; o el Tiburon International Film Festival, donde se alza con el Premio a la Mejor Película.

A pesar del escaso rendimiento que produce la cinta con la que el salmantino se despide como director de cine, ese 2002 en el que se estrena *Octavia* resulta un año bueno para el cómputo global de la taquilla española, ya que ven la luz algunas obras ambiciosas, con una gran producción, y realizadas por algunos de los directores más taquilleros y con más tirón entre el público español, como *Los lunes al sol*, de Fernando León de Aranoa; *Hable con ella*, de Pedro Almodóvar; *El otro lado de la cama*, de Emilio Martínez Lázaro; u *800 balas*, de Álex de la Iglesia. Además se estrenan *En la ciudad sin límites*, de Antonio Hernández; *Smoking Room*, de Roger Gual; *La caja 507*, de Enrique Urbizu; *Darkness*, de Jaume Balagueró; *Poniente*, de Chus

Gutiérrez; *Pasos de baile*, de John Malkovick; o *La vida nadie*, de Eduard Cortés. Estamos ante obras de calado social, como la de León de Aranoa; comedias con voluntad comercial, como la de Martínez Lázaro; obras comerciales de autor, como la de De la Iglesia; de género, como las de Balagueró y Urbizu; o dotadas de gran originalidad, como la de Gual. Todas ellas comparten la característica de ser fácilmente clasificables, frente a la iconoclasta *Octavia*. Y precisamente por ello, presentan espacios que cumplen funciones muy concretas: apoyar el discurso en el caso del cine social, aportar clichés en el caso del género o acompañar la fluidez de la narración si hablamos de comedias. Casi todas ellas, además, resultan ser películas bendecidas por el público, a diferencia de la modesta recaudación cosechada por el filme del salmantino. Y esto se debe a que frente a la propuesta intimista, personal e intelectual de Patino, el resto de las obras citadas son mucho más generosas con el público, en el sentido de que sus creadores ofrecen más concesiones a la hora de elaborar filmes más narrativos, vistosos, asequibles y digeribles. Entretenidos, al fin y al cabo. En definitiva, le exigen menos al espectador, por no hablar, por supuesto, del presupuesto en promoción, sensiblemente inferior en el caso de Patino. Y tras la despedida de Patino, en 2003, se consolidan algunas trayectorias merced a películas intensas, emocionales y ambiciosas, como es el caso de *Mi vida sin mí*, de Isabel Coixet; *Te doy mis ojos*, de Icíar Bollaín; o *La flaqueza del bolchevique*, de Manuel Martín Cuenca.

En 1990, Patino estrena *La seducción del caos*, donde ahonda en los planteamientos propuestos en *Madrid* de una forma más intensa, si cabe. Ese año se estrenan en nuestro país películas como *La escalera de Jacob* (Adrian Lyne), *Muerte entre las flores* (Joel Coen), *El cielo protector* (Bernardo Bertolucci), *Cazador blanco, cazador negro* (Clint Eastwood), *Dick Tracy* (Warren Beatty), *La caza del octubre rojo* (John McTiernan), *Pretty Woman* (Garry Marshall), *El padrino III* (Francis Ford Coppola), *Eduardo Manostijeras* (Tim Burton), *Ghost: más allá del amor* (Jerry Zucker), *Desafío Total* (Paul Verhoeven), *Uno de los nuestros* (Martin Scorsese), *¡Ay, Carmela!* (Carlos Saura), *¡Átame!* (Pedro Almodóvar), *Sauna* (Andreu Martín), *Las edades de Lulú* (Bigas Luna), *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz), *Disparate Nacional* (Mariano Ozores).

Con *La seducción del caos* Patino presenta un ensayo audiovisual antes que una película al uso, y una de las obras más audaces y experimentales quizás de toda la historia del cine español; un filme en todo caso que, si bien el tiempo ha envejecido sus efectos videográficos, el propio Juan Antonio Pérez Millán considera que es “seguramente el mejor ejemplo de reflexión sobre la naturaleza del propio medio” (Pérez Millán, 2002, 284) realizado con la “voluntad expresa de reflexionar críticamente sobre él y sobre los procedimientos expresivos y los tópicos implantados por la única televisión existente hasta muy poco antes en España” (Pérez Millán, 2002, 284). En el análisis de los medios de comunicación de masas, esta obra se acerca a un filme de Fellini, *Ginger y Fred* (1985), ya que “ambas toman la televisión como un síntoma alrededor del cual se analiza una actitud ante la vida. Toman la televisión como metáfora” (González Solas, 2007). En esta producción, Patino consigue “ampliar también radicalmente su punto de vista” deshaciéndose de las “limitaciones narrativas que le encorsetaban” (Pérez Millán, 2002, 278), como la supuesta densidad psicológica de los personajes. En cualquier caso, y a pesar de lo bien que Patino se adapta con esta producción al lenguaje televisivo, “no renuncia, sin embargo, a su gusto por los recursos clásicos del cine” (Pérez Millán, 2002, 278), combinando lo mejor de ambos formatos y encontrando “en su nuevo estilo televisivo la forma idónea de encajar con naturalidad el tipo de interpretación que suele requerir de sus actores” (Pérez Millán, 2002, 278). En *La seducción del caos* encontramos ecos de otras películas, como las “referencias veladas –no explícitas– al *Fraude* (1973) de Welles en el capítulo VI de *Las galas*. Ahí Patino-Escribano delibera sobre el valor original del arte, que se impone por encima de consideraciones estéticas” (Nahum, 2008: 253). Además, el director:

ya desde el inicio introduce a su protagonista en medio de los espejos de *La dama de Shangai*. No articula una mera cita ya que los fotogramas de Escribano se insertan entre los de la película de Welles. Toda la secuencia supone una transposición del hipotexto de 1946 porque se le da una nueva lectura y sentido al fragmento original. (Pérez Millán, 2002, 278).

También encontramos un apunte de Pérez Millán, quien se refiere a que:

el detalle mínimo de los perros que acompañan al matrimonio de guardeses de la finca, uno de los cuales hace ademán de marcharse, para volver enseguida a una

postura de sumisión absoluta, puede recordar al papel de “perdiguero” fiel del Paco el bajo interpretado por Alfredo Landa en *Los santos inocentes* (1983), de Mario Camus. (2002, 290).

Dentro de esta película hay un capítulo de la serie *Las galas del emperador* dedicado a las *Ortodoxias*, el séptimo. En él la banda sonora incluye la poesía de Rubén Darío *Ya viene el cortejo* y se acompaña de imágenes de noticiarios y dibujos de fuegos artificiales para poner en tela de juicio las celebraciones de los ejércitos en general. “La inclusión de la poesía de Rubén Darío propone además una crítica al documental español *Ya viene el cortejo*, conmemorativo de la victoria de 1939 filmado por Carlos Arévalo y en el que Juan de Orduña recita dicho poema” (Bellido, 1996: 141). Y el juego de mentiras con el que Patino viste su narración lo encontramos también en otros filmes como *La huella* (Joseph L. Mankiewicz, 1972),

donde incluso los propios créditos del comienzo inician el juego: en una película donde solo aparecen dos actores (Michael Caine y Laurence Olivier), los autores de la película señalan la existencia de otros, indicando que un determinado actor actúa por primera vez interpretando el papel de inspector de policía. Personaje que interpreta en el filme, convenientemente caracterizado, Michael Caine. Y es que, esa broma-mentira del genérico, es ya una invitación para que el espectador entre en el juego de continuas falsedades y laberintos de la película de Mankiewicz. (Bellido, 1996: 140).

Este juego también lo encontramos en toda la filmografía de los hermanos Cohen, ya que Joel y Ethan vuelven recurrentemente a firmar en los títulos de crédito la autoría del montador como Roderick Jones, identidad imaginaria bajo la que no se esconden sino los dos hermanos.

Además de las referencias a otras películas referidas que encontramos en *La seducción del caos*, debemos tener en cuenta el hecho de que esta obra es una apuesta de metaficción donde la propia narración reflexiona e invita al espectador a reflexionar sobre su propia condición de obra de ficción. Se trata de romper el espejo en el que refleja la ilusión de la realidad para mostrar que lo único real es la ilusión, exactamente lo que hace Patino de forma tan gráfica en *Los paraísos perdidos*:

La reflexividad<sup>1</sup> fílmica suele contar con diversos mecanismos para atravesar la cuarta pared, romper el espejo de la pantalla. En primer lugar, la autoconsciencia. Personajes que se saben simples roles de un mundo posible (el Truman Burbank de *El show de Truman* o el Tom Baxter de *La Rosa Púrpura de El Cairo*) o historias que muestran su propio proceso de producción en películas nada convencionales y de público selecto como *El Hombre de la Cámara* (Vertov), *La seducción del caos* o *Tren de Sombras* (de Martín Patino y José Luis Guerín, dos de los pocos cineastas españoles que han indagado en este mundo marginal de espejos y representaciones) (90 (+ 12) películas de cine dentro del cine. Patio de butacas.org (<http://www.patiodebutacas.org/foro/showthread.php?t=6331>). 10 de octubre de 2009.)

Tras su aventura televisiva, Patino decide continuar trabajando para este medio con una serie de capítulos dedicados a Andalucía; se trata de *Andalucía, un siglo de fascinación*, donde “Patino lleva hasta las últimas consecuencias sus planteamientos sobre lo verdadero, lo falso y lo reconstruido en materia audiovisual, optando abiertamente por la fórmula genérica del llamado *falso documental*” (González Solas,

---

<sup>1</sup> El recurso de la reflexividad en el cine la encontramos en otras obras: con apelaciones directas al espectador de la sala (*El Club de la Lucha* o *Pierrot el Loco*); con un narrador (Charlie Kauffman en *Adaptation*); con personajes que se interpretan (*El Juego de Hollywood* o *Fedora*); personajes que se rebelan ante su creador (el pato Donald evitando ser borrado por la goma del dibujante en un célebre corto de Walt Disney); viajes al otro lado de la pantalla (Buster Keaton en *Sherlock Jr.*) y personajes que saltan a la vida real (*La Rosa Púrpura de El Cairo* y *El Último Gran Héroe*). El recurso de la metaficción ha sido utilizado por muchos directores: Sturges, Fellini, Godard, Wilder, Allen o Burton. Casos relativamente recientes y de evidente interés los encontramos en *Cómo ser John Malkovich* (1999) y *Adaptation. El Ladrón de Orquídeas* (2002), ambas de Spike Jonze. Hay ejemplos de metaficción utilizada como parodia; como *Sillas de Montar Calientes* (Mel Brooks) o *Un Final made in Hollywood* (Woody Allen); como reflexiones sobre la tragedia (*El Crepúsculo de los Dioses* o *Cautivos del Mal*); ficciones que hablan de películas realizadas con anterioridad (*La Sombra del Vampiro* en relación a *Nosferatu*; *Cazador Blanco*, *Corazón Negro* y *La Reina de África*; *RKO 281* y *Ciudadano Kane*); inserción de tramas de otros textos audiovisuales en nuevos filmes (Humphrey Bogart-Rick Blaine como (anti)alter-ego de Woody Allen en *Sueños de un Seductor*; el Orson Welles-Harry Lime de *El Tercer Hombre* en *Criaturas Celestiales*; o el juego de espejos y disparos de *La Dama de Shangai* en *Misterioso Asesinato en Manhattan* o en *La Seducción del Caos*); o la plasmación de las diferentes fases del proceso de construcción de una película (la búsqueda de financiación en *Ed Wood*; la figura del guionista en *Barton Fink*, *El Crepúsculo de los Dioses* o *Balas sobre Broadway*; la del productor en *Cautivos del Mal*, *El Juego de Hollywood*, *Cómo Conquistar Hollywood*, *Los Viajes de Sullivan*, *Ocho y Medio*, *La Niña de tus Ojos*, *Dioses y Monstruos* o *La Noche Americana*; directores que se autointerpretan, como Fritz Lang en *El Desprecio*, Cecil B. De Mille en *Sunset Boulevard* o Martin Scorsese en *El Juego de Hollywood*; la figura del actor, como en *Cantando bajo la Lluvia*, *Eva al Desnudo*, *Hurlyburly*, *Ha nacido una estrella* o *Cómo ser John Malkovich*). Además, a partir de *La seducción del caos* podemos buscar más referencias, en este caso referidas al espectáculo como artificiosa representación de la realidad, como *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941), *Ser o no ser* (Ernst Lubitch, 1942), *La Huella*, *Pánico en la escena* (Alfred Hitchcock, 1950), *Cantando bajo la lluvia* (Stanley Donen y Gene Kelly, 1952) o *Dulce libertad* (Alan Alda, 1985).

2007: 293). Aunque la serie de Patino sobre Andalucía<sup>2</sup> está producida para televisión, no se trata de obras menores, sino de trabajos ambiciosos.

Este género se ha desarrollado en cine y televisión y es frecuente encontrarlo en la comedia, en forma de sátira o parodia, aunque hay buenos ejemplos de falsos documentales dramáticos. El falso documental presenta una historia de ficción basada o no en hechos reales bajo los parámetros estéticos y de puesta en escena propios de la realidad o del documental. Los orígenes del género podemos rastrearlos en obras como *Nanuk, el esquimal* (1922) donde Robert Flaherty hace pasar por real la escena de la caza de la foca; o *Tierra sin pan* (1933), en la que Luis Buñuel no utiliza en realidad un niño muerto en la escena del entierro fluvial ni la que aparece como su madre es su verdadera madre. En los años cincuenta del siglo XX, también encontramos antecedentes de este género en una emisión de 1957 del programa británico *Panorama*. El término inglés es *mockumentary* y se atribuye a Rob Reiner, director de *This is Spinal Tap* (1984). Otros antecedentes del género los encontramos en *The War Game* (Peter Watkins, 1965) y *David Holzman's Diary* (David Holzman, 1967), primera obra de estas características que llega al gran público. En la década de los setenta tenemos *No Lies* (Mitchell Block, 1975) o *Gino's Pizza*, (Bass y Finkel, 1973); en los ochenta, *Baba Kiueria*, (Featherstone, 1987); en los noventa, *Dadetown* (Hexter, 1996) o en el medio televisivo *Born in a Wrong Body* (Kramer, 1996) o *The Artist's Mind* (Plus, 1996). En la década de los setenta comienzan a realizarse películas enmarcadas en un subgénero dentro del *falso documental* que aborda la historia de grupos musicales conocido como *rockumentary*, donde se encuadran *The Rutles: All you Need is Cash* (Monthy Python, 1978), *This is Spinal Tap* (Rob Reiner, 1984), *Bad News Tour* (Johnson, 1983) o *Fear of a Black Hat* (Cundieff, 1994). La política ha encontrado un

---

<sup>2</sup> Y por ello, vamos a recordar algunos títulos que se estrenaron el año en que se presentó para contextualizar el trabajo de entonces del director con el cine que se estaba produciendo en España y el extranjero. *Andalucía, un siglo de fascinación* data de 1995, cuando nuestras carteleras recibieron *Braveheart* (Mel Gibson), *Seven* (David Fincher), *Toy Story* (John Lasseter), *Batman Forever* (Joel Schumacher), *12 monos* (Terry Gilliam), *El efecto mariposa* (Fernando Colomo), *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (Agustín Díaz Yanes), *El día de la bestia* (Álex de la Iglesia), *Historias del Kronen* (Montxo Armendáriz), *La flor de mi secreto* (Pedro Almodóvar), *Flamenco* (Carlos Saura).

espacio privilegiado en el campo del falso documental con la recreación de simulaciones de corte documental como la miniserie *Tanner'88* (Altman, 1988) o *Ciudadano Bob Roberts* (Robbins, 1992). Y a partir de los noventa es cuando los falsos documentales comienzan a asociarse a la metaficción para desvelar mecanismos de creación de los propios textos audiovisuales en obras como *Ocurrió cerca de su casa/C'est arrivé près de chez vous* (Belvaux, Bonzel y Poelvoorde, 1992), *Guns on the Clackamas: A Documentary* (Plympton, 1995), *La verdadera historia del cine/Forgotten Silver* (Jackson y Botes, 1995) y *Die Gebrüder Skladanowsky* (Wenders, 1996). La falsificación audiovisual también ha encontrado acomodo en géneros como el cine del terror, desde el que se ha utilizado el recurso del supuesto hallazgo de grabaciones con un contenido terrorífico, como en *Holocausto Canibal* (Deodato, 1979), *Ghostwatch* (Manning, 1992), *Last Broadcast* (Avalos y Weiler, 1998) y, más recientemente, *El proyecto de la bruja de Blair* (Myrick y Sánchez, 1999). En España, dentro del género del terror también encontramos una cinta con la puesta en escena de un falso documental, como es el caso de *REC* (Jaume Balagueró y Paco Plaza, 2007). Por supuesto, también tenemos a grandes directores, como Welles y su *Fraude* (1975), al que Patino hace una referencia directa en *La seducción del caos*; Peter Greenaway, en *Vertical Features Remake* (1978) y *The Falls* (1980); Woody Allen con *Zelig* (1983), así como en algunas partes de *Toma el dinero y corre* (1969) o *Acordes y desacuerdos* (1999); el iraní Abbas Kiarostami en *Close up* (1991); u Oliver Stone en su *JFK, caso abierto* (1991) y *Nixon* (1995). “Dos ejemplos en los que, al igual que en el cine de Patino, se intenta recuperar una memoria, para lo cual se buscan y recogen, se construyen y reconstruyen una serie de documentos que pueden llevar a conocer y explicar un determinado momento histórico” (Bellido, 1996: 75). También encontramos en el medio radiofónico el montaje de Welles de *La guerra de los mundos*, revisada después en España por Miguel Ángel Martín y Manuel Delgado en un programa de la serie *Camaleó* (TVE Cataluña, 1991). En nuestro país<sup>3</sup>, el primer *fake* lo encontramos

---

<sup>3</sup> Ya en el siglo XXI podemos destacar *Aro Tolbukhin, en la mente del asesino* (Villaronga, Zimmerman y Racine, 2002), *Cravan vs Cravan* (Isaki Lacuesta, 2003), *Lucky Village* (Correa Malmcroma y Pinzolas, 2003) y *Las cajas españolas* (Alberto Porlan, 2004). Fuera de nuestro país se han realizado recientemente *Muerte de un presidente* (2006, Gabriel Range) y *I'm still here* (2010, Casey Affleck).



en *Gaudí* (Huerga, 1987), un camino que sigue Guerín en *Tren de sombras* (1991). Sin embargo:

la apuesta más extensa y sistemática en el panorama español la encontramos en el cine de Basilio Martín Patino. Aparte de diversas secuencias de *La seducción del caos*, el salmantino trabajó el subgénero mediante la exploración de diversos aspectos históricos, literarios y folclóricos del sur de España en su serie televisiva *Andalucía, un siglo de fascinación*. (Nahum, 2008: 306).

Patino desarrolla su apuesta como una especie de juego “vampírico”, por la asimilación de las formas de representación del documental, el reportaje televisivo, el noticiario de actualidades o el cine soviético, que “se superponen dentro de una textura ecléctica, cuyo propio tejido y composición la delatan como inevitablemente posmoderna” (Herdero, 1998: 168). Esto es algo que se hace especialmente evidente en *El grito del Sur: Casas Viejas*, dedicado a la represión en Casas Viejas, donde Patino construye un falso documental en el que, como hiciera en *La seducción del caos* con los distintos formatos televisivos, se apropia de diferentes estilos de montaje: el documentalismo británico y soviético. A juicio de Pérez Millán:

es fácil detectar, en la visita del alcalde a los terratenientes, las huellas de aquella reunión de capitalistas que aparentaban estudiar las reivindicaciones de los obreros en *La huelga* (1924), de S.M. Eisenstein, incluido el picado final; o, en los contrapicados y el montaje de los rostros de los vecinos de Casas Viejas durante la asamblea, los de aquellos otros campesinos, escépticos ante la desnatadora, en *La línea general* (1927), del mismo autor... (Pérez Millán, 2002: 327).

Asimismo, Patino adjudica la autoría de la película soviética a Boris Shumiatski, ideólogo estalinista que persiguió a Eisenstein. Tanto en esta serie, como en las referidas *Madrid* y *La seducción del caos*, Patino hace una apuesta por aunar documento y ficción; un tipo de cine que:

se puede encontrar también en ciertas películas americanas de gran coste y más concretamente en los filmes de Oliver Stone sobre la figura de dos presidentes americanos. Son *JFK, caso abierto* (1991) y *Nixon* (1995). Dos ejemplos en los que, al igual que en el cine de Patino, intentan recuperar una memoria, para lo cual se buscan y recogen, se construyen y reconstruyen una serie de documentos que pueden llevar a conocer y explicar un determinado periodo histórico. Stone, como Patino, no tiene ningún reparo en mezclar imágenes propias con otras obtenidas de diversas fuentes, utilizar distintos formatos de cine y

vídeo, pasar indistintamente de unos a otros, virar las imágenes a distintos colores, dejarlas en blanco y negro, alterar los tiempos de forma que la narración se plantee acronológicamente... La idea final a la que tienden ambos directores no es la misma, pero sí lo son los procedimientos utilizados. (Bellido, 1996: 75).

Patino se *apropia* en esta obra con gran maestría de diversos formatos propios de la televisión y estas imitaciones proporcionaban los rasgos esenciales. “Como demostró en sus trabajos de los ochenta y los noventa, Patino ha navegado con soltura – como Jordá o Guerín– entre el compromiso propio del documental y la mentalidad francotiradora de un renovador” (Nahum, 2008: 38).

Aunque a priori pueda parecer peregrino, el estilo visual de Patino pone de manifiesto un paralelismo con respecto al trabajo de Quentin Tarantino. Cada uno en su lugar, con temas, tratamientos y estéticas radicalmente distintos, ambos manejan un estilo que, en realidad, no es sino suma de muchos otros considerados como convencionales, y por ello, el cine de los dos se considera inclasificable. Ambos son dos vampiros audiovisuales, aunque el norteamericano se alimenta de la cultura más popular y el salmantino bebe de referencias más cultas. En el caso de una película como *Octavia*, Patino adopta numerosos tonos narrativos, desde el folletín a la tragedia y pasando por el melodrama y la saga familiar; este aparente desequilibrio formal representa la confusión que sufre la sociedad enrarecida que enmarca este relato. En este sentido, Patino plantea una metáfora, ya no del entorno salmantino, sino del país entero, donde parece que se ha detenido el tiempo.

Una vez concluida esta experiencia televisiva, Patino continuará trabajando en formatos destinados a instalaciones, exposiciones y museos, siempre alejado de los mimbres de la industria audiovisual, a la que no le interesa en absoluto regresar, algo que solo hace de forma excepcional con la producción de *Octavia*<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Estrenada en el año 2002, esta película compartió cartelera con filmes como *Atrápame si puedes* (Steven Spielberg), *Amen* (Costa-Gavras), *Camino a la perdición* (Sam Mendes), *Cuando éramos soldados* (Randall Wallace), *El pianista* (Roman Polanski), *Gangs of New York* (Martin Scorsese), *El Señor de los Anillos: las dos torres* (Peter Jackson), *El otro lado de la cama* (Emilio Martínez Lázaro), *Hable con ella* (Pedro Almodóvar), *Balseros* (Carles Bosch, Josep Maria Domènech), *La vida de nadie* (Eduard Cortés), *El viaje de Carol* (Imanol Uribe), *Historias mínimas* (Carlos Sorín), *El efecto Iguazú* (Pere Joan Ventura).

Sobre la industria cinematográfica, Patino asegura que “no estoy de acuerdo. Ni yo me meto con ellos, ni ellos conmigo” (Larrocha, 2003: 256). El director lamenta que “este país habría sido otra cosa si hubiera aprovechado el talento para hacer cine de muchos directores” (Larrocha, 2003: 256). En *Octavia* encontramos similitudes con obras de Buñuel, como en el caso de *El discreto encanto de la burguesía* (1972), en una escena que transcurre en el casino, donde Rodrigo se encuentra con Lorenzo “y un camarero tamborileará con los dedos sobre la bandeja vacía, para que nos demos cuenta de que no es un mueble más del decorado, en una escena de comida frustrada” (Pérez Millán, 2002: 351). Asimismo, una de las últimas escenas de la finca supone una recreación casi literal de *Viridiana* con la Dueña jugando con un diábolo, la niña columpiando a su padre y saltando a la comba, “reforzada por la presencia de la actriz Margarita Lozano y que parece anunciar un suicidio por ahorcamiento, siquiera metafórico, de Rodrigo” (Larrocha, 2003: 360).

También podemos apuntar un paralelismo entre *Octavia* y *Héctor*<sup>5</sup>, ya que esta última también tiene como título el nombre de un personaje que no coincide con el protagonista. Además, la puesta en escena de Patino cuando muestra de forma cruda y sin efectismo visual de ningún tipo los momentos más violentos de la historia contienen una frialdad similar a la de las secuencias de la venganza de *El séptimo día*, de Carlos Saura, otro compañero de generación del salmantino.

*Octavia* introduce durante todo el metraje un juego de texturas sonoras comparable a *Eloge de l'amour*, de Godard. Se trata de una obra cercana a las reflexiones en voz alta del francés, a ciertos ensayos de Chris Marker o a propuestas de Straub y Huillet.

Tras el estreno de *Octavia*, Martín Patino anunció su despedida como director de cine debido a sus desencuentros con una industria que nunca le ha comprendido ni valorado, ni con la que el salmantino se ha sentido nunca cómodo tampoco. Pero,

---

<sup>5</sup> Esta película está dirigida por Gracia Querejeta y producida por su padre, Elías Querejeta. Está protagonizada por Nilo Mur y Adriana Ozores, actriz que se alzó con el premio a la Mejor Interpretación Femenina en el Festival de cine de Málaga en la edición de 2004.

afortunadamente, aunque Patino abandone los rodajes al uso, mantendrá durante la siguiente década una incesante actividad creadora en proyectos destinados a salas de exposiciones y museos. Así, entre otros proyectos, en 2005 instala en el Centro Conde Duque de Madrid 2006 expone en el Centro José Guerrero de Granada la muestra *Paraísos*, construida con fragmentos de algunas de sus películas. En 2008 presenta en el Círculo de Bellas Artes de Madrid su rupturista ensayo audiovisual *Espejos en la niebla*, “una mirada microhistórica del siglo XX español a través de varias familias salmantinas que el espectador debía reconstruir a lo largo de ocho cabinas de proyección diferentes” (Palmero, 2013: 22). Además, presenta *Homenaje a Madrid*, una reflexión sobre el 11-M; *Corredores de fondo*, un encargo del Pabellón de España en la Bienal de Arquitectura de Venecia; *Fiesta*, proyectado en la Exposición Universal de Aichi; o una colaboración con Isabel Coixet y Bigas Luna en la Exposición Universal de Shanghai. A estos proyectos se suma la proyección de *Canciones para después de una guerra* de forma continua desde 2007 en el museo Reina Sofía en el espacio dedicado al cuadro *El Guernika* de Picasso.

Por todo ello, si el director salmantino realmente hubiese cumplido su anuncio de retirada definitiva tras *Octavia*:

nos habría privado, en definitiva, del Martín Patino del siglo XXI, poco conocido pero tan intenso e iconoclasta como aquel de las postrimerías del franquismo, el de los años 80 o el de los documentales falsos de los 90. Quizá por eso, porque hay muchos *Patinos* y todos ellos son objeto de culto de cinéfilos, ensayistas o filósofos, se ha puesto en marcha la creación de una fundación que sea un centro de estudio de toda su obra y que la ponga en circulación, donde además se puedan hacer nuevos proyectos e incluso nuevas películas que sigan su estela y donde se pueda exhibir de nuevo su colección de linternas mágicas, olvidadas hoy en una sala de la Filmoteca de Salamanca. (Palmero, 2013: 22).

Este refugio de Basilio Martín Patino en espacios alternativos a una sala de cine, con los que ha coqueteado durante toda su trayectoria, si bien cierto que es en el siglo XXI cuando los adopta como lugares habituales de presentación de sus trabajos, se han convertido en los últimos años en una opción de proyección elegida por numerosos cineastas que se han decantado por la producción de obras cuyo proceso de construcción está determinado por el espacio de exhibición, ya que la configuración audiovisual del espacio físico donde se exhiben al público marca completamente el proceso de creación. Con la evolución tecnológica y la crisis económica, las salas de exposiciones

y museos se han convertido en espacios de proyección cada vez más demandados, además del propio espacio digital, con la reproducción a través de internet, sobre todo a partir de la tecnología *streamming*. La realidad en España es que en la actualidad se consume más cine, o mejor dicho más productos audiovisuales, que nunca, pero las salas de cine convencionales cada vez acogen menos espectadores. Por ello, cada vez es más habitual que cineastas y creadores audiovisuales se refugien en espacios alternativos para exhibir sus trabajos. Basilio entre ellos, ha optado en los últimos tiempos por salir a la intemperie, buscando espacios nuevos para sus propuestas audiovisuales fuera de los cines, propiciando el oro de la secular caverna.

Esta opción de buscar espacios alternativos ha sido elegida por muchos otros creadores. En nuestro país, son numerosos los ejemplos en los últimos años. Si en 2001 el cineasta Pere Portabella se instaló en el MACBA de Barcelona, institución que se sumó en esta ciudad a la tendencia de abrir sus salas a proyecciones cinematográficas, como también han hecho *Caixafórum* o la *Fundació Miró*, en 2005, el cineasta iraní Abbas Kiarostami y el español Víctor Erice protagonizaron el proyecto conjunto *Correspondencias*, impulsado desde el CCCB de Barcelona u expuesto en el Centro Pompidou de París y La Casa Encendida de Madrid. Este proyecto abrió camino a formas nuevas de entrada del cine en el museo en territorio español. La iniciativa fue innovadora por cuanto mostró las posibilidades que este campo ofrece: instalaciones montadas por los cineastas, piezas realizadas para la exposición, que se proyectaban en espacios con sillas, acondicionados para tal efecto y, sobre todo, la idea de generar un diálogo–filmado. Como ha comentado Ángel Quintana, la presencia de ambos cineastas en el espacio museístico ha tenido un efecto novedoso:

Una vez finalizada la exposición, todas esas obras (*las piezas creadas para la misma*) han acabado convirtiéndose en piezas esenciales de la filmografía de unos cineastas cuya obra ya no puede ser vista únicamente desde el cine, sino que debe analizarse desde una perspectiva multimedial. Resulta significativo que un cineasta como Víctor Erice, educado en el peso de la cinefilia, haya decidido acercarse a la galería (...) Víctor Erice, que ha convertido la independencia artística en la base de su trabajo, ha acabado descubriendo que la galería le da más libertad y que su condición como artista puede ser más respetada dentro del universo mediático (Comella Dorda, 2013: 288).

Y es que esta nueva incursión del cineasta en el museo supone libertad económica e independencia de la tiranía de las audiencias. Esta es una actitud a la que podemos sumar a dos cineastas convencidos de las posibilidades que ofrece un museo como espacio para proyectar cine: José Luis Guerin e Isaki Lacuesta, quienes han buscado, en este contexto, igual que con una película al uso, la innovación y la experimentación con los formatos, los lenguajes, los contenidos y la forma de presentarlos al público. Otro hito significativo en la relación de los museos y el cine en nuestro país fue cuando, en mayo de 2007, Jordi Balló fue invitado por el festival de referencia Documenta Madrid a participar en una mesa redonda sobre el tema *El Documental en el Museo*.

Fuera de nuestras fronteras también podemos relatar numerosas experiencias. Así, Jean-Luc Godard organizó en el Centro Pompidou de París la instalación *Voyage(s) en Utopie, JLG, 1946-2006. A la recherche du théorème perdu*, una exposición alternativa a la que inicialmente pensaba montar el cineasta francosuizo, y que iba a titularse *Collage(s) de France. Archéologie du cinéma*. También en París, e incidiendo como Godard en una reflexión en torno al fracaso, la realizadora belga Agnes Varda elaboró en la Fundación Cartier su propuesta *L'Île et Elle*. Un ejemplo de un cineasta español visitando un museo fuera de nuestras fronteras lo encontramos en Pedro Almodóvar, al que en 2006 le dedico un ciclo la Cinémathèque francesa.

Por otra parte, y sin salir del museo como espacio vinculado al cine, nos parece procedente recordar la nómina de películas en que los personajes recorren un museo o un cuadro del mismo es motivo importante dentro del filme. Esta situación tiene larga tradición en el cine y abarca todas las épocas del cine y las filmografías de casi todos los países. Desde Hitchcock a Jean-Luc Godard, pasando por Otto Preminger o Léos Carax, en tiempos más recientes. “Caso distinto será cuando el propio museo —o el artista— es el asunto central o parte muy importante del filme, algo que ocurre, por ejemplo, con filmes como *La Ville Louvre* (Nicolas Philibert, 1990) o, incluso, con la breve pieza de Pere Portabella *Miró, l'altre* (1969)” (Comella Dorda, 2010: 4).

Y en esta senda de crear para museos continuará Basilio Martín Patino hasta que el 15-M se cruce en su camino. En mayo de 2011, Patino se encontró con las

protestas de indignados en la madrileña plaza de Sol, y decidió sobre la marcha que debía rodar todo aquello. Y así, de forma espontánea improvisó el rodaje, sin preparar ningún tipo de guion previo, en coherencia con el espíritu de frescura del 15-M y también en la línea de mantener los rodajes abiertos, algo habitual a lo largo de su carrera; un sistema de trabajo que le ha ocasionado no pocos quebraderos de cabeza, pero también muchas gratas sorpresas, como cuando, en *Nueve cartas a Berta*, se encontrara con los curas que poblaban las calles de Salamanca o el homenaje a los alféreces provisionales en la Plaza Mayor de la capital charra. Patino y su reducido equipo de cámaras rodaron durante cerca de un mes, de día y de noche, hasta reunir 25 horas de metraje con las que entraron en la sala de montaje. El resultado fue *Libre te quiero*, un documental con el que Patino tomó el pulso al devenir del movimiento de indignados acampado en Sol, a través del registro directo de su devenir cotidiano:

Dicen que en la Segunda República se vivió algo parecido, no sé, pero esto era distinto, para mí fue muy bonito todo, fueron unos días de felicidad, la gente era una maravilla, había mucha alegría. Yo estaba emocionado, se me caían las lágrimas, he tenido la suerte de vivir para ver esto, es como un sueño, una explosión de esperanza y de ilusión. (Palmero, 2013: 23).

*Libre te quiero* se estrenó en 2012<sup>6</sup>, Teniendo en cuenta la naturaleza documental de *Libre te quiero*, podemos recordar algunos títulos dentro del cine

---

<sup>6</sup> Un año en el que llegaron a nuestras pantallas cintas españolas de directores consagrados como Álex de la Iglesia (*La chispa de la vida*), Gerardo Herrero (*Silencio en la nieve*) y Ventura Pons (*Año de gracia*). Fue un año marcado en la taquilla por el huracán de *Lo imposible* de Juan Antonio Bayona, que se convirtió en la película española más taquillera de la historia, desbancando a *Los otros* (Alejandro Amenábar). Un récord efímero ya que en 2014 sería destronada por *Ocho apellidos vacos* de Emilio Martínez Lázaro, con más de ocho millones de espectadores y más de 50 millones de euros de taquilla en España. Junto a estos directores más conocidos, otros menos populares presentaron películas que funcionaron razonablemente bien, como Alberto Rodríguez (*Grupo 7*), Alberto Morais (*Las olas*) y Enrique Gato (*Las aventuras de Tadeo Jones*). Además, durante este año llegaron a las salas películas más autorales: *Juan de los muertos*, de Alejandro Brugués; *Arrugas*, de Ignacio Ferreras; *Madrid, 1987*, de David Trueba. En el plano internacional fue una buena cosecha, con el estreno de películas con mucho tirón, algunas a cargo de directores de primera fila: *La dama de hierro*, de Phyllida Lloyd; *Millennium: Los hombres que no amaban a las mujeres*, de David Fincher; *J. Edgar*, de Clint Eastwood; *Los descendientes*, de Alexander Payne; *La invención de Hugo*, de Martin Scorsese; *Intocable*, de Eric Toledano y Olivier Nakache; *Las malas hierbas*, de Alain Resnais; *El exótico hotel Marigol*, de John Madden; *La Saga Crepúsculo: Amanecer. Parte 2*, de Bill Condon; *El caballero oscuro. La leyenda renace*, de Christopher Nolan; o *The Amazing Spiderman*, de Peter Parker.

documental que fueron estrenados el mismo año: *Objeto encontrado*, de César Martínez; *El Bulli: Cooking in Progress*, de Gereon Wetzel; o *Pura vida*, Pablo Iraburu y Migueltxo Molina; *Mapa*, de Elías León Siminiani; o *Hijos de las nubes, la última colonia*, de Álvaro Longoria. Y también nos parece procedente contextualizar la película de Patino en la producción audiovisual que se generó alrededor de las protestas del 15-M. Además de la película de Basilio Martín Patino se rodaron unos cuantos documentales más sobre el 15-M, filmados tanto en las acampadas de Madrid como en otras ciudades de España, algunos de ellos sin una autoría o dirección definida. Entre estos trabajos podemos destacar: *15M: «Excelente. Revulsivo. Importante»*, de Stéphane M. Grueso; *50 días de mayo (Ensayo para una revolución)*, de Alfonso Amador; *Banderas falsas*, de Carlos Serrano; *El Despertar de les Places. Un any de 15M*, de Lluç Güell Fleck y Jordi Oriola i Folch; *Falsos horizontes*, de Carlos Serrano; *La Plaza, la gestación del movimiento 15M*, de Adriano Morán; *No es una crisis*, de Fabien Benoit y Julien Malassigné; *Reacción 15M*, de Francina Islas Villanueva; *Tomaremos las calles*, de Javi Larrauri; *15-M: En nombre de la democracia*; *15-M idas y vueltas*; *15M, la revolución como una de las bellas artes*; *15M: Málaga Despierta...*

Al margen de estas producciones más o menos planificadas, conviene recordar que hablamos de un movimiento espontáneo que desde el primer momento generó un enorme interés mediático en todo el mundo. Fueron cientos las televisiones que retransmitieron en directo aquellas jornadas. Y teniendo en cuenta que esto se produjo en 2011, también fue registrado por miles de *smartphones* y cámaras. Las imágenes viajaron profusamente a través de las redes sociales. En aquellas fechas se colgaron en Internet infinidad de vídeos, reportajes y documentales, además de fotos, sobre el 15-M. Este movimiento social se pudo seguir en directo 24 horas al día y esta llama de la revolución social tuvo eco en muchas partes del mundo, como el *#occupywallstreet* en Estados Unidos, en la línea de las protestas enmarcadas en la Primavera Árabe. La facilidad para registrar lo que ocurría en las calles, el acceso generalizado a la tecnología y sus canales de difusión, y el espíritu del propio movimiento de denuncia de toda situación de injusticia o corrupción, así como la reivindicación de una sociedad más igualitaria y más transparente provocaron una ola imparable de demanda de información, de conocer la verdad y de que se hicieran las cosas de forma diferente. Y todo esto germinó en un cambio definitivo a nivel social que ha llevado a la



población a no conformarse con los mensajes y el discurso unidireccionales emitidos a nivel vertical por las instituciones políticas tradicionales. La consecuencia directa de esto es la germinación actual de nuevos partidos políticos como Podemos y Ciudadanos y la denuncia generalizada de la corrupción. Por otra parte, desde el Gobierno del Partido Popular se ha tratado de limitar aquella profusión de registros audiovisuales de las protestas callejeras. Su reciente aprobación de la nueva ley de Seguridad Ciudadana, conocida popularmente como “ley mordaza”, prohíbe, entre otras cosas, la filmación de policías en la vía pública, además de endurecer considerablemente las penas para los casos de violación del orden público. El Gobierno limita así la libertad de expresión popular. Y retroalimenta además una situación de control y descontento que recuerda a situaciones del pasado, anteriores a la llegada de la Democracia. En la actualidad conviven el intento de control por parte de políticos y grandes medios económicos y de comunicación que tratan de frenar un cambio de orden a otra estructura social más igualitaria y democrática. Y en esta coyuntura, en el ámbito de la comunicación y la cultura conviven grandes estructuras mediáticas controladas por los grandes centros del poder tradicionales junto a los canales que ofrece Internet; es aquí, en la órbita digital donde tienen cabida nuevos medios de comunicación, como eldiario.es que se nutren del aporte económico de sus usuarios, lo que les otorga una gran independencia al no deberse a anunciantes supeditados a su vez a presiones políticas o económicas. Además, numerosos blogs y usuarios de redes sociales se convierten en periodistas ciudadanos y cuentan y distribuyen información y materiales audiovisuales sin necesidades de supervisión. Y en el campo del cine esto se traduce en un boom de pequeñas autoproducciones que se distribuyen libremente a través de la Red. Y es en esta coyuntura en la que Basilio Martín Patino realiza su última película. *Libre te quiero* es un filme que da la imagen y la voz directamente a los protagonistas del 15-M. En este sentido, Patino, como autor, se identifica directamente con los postulados que se defienden en el metraje, esto es, las reivindicaciones de los “indignados”, algo que ha hecho recurrentemente: identificarse con los protagonistas de sus películas. De esta forma, el director cierra un ciclo vital y profesional, ya que concluye su trayectoria cinematográfica con una película que supone un alegato o protesta contra un sistema que considera injusto y que coarta la libertad, exactamente igual que hiciera con su opera prima, *Nueve carta a Berta*, con la que Patino denunciaba la frustración que suponía la falta de libertad provocada por la dictadura. En aquel caso se

trataba de una dictadura evidente, impuesta por el régimen que venció en una guerra tras dar un golpe de estado. Y después de mostrarnos en *Los paraísos pedidos* que nada había cambiado sustancialmente en España con la transición, Patino denuncia con *Libre te quiero* que la libertad continúa siendo un objetivo por el que luchar. Ahora no es una dictadura política, sino, sobre todo, económica. Hablamos de denuncias mostradas con sutileza e inteligencia. Si con *Nueve cartas a Berta* criticaron a Martín Patino de haber sido tibio en su retrato de aquella sociedad por abogar en su cinta por un final en el que le protagonista claudica ante la realidad, en *Libre te quiero* tampoco encontramos panfleto alguno; el director se limita ahora a dejar hablar a los acampados y registrar sus opiniones, sin influir ni mediar en sus mensajes. Sin embargo, algo ha cambiado desde *Nueve cartas a Berta*. Si en aquella, el regusto final de la cinta era triste por cuanto reflejaba la desesperanza de Patino porque las cosas pudieran cambiar, en el caso de *Libre te quiero* hablamos de una película mucho más colorista donde si algo expresan sus protagonistas es alegría y esperanza en el cambio.

La producción de *Libre te quiero* encaja en el sistema de producción independiente y al margen de los engranajes industriales por donde ha transitado casi siempre la carrera de Basilio Martín Patino. En este sentido se enmarca en una nueva corriente en el cine español que se ha gestado durante los últimos años, coincidiendo con el cambio de siglo, aunque se ha intensificado durante la última década. Nos referimos al conocido como “cine de guerrilla”, realizado desde la periferia geográfica, y también filosófica, de los centros del poder del cine español por parte de unos cineastas que trabajan al margen de las subvenciones o de los recursos de una productora tradicional, que optan por la autofinanciación y del *crowdfunding*, el manejo de cámaras DSLR y el abaratamiento de costos mediante el uso de tecnología digital, distribución no comercial y casi exclusiva al ámbito *online*, estética hiperrealista y austera:

Una nueva estirpe de cineastas parece dispuesta a sortear las trabas del contexto actual, y las inercias de la industria cinematográfica, con tal de concretar sus proyectos en largometrajes. El cine de guerrilla español contraataca desde los márgenes, con el *low cost* como modus vivendi, la tecnología digital como principal arma, y el medio online como campo de batalla aliado. (Muñoz, 2013).

Se trata de un nuevo cine desarrollado por una nueva generación de cineastas jóvenes desposeídos de complejos o deudas con las estructuras oficiales; que desarrollan su cine con una gran libertad, fruto de la facilidad de acceso, por su bajo coste económico, a tecnología y cámaras, gracias a la revolución digital; y que, por todo esto, tienen manga ancha para contar las historias que quieren. Y en este sentido están rodando películas con un gran interés cinematográfico y humano; un cine que habla de los problemas y preocupaciones reales, y que, en muchos aspectos, se aproxima a los cuestionamientos abordados por aquel Nuevo Cine Español y por el propio Patino durante toda su carrera. De alguna manera, cincuenta años después de aquellas Conversaciones de Salamanca, podemos hablar de una suerte de Nuevo Cine Español, diferente a todo lo anterior y anclado al siglo XXI:

Una forma novedosa y austera de concebir el cine que no quedó relegada a la vanguardia cinematográfica de los 50, 60 y principios de los 70. El cine de guerrilla ha ido irrumpiendo de forma intermitente en la España de la democracia. En 1997, por ejemplo, dos películas de espíritu parecido como *Mamá es boba* (Santiago Lorenzo) y *Hotel Room* (Cesc Gay y Daniel Gimelberg) coincidían en las salas. De forma más reciente, aparecen otros filmes levantados alrededor de presupuestos *low cost*: *Smoking Room* (J. D Wallovits y Roger Gual, 2002), *La silla* (J.D. Wallovits, 2006), *Dispongo de barcos* (Juan Cavestany, 2010), *Finisterrae* (Sergio Caballero, 2010), hasta llegar a nuestros días... (Muñoz, 2013).

Todo este circuito se despliega alrededor de un grupo de creadores que comparten unas señas y un impulso similar, pero que conciben su posición de forma distinta. Y es que, a diferencia de aquel cine de los años sesenta, este nuevo cine que casa con el sentir de Patino se gesta en una estado mucho más fragmentado y descentralizado; ahora hay muchas más escuelas de cine, más foros, conversaciones, afinidades, espacios y relaciones, incluso con creadores de otros países y continentes, algo que se enmarca en la globalización digital. También hay muchos más festivales y concursos, mayor formación en cultura audiovisual, incluso en educación secundaria, y un gran acceso a medios videográficos.

El sistema de producción independiente que rige el trabajo de esta nueva generación de cineastas bebe de aquel Nuevo Cine en diversos aspectos. Y uno de ellos es la creación de espacios. En parte por compartir los postulados estéticos e ideológicos de aquel cine de la década de los años sesenta del siglo XX, y en parte por una cuestión económica, ya que es un cine que en estos días tiene que sortear la censura

del sistema económico, lo cierto es que el nuevo cine de guerrilla apuesta por espacios que apuntalan un cine real. Muchas de estas películas están rodadas en espacios exteriores, en escenarios reales, sin firmar ningún tipo de permiso —como hiciera Patino en algunas escenas de *Nueve cartas a Berta*— y generalmente son espacios que aportan una significación especial a las escenas, vinculados con los personajes. Son espacios, en definitiva, que contribuyen a acercar la realidad al espectador.

A pesar de algunos casos excepcionales que han registrado excelentes datos de taquilla en España en los últimos años, si la nueva generación de cineastas de la que hablamos se ha refugiado en los márgenes de la industria no ha sido por propia voluntad, sino obligados por una situación económica muy dura donde confluyen la crisis, la paulatina caída recaudatoria del cine español, los recortes en subvenciones o la subida en diez puntos del IVA cultural (dejándolo en el 21%). Todo esto se traduce en un considerable descenso del número de rodajes que se vive desde 2010, el cierre de salas, productoras en mala situación, concurso de acreedores en negocios vinculantes.... La solución pasa, a juicio de la gente de la industria, por un nuevo marco de financiación que premie las desgravaciones fiscales, una medida que se suma a otras de menor calado como por ejemplo “La fiesta del cine”, con una reducción del precio de las entradas. Como explica el crítico cinematográfico Jordi Costa:

Por primera vez, existe la posibilidad de hacer películas con la misma libertad con que uno hace un tebeo, una novela o un relato breve. Hay, pues, por primera vez en muchos años de cine español, la posibilidad de un relevo generacional que no tenga que pactar ni con el mercado, ni con ejecutivos de televisión incapacitados por su propia naturaleza, para entender y aceptar discursos minoritarios, difíciles o problemáticos. (Muñoz, 2013).

Este nuevo cine bebe de autores como Pere Portabella, Antoni Padrós, Llorenç Soler, Enric Ripoll o Josep Maria Ramón, que consiguieron sortear el control de la época a través de una producción clandestina que reflejara la realidad social e histórica del momento, rodando con presupuestos mínimos, con un planteamiento subversivo y experimental, y con una distribución reducida a las salas de arte y ensayo o a los videoclubes.

Entre la nómina de cineastas que se encuadran actualmente en esta corriente podemos destacar a Carlos Vermut, que revolucionó la escena con *Diamond Flash* (2011), realizada solo con 20.000 euros y con la que el propio Vermut se desdobló en tareas de guión, dirección, cámara y producción. La cinta no llegó a estrenarse comercialmente en cines, pero encontró su espacio en Internet. Esta película, puro cine de guerrilla, abrió a su director las puertas para contar con el apoyo necesario para producir su reciente *Magical Girl*, estrenada en 2014 en el Festival de Cine de San Sebastián. Otras cintas recientes de este “cine de guerrilla” realizado desde las trincheras del sistema son *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013), *Gente en sitios* (Juan Cavestany, 2013), *El Cosmonauta* (Nicolás Alcalás, 2013), *Mi loco Erasmus* (Carlo Padial, 2012), *Summertime* (Norberto Ramos del Val, 2012), *Otro verano* (Jorge Arenillas, 2012), *Buenas noches, dijo la señorita pájaro* (César del Álamo, 2012), *Ensayo final para utopía* (Andrés Duque, 2012), *Arraianos* (Eloy Enciso, 2012), *12+1, una comedia metafísica* (Chiqui Carabante, 2012), *El mundo es nuestro* (Alfonso Sánchez, 2012), *Qué pelo más guay* (Borja Echevarria, 2012), *Buenas noches, España* (Raya Martín, 2011), *Otelo* (Hammudi Al-Rahmoun Font, 2012), *El alma de las moscas* (Jonathan Cenzual, 2012)...

Y dentro de esta corriente merece la pena hacer un inciso para detenernos en el cine documental, género que vive en la actualidad y en todo el mundo su momento de mayor auge, algo que responde a la demanda de los ciudadanos de conocer la realidad y a que un documental es mucho más accesible, económicamente, que un filme de ficción. En la actualidad, nuestro país registra un notable núcleo de cineastas que realizan documental de creación, o vanguardia (Víctor Iriarte, Jorge Tur, Oskar Alegria, Lois Patiño, Colectivo Los Hijos...), existe una variada oferta de sitios especializados en Internet (*A Cuarta Pared*, *Magnolia*, *Detour*, *Transit*, *Blogs&Docs...*), y se han consolidado algunos festivales especializados (Documenta Madrid, Márgenes, Punto de Vista...) A estos mimbres se suman prometedoras iniciativas como *Cineastas Contados*, serie documental de películas largometrajes de autor donde cineastas jóvenes retratan a distintos matices del cine español. Se trata de una serie producida por Pantalla Partida y dirigida por Garbiñe Ortega. Retoma espíritu de la serie

mítica francesa de André S. Labarthe y Janine Bazin, *Cinéastes de Notre Temps*. El primer episodio ha sido *Basilio Martín Patino. La décima carta*, la película que ha rodado Virginia García del Pino en torno a Patino. Está previsto que los siguientes trabajos unan a Borja Cobaga y Enrique Urbizu, Javier Rebollo y Francisco Regueiro, Félix Viscarret y Carlos Saura, Jonás Trueba y José Luis García Sánchez o Daniel Sánchez Arévalo y Pedro Almodóvar.

Otras iniciativas de interés que están contribuyendo a difundir el “cine de guerrilla” español son las páginas de Internet, como Filmin o 400 Films, donde se puede alquilar el visionado de cine de autor; otras páginas de difusión de este tipo de cine, como Hamaca, Márgenes o Plat.tv; o un proyecto como #LittleFilmSecret, que sintoniza con este cine a través de un decálogo propio inspirado por el Dogma...

Y a medio camino entre ese “cine de guerrilla”, completamente independiente, y el cine más abiertamente comercial encontramos algunos casos como los de Elías León Siminiani, que realizó su película *Mapa* (2012) a través de un sistema de producción híbrido, entre lo doméstico y lo profesional. Y aunque los mimbres narrativos son similares a las de la generación del “cine de guerrilla” español, Siminiani dispuso de presupuesto para estrenar su filme en un buen puñado de salas comerciales. De esta forma, la exhibición de esta película se salió de los cauces habituales de ese otro tipo de cine. Y junto a Siminiani otro ejemplo muy popular y exitoso es el de Paco León, que produjo el largometraje *Carmina o revienta* (2012) por tan solo 40.000 euros. Esta obra comparte el impulso y la estética guerrillera, pero con notable alcance comercial (estrenándose a la vez en salas e Internet) e incluso nominada a tres Premios Goya.

El propio Siminiani describe la relación que mantiene con otros cineastas actuales y sus palabras traslucen unas circunstancias de generación que recuerdan mucho a las declaraciones en el documental *De Salamanca a ninguna parte* (Chema de la Peña, 2002) por parte de los directores del Nuevo Cine Español que compartieron aula cuando estudiaron cine en Madrid: “Siento que hay un grupo de cineastas trabajando a los que nos unen dos aspectos: la voluntad de hacer cine y la amistad entre muchos de nosotros. Hablamos de las películas que intentamos

hacer y compartimos en buena medida los procesos” (Muñoz, 2013). Y de la misma forma que en aquella película de Chema de la Peña se recuerda que el Nuevo Cine Español terminó cuando la generación de cineastas que lo alumbró se integró en el sistema de producción industrial, podemos esperar que los integrantes de este nuevo “cine de guerrilla” español también abandone esta forma de rodar cuando reciban un apoyo real por parte de las productoras. Porque, al igual que Patino, Camus, Borau, Saura, Picazo o Summers, los nuevos cineastas aúnan calidad y preocupación por “lo real”. Solo necesitan apoyo económico para despuntar.

No obstante, y a pesar de que nos parecen evidentes las similitudes, tanto a nivel formal como de fondo, entre el quehacer de esta nueva generación de cineastas y las pautas que ha seguido el Patino cineasta desde su vinculación con el Nuevo Cine Español hasta sus obras más recientes, hoy en día el director confiesa que “los momentos actuales son fatales. La industria cinematográfica ha degenerado ya hasta límites. Yo hace tiempo que me liberé y he hecho lo que me ha dado la gana desde fuera; dentro hubiera sido impensable. El cine y la industria lo están pagando caro... Por un lado está la crisis económica, pero también hay una evidente falta de creatividad. No sé dónde están las señas de identidad del cine español. Hay una mecánica fallida, se hacen películas que no cuentan, que tienen un éxito muy reducido...” (Rodríguez, 2013)

Concluiremos este capítulo recordando algunos títulos de películas que han despertado la simpatía de Patino. Como recuerda Eduardo Larrocha, el director confiesa su interés por películas recientes como *Las horas*, *Los lunes al sol* y *Hable con ella*. Y además, Larrocha recuerda que en una ocasión el director dijo “que se iba y volvió al ver *Los santos inocentes*, de Mario Camus” (Larrocha, 2013: 256)

## **2. 3. BASILIO MARTÍN PATINO Y LA LITERATURA: PRESENCIA E INFLUENCIA DE LA LITERATURA EN EL CINE DE PATINO EN RELACIÓN CON EL ESPACIO**

Una vez realizada una contextualización detallada de la obra de Basilio Martín Patino en el cine nacional e internacional, y apuntadas las influencias cinematográficas en relación al espacio que advertimos en toda su cinematografía, consideramos justificada una revisión de la presencia de la literatura en las películas del salmantino, ya que con Patino estamos ante un creador con una gran formación cultural, especialmente literaria, algo que no deja de plasmarse en las imágenes que firma a lo largo de toda su filmografía. Y, como hemos hecho en el acercamiento a la relación del cine de Patino con otros cines, en este capítulo vamos a rastrear la presencia de la literatura en sus películas desde una perspectiva relacionada con el espacio.

Y de la misma forma que cuando hemos abordado el cine de Patino hemos apuntado la importancia de la influencia de su vida personal en su obra como creador, en este capítulo también debemos referirnos al influjo de lo personal sobre lo artístico. En este caso lo haremos para afirmar que la conformación de los espacios físicos que aparecen en su obra, comenzando por las películas de la trilogía de Salamanca, presentan elementos que han rodeado a Patino en su vida personal. Nos referimos concretamente a la presencia de Salamanca como escenario o espacio escenográfico en el cine de Basilio Martín Patino. En este caso, ya hemos visto en el capítulo anterior que los espacios de estas películas están conformados a partir de una configuración urbana repleta de monumentalidad e historia reciente de España, sobre todo relativa a los acontecimientos relacionados con la Guerra Civil. Pero, frente a ese pasado conservador y cercano al franquismo que siempre ha espantado al propio Patino y, por traslación autor-obra, también a los protagonistas de sus filmes, tenemos otra ciudad a la que Patino admira, y es la Salamanca marcada por un pasado glorioso literario y cultural. Hablamos de la Salamanca vinculada a nombres de la talla de Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús, Francisco de Vitoria, Luis Felipe Comendador, Gonzalo Torrente Ballester o Miguel de Unamuno. Es la Salamanca de las dos universidades que llegó a convertirse en una de las ciudades culturales más importantes del mundo. Sin duda, se trata de una Salamanca ya desaparecida, pero en cuyo ambiente aún se puede rastrear algo de todo aquello, aunque solo sea a través de vestigios escondidos tras sus esplendorosas piedras.



Patino incluye guiños a aquella Salamanca emblema de la cultura a lo largo de sus películas sobre esta ciudad. Para ello, se vale fundamentalmente de insertos relativos a escritores, de los que el más recurrente es, sin duda, Miguel de Unamuno, cuya conexión intelectual con Basilio Martín Patino es grande, como veremos un poco más adelante. Y a pesar de que, como veremos, son muchas las referencias literarias durante toda la trayectoria de Patino, podemos destacar tres escritores como los más presentes en su cine. La presencia de estos tres en los filmes del director salmantino, además, está relacionada con la configuración de distintos espacios. En concreto, se trata de tres literatos que representan tres tipos de espacios distintos dentro de la obra de Basilio Martín Patino. El escritor más arraigado al cine de Patino es el mencionado Miguel de Unamuno. En este caso, su presencia es local, se circunscribe a la ciudad de Salamanca y su presencia está relacionada con la monumentalidad urbana de la ciudad. Su memoria está vinculada para siempre con las piedras doradas de la Universidad y su lucha por una cultura libre, malograda por su enfrentamiento con los fascistas está en el germen de los conflictos que después vivirán los protagonistas de las películas que integran la trilogía de Salamanca. El segundo escritor al que nos referimos es Antonio Machado. Si Unamuno se circunscribía al ámbito local, de la ciudad de Salamanca, en el caso de Machado, representaría al país, a España. Su presencia en el cine de Patino se produce, sobre todo, a partir de citas donde Machado habla del enfrentamiento entre las dos Españas, una referencia que se cita de forma literal en *Nueve cartas a Berta* y que describe perfectamente el espacio en el que se enmarca la película. En general, el sentir de Machado hacia este país, su fidelidad a la República y su rechazo hacia el fascismo son compartos por Patino y por los personajes de su cine. Por último, Federico García Lorca es el tercer escritor más presente en la obra de Patino. En este caso, su ámbito en relación con el cine de Patino sería el universal.

La literatura se encuentra presente en el cine de Patino en dos niveles, ambos relacionados con la construcción del espacio. Por una parte, con el uso de recursos literarios en la estructura formal de sus películas (recurso epistolar, textos introducidos a través de voz en *off*...). Este tipo de recursos funcionan como vehículos de construcción del espacio fílmico, a nivel visual y, sobre todo, sonoro. En otro nivel, se incluyen referencias literarias de diversos escritores (Machado, Unamuno, Hölderlin...) con las que Patino construye el espacio poético. En su formación literaria, como en

su vida personal, tiene una gran influencia el espacio o entorno en el que habita Patino, algo que se trasladará de alguna manera a su cine.

Basilio Martín Patino pasa por el Seminario de Comillas y por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Salamanca, donde se licencia en Filología Moderna, en la especialidad de inglés e italiano, en 1952. A todo esto hay que añadir el hecho de que Patino hereda la biblioteca familiar tras la prematura muerte de su hermano Desiderio. Lee sobre todo a Zola, Balzac y a Dostoievski entero. “Fue una época de apasionamiento absoluto por la literatura” (Pérez Millán, 2002: 15), ha declarado recordando aquellos días. En aquella época, en la que viaja por primera al extranjero –a Londres y Perugia– y mantiene interminables conversaciones con sus compañeros de Facultad, se desencadena la “conversión de un niño de familia de derechas en una persona que empieza a ver las cosas –y ante todo, su propia historia– de manera muy diferente de cómo se la habían presentado hasta entonces” (Pérez Millán, 2002: 22). Como podemos ver, el entorno conservador en el que crece determina su forma de ver la vida desde que es estudiante y es en esos viajes al extranjero, con todas las connotaciones de libertad que esto tiene, donde conforma una conciencia que contrapone el espacio provinciano y conservador de Salamanca con la atmósfera cosmopolita y de libertad que supone el extranjero, algo que veremos de forma constante en sus obras, desde *Nueve cartas a Berta* a *Los paraísos perdidos*, donde la protagonista, que llega de Alemania, encuentra su espacio de libertad interior traduciendo el *Hyperion*. Y en este contexto, el salmantino realiza sus pinitos literarios escribiendo relatos como la serie *Cuatro narraciones para tímidos*, de la que *El sobrino de su tía* recibe un accésit en el concurso literario convocado por el Colegio Mayor San Bartolomé, con un jurado formado por, entre otros, Enrique Tierno Galván y Fernando Lázaro Carreter. Estamos en un momento en el que sus propias aptitudes le encaminan hacia la literatura pero sus deseos más íntimos le llevan a mirar al oficio cinematográfico. Algo que se hace elocuente cuando otro de sus textos, *Generalísimo, antes Toro*, llega a ser finalista del premio Biblioteca Breve, otorgado por la editorial Seix-Barral. El propio Patino se opone a la publicación de ese texto. “Yo entonces tenía muy claro que no quería ser novelista. Quería ser director de cine y temí que cualquier otro encasillamiento fuera un obstáculo. Creo que hice bien al negarme a que se publicara, porque ni tenía entidad de novela, ni yo tenía vocación de escritor”

(Pérez Millán, 2002: 23),. Y es entonces cuando tienen lugar “sus primeros contactos efectivos con el cine” (Pérez Millán, 2002: 23) a partir de su experiencia en el campo literario. A pesar de su rechazo a convertirse en novelista, ese bagaje literario se va a convertir en la principal materia prima con la que Patino va a construir su obra cinematográfica. De esta forma, se comprueba que la posición central que lo poético y literario ocupan dentro del espacio emocional de sus películas hunde sus raíces en los inicios de su carrera, durante el mismo proceso de formación. En este sentido, su cine va a estar siempre íntimamente ligado a la literatura, valiéndose de esta como fuente de inspiración y también como cauce narrativo y formal con el que vehicular sus historias. Es decir, como espacio de representación. Al respecto, Pérez Millán apunta que “desde el comienzo de su obra ha tenido que oír muchas veces el reproche de que sus películas poseen una excesiva carga literaria o, cuando menos, demasiada dependencia de lo literario” (Pérez Millán, 2002: 22). Y Patino ironiza respondiendo que “todavía estoy esperando a que alguien me explique qué es exactamente lo literario y a qué se refieren con eso. Pero es un sambenito con el que he tenido que cargar siempre” (Pérez Millán, 2002: 22). En este sentido, Bellido López considera que

el caso del cine patiniano es bastante extraño: procede de la claridad del poema. ¿Cine literario? Pero, ¿qué literatura es esa que solo se entiende cuando una imagen lucha contra la otra, la contradice, la niega, para volver nuevamente en su apoyo a glorificarla...? Cuando Basilio comienza su trabajo, lo primero que hace es comprar libros, montañas de libros, y se pone incansablemente hasta que un día dice: “¡lo veo!” Es decir, “ve” el razonamiento. Comienza a luchar contra las imágenes... (Bellido, 1996: 18)

Y así, Pérez Millán destaca que desde el principio de su carrera, desde que Patino realiza *Tarde de domingo*, ya comienza a sobrevolar “el fantasma de lo literario” (Pérez Millán, 2002: 46).

Lo cierto es que las obras de Patino comparten “una preocupación por la forma, un uso frecuente de calificativos intimistas y una tendencia a transmitir estados de ánimo o percepciones subjetivas, más que a describir acciones” (Pérez Millán, 2002: 46). Esto se traduce, entre otras cosas, en una puesta en escena donde el protagonista se enmarca en espacios significativos, como vemos con la ciudad de Salamanca.

Patino empieza pronto a escribir críticas de cine, que es también una forma de hacer literatura, al principio en Salamanca, en la revista *Cinema Universitario*, dirigida e impulsada por él mismo desde el Cineclub Universitario, también creado por Patino al amparo de su vinculación con el Sindicato Español Universitario (SEU). Y resulta ciertamente significativa la elección de los dos títulos que se proyectan durante la sesión inaugural de este Cineclub: dos películas sobre *El Quijote*, demostrando así su intención de vincular el cine y la literatura: *Don Quichotte* (George W. Pabst, 1933) y *Don Quijote de la Mancha* (Rafael Gil, 1948). Precisamente, los valores que encarna este personaje de Cervantes van a estar presentes de alguna forma en la manera como Patino afronta su trayectoria cinematográfica, como un soñador siempre ajeno a la realidad de los engranajes industriales. "Su delgada figura, su ansia por enfrentarse siempre a proyectos difíciles, su forma de luchar contra el conformismo, le emparentaban decididamente con la figura cervantina" (Nieto, 2006: 7). Además de mostrar un interés precoz por la literatura, ya desde su etapa de estudiante comienza a dar buena cuenta de su capacidad como creador literario.

En 1955, este Cineclub convoca las célebres Conversaciones Cinematográficas y meses después, Patino se traslada a Madrid donde ingresa en el IIEC ya con una primera obra audiovisual, *Imágenes para un retablo*, y un guion literario sobre *La Plaza Mayor de Salamanca*. Precisamente, el nuevo espacio en el que habita Patino, la ciudad de Madrid, marcará los temas elegidos y su tratamiento. En 1957 presenta un texto titulado *Amanecida*, que le vale a Patino el premio de Guiones convocado por el Sindicato Nacional del Espectáculo, donde se fragua el argumento de *Nueve cartas a Berta*. En 1959 es premiado por otro guion, *La boda*. En Madrid, Patino trabaja como crítico de cine en revistas como *Juventud*, *Cinema Universitario*, *Objetivo* o *Film Ideal*, donde publica (en el número 152, en septiembre de 1964) *Hacia un nuevo concepto del montaje*, un extenso y denso artículo sobre el montaje cinematográfico. Como vemos, desde sus primeros pinitos como cineasta, Martín Patino parte siempre de la literatura como escritor de sus propios guiones, así como de textos críticos y ensayísticos, siempre en torno al cine.

En el contexto literario, podemos encuadrar a Patino en el existencialismo de Unamuno, la tradición noventayochista del regeneracionismo y la poesía de

Machado. Sobre esta cuestión, Bellido López apunta: “Dolorosa empresa la emprendida por este salmantino enjuto en su figura de Quijote irónico y amargado, dolorido como Unamuno en su gran amor por los seres y las cosas” (Bellido, 1996: 44). El mismo autor resalta que “en su encuentro con el trágico sentido unamuniano de la vida, Patino comprende también los silencios y las amarguras de los que le rodean. Y pasa de sus silencios, de sus problemas, a los de otros, o desde aquellos a los suyos” (Bellido, 1996: 149). Esa conexión con los unamuniano marca también la forma cómo Patino se enfrenta a la construcción de sus espacios, también marcados por la tragedia y los silencios.

Por su parte, García Sánchez compara el cine de Patino con la poesía de Borges cuando se pregunta cómo es posible que algunos críticos consideren “imperfecta” la obra del director. Recuerda el autor que el escritor “fingía imperfección en sus escritos, pero que no era ahí donde nacía su grandeza. Es de la grandeza de donde nace la imperfección” (Bellido, 1996: 18). Para García Sánchez, “quien dice Borges y poesía, dice Patino y cine” (Bellido, 1996: 17) aunque a nuestro parecer puede resultar un poco artificiosa, por excesiva, esta comparación. Seguramente, la influencia que ejerce en la literatura mundial de Borges no tiene parangón y deberíamos tomar el cine de Patino con un poco más de modestia, no porque llevado al campo del cine el arte de Patino sea inferior al de Borges, sino por el reconocimiento obtenido. No obstante, esa imperfección está presente en la forma de presentar y retratar dos ciudades. Así, mientras Salamanca se muestra siempre como una ciudad demasiado terminada y acabada, muy perfecta, como de postal, y precisamente por eso un poco muerta, Madrid se refleja como una urbe inacabada pero acogedora. En la película *Madrid*, durante la escena en la que Hans conversa con el profesor de filosofía en un bar situado en una azotea, con la ciudad a sus pies, el protagonista de la cinta afirma, mientras Patino nos muestra un plano cenital de la ciudad: “A mí me agrada la imperfección de Madrid, es lo que le da su encanto”. Siguiendo con lo literario, Hans comenta en la misma escena: “Una ciudad también son sus escritores, sus artistas, su gusto por la vida, por la comunicación”.

A la hora de rastrear la presencia de la literatura en momentos concretos del cine de Patino, debemos decir que esto sucede a lo largo de toda la cinematografía de Patino, si bien resulta más evidente durante sus primeras películas, en concreto, en las tres películas de ficción que integran la trilogía de Salamanca.

Comenzaremos recordando que, ya en 1962, Patino rueda para la revista *Imágenes* de No-Do y en colaboración con TVE, un trabajo con una clara estructura poética, *Versos a la Navidad*, con poemas de Rafael Alberti, Juan Ramón Jiménez, Gerardo Diego y Luis de Góngora.

Centrándonos en la trilogía mencionada de Salamanca, podemos destacar sus coincidencias con la obra literaria de una paisana de Patino, la escritora salmantina Carmen Martín Gaité. Libros como *Nubosidad variable*, *Entre visillos* o *Irse de Casa*, comparten la misma localización en la ciudad de Salamanca y el mismo espíritu que el cine de nuestro director. Como Patino, Martín Gaité presenta a unos personajes a los que les ha tocado vivir en una ciudad conservadora y opresiva que les agobia con sus imposiciones. Martín Gaité y Patino, cada uno en su ámbito, comparten en sus obras la misma presencia del espacio físico, geográfico y mental, como veremos en detalle más tarde.

En 1965, encontramos en su primera película, *Nueve cartas a Berta*, un importante peso de la presencia literaria. Algo que se va a repetir prácticamente con los mismos esquemas, sobre todo, en *Los paraísos perdidos*, y, en menor medida, en *Octavia*. Y es que en toda la trilogía encontramos el paradigma de lo literario en el director. Tres filmes donde la influencia literaria alcanza su máxima expresión a través de los extensos monólogos interiores que acompañan los trayectos peripatéticos que protagonizan personajes como el Lorenzo de *Nueve cartas a Berta*, el Rodrigo de *Octavia*, y, sobre todo, la Berta de *Los paraísos perdidos*, cuya traducción del *Hyperion* de Friedrich Hölderlin es utilizada por Patino para expresar con voz en *off* los propios sentimientos de Charo López. Estos monólogos marcan, sin duda, el tono de las tres películas ya que conforman su espacio emocional. Además, el recurso de los monólogos está totalmente vinculado a las imágenes del espacio en el que se desarrollan las historias. Vemos a los personajes caminando solos por las calles de

Madrid, Salamanca, la dehesa o pueblos de la provincia mientras escuchamos sus monólogos. Y el sentido de estas películas responde a la suma de los textos que escuchamos en *off* y las imágenes de los edificios, las calles, las plazas o el campo. La literatura funciona aquí al servicio del espacio.

Además de estos monólogos y la omnipresencia del *Hyperionen Los paraísos perdidos*, estamos ante tres obras donde lo literario se revela en referencias de escritores o en la propia estructura epistolar de *Nueve cartas a Berta* y *Octavia*. Volviendo a los monólogos interiores, es interesante contrastar su distinta construcción y aplicación a lo largo de las tres obras. “En *Nueve cartas a Berta*, en concreto, el peso de los textos parece articularse con los demás elementos estructurales de una manera que, no solo no perjudica, sino que ayuda a marcar decididamente a marcar el tono peculiar del film” (Pérez Millán, 2002: 84). Los monólogos en esta película se articulan a través de la relación epistolar entre Lorenzo, un joven de Salamanca que retorna a su hogar tras una larga estancia en Inglaterra, y Berta, la mujer que conoce allá y a quien le escribe nueve cartas contándole sus apreciaciones sobre su ciudad, su país y sobre él mismo. De esta forma, el recurso epistolar y la voz en *off* se utilizan en esta película como vehículo para vincular dos espacios distintos y contrapuestos —Salamanca y el extranjero— y como reflexión de los efectos que el espacio de Salamanca provoca en el protagonista. Estas cartas no son sino un recurso para poner en escena las propias reflexiones del protagonista, puesto que su destinataria funciona “más como mero *pretexto* subjetivo que como personaje en sí” (Pérez Millán, 2002: 84). Estos textos, leídos en *off* por Lorenzo, muestran una sintaxis con imperfecciones y errores sintácticos propios de la correspondencia estudiantil, a diferencia de la corrección formal que caracteriza a las reflexiones, también articuladas a través de voz en *off*, de Rodrigo en *Octavia*. En su imperfección, Patino demuestra una vez más su perfección en el uso del lenguaje y su capacidad para apropiarse y darle una vuelta a los códigos y formatos que le vienen en gana, como hace en el propio medio audiovisual en *La seducción del caos* cuando adopta los registros de diferentes programas de televisión, o en *El grito del sur*, con la simulación de documentales soviéticos y británicos. En *Nueve cartas a Berta*, como hemos apuntado, el monólogo interior surge de una estructura epistolar que articula la película en capítulos, como sucede en *Octavia*, que aparecen separados con cartones ilustrados con dibujos actuales de inspiración medieval realizados por

Alfredo Alcaín. En principio iban a ser once cartas, pero una no se rodó y otra se eliminó del montaje final. Cada título de un capítulo o carta cumple una función descriptiva de lo que se mostrará en la narración (*El regreso, El rosario en familia, La noche, Un domingo por la tarde, La excursión*); emotiva o sugerente (*A la sombra de las piedras doradas, Tiempo de silencio*); o con finalidad irónica (*Pretérito imperfecto, Un mundo feliz*). Para el análisis de este capítulo resulta interesante resaltar que algunos de estos títulos reproducen los de célebres obras literarias, como *Tiempo de silencio* o *Un mundo feliz*, reforzando el significado de la narración. En el caso de *Tiempo de silencio*, obra publicada por Luis Martín Santos en 1962 y adaptada al cine por Vicente Aranda, comparte con el filme de Patino el afán formal, la importancia renovadora y su reflejo de la sociedad y el Régimen desde un lenguaje culto. Además, *Nueve cartas a Berta* presenta un paralelismo fundamental con *Un mundo feliz* (Aldous Huxley, 1932) ya que muestra a ciudadanos que son felices a pesar de que John el Salvaje considera que esta felicidad es artificial y carente de alma, en sintonía con la reflexión de fondo de Patino cuando su protagonista se ve abocado a claudicar ante una sociedad y una ciudad que le obligan a ser feliz en un entorno acomodado que coarta toda posibilidad de libertad. El entorno y el espacio siguen determinando las obras.

La presencia literaria en *Nueve cartas a Berta* comienza en la propia apertura del filme, cuando aparece sobreimpresa una cita de Antonio Machado: “esta es la historia de un español que quiere vivir, y a vivir empieza”. Se trata de una referencia al último poema (LIII) de *Proverbios y Cantares (Campos de Castilla)*: *Ya hay un español que quiere / vivir y a vivir empieza, / entre una España que muere / y otra España que bosteza. / Españolito que vienes / al mundo te guarde Dios. / una de las dos Españas / ha de helarte el corazón*. Y precisamente esas dos Españas aparecen reflejadas en *Nueve cartas a Berta*; la España que muere es la que representa Berta y la que bosteza, aburrída, representa la que ganó la guerra, la que le hieló el corazón a Lorenzo al principio del filme. Más allá de estas referencias concretas, en *Nueve cartas a Berta* estamos ante:

un ejercicio deliberadamente literario donde el director reflexiona sobre las relaciones siempre tensas y confusas entre literatura y cine. Homenajeando o poniendo en evidencia la influencia de los nuevos cines (el italiano y el francés), Basilio Martín Patino reinterpreta las cartas, leídas en *off*, con imágenes que narran la cotidianidad de una España medieval. Con recursos del registro documental logra dissociarse y alejarse de la espantosa doble



enunciación en que se incurre con la reafirmación visual del texto literario, desencadenándose imágenes parlantes, patrimonio exclusivo del cine clásico. (Zapata, [www.cinemascine.net](http://www.cinemascine.net))

Para Pérez Millán, “esta vinculación con la literatura será también frecuente en su obra posterior, hasta el punto de que ha dado pie a varios de sus críticos para asegurar que el autor salmantino necesita del apoyo formal de un texto para desarrollar una historia e incluso que su capacidad para la fabulación es más bien limitada” (Pérez Millán, 2002: 83). Algo con lo que no estamos de acuerdo, ya que esta consideración conlleva un menosprecio a otras virtudes presentes en sus películas. Precisamente, el recurso de los monólogos interiores contribuye a definir el sentido de *Nueve cartas a Berta* y de otras películas posteriores pero consideramos que se trata de obras que ya poseen una entidad narrativa propia y autónoma y una enjundia cinematográfica al margen de esos textos.

Cabe señalar también con respecto a *Nueve cartas a Berta* que la crítica a la sociedad anquilosada y provinciana que destila esta película la emparenta con la tradición noventayochista del regeneracionismo, ya que comparte algunas de sus características esenciales: la distinción entre una España real miserable y otra oficial falsa y aparente; el amor por Castilla y sus pueblos; la ruptura de moldes clásicos de los géneros; el rechazo por la estética realista; el gusto por el existencialismo; y la exaltación del pesimismo como actitud reconocible. Estamos siempre ante las dos Españas de las que habla Machado, a las que hace referencia explícita la película. Dos Españas que Patino enfrenta constantemente simbolizándolas en diferentes espacios y a diferentes escalas. Podemos llevarlo al campo de los espacios mentales, con la contraposición entre la España de los perdedores, de los exiliados, la que representan Machado y la propia Berta y su familia, frente a esa otra España de los curas, de los excombatientes reunidos en la Plaza Mayor y hasta de su propia familia. También podemos ampliar este enfrentamiento y observarlo en espacios geográficos. Y aquí podemos hablar de Salamanca frente a Madrid o, como veremos también a lo largo de las otras dos películas de esta trilogía, la sociedad d Salamanca y otros pueblos de la provincia, frente a la naturaleza, a los espacios naturales, a los campos de Castilla de Machado o a la dehesa por donde corren los toros.

En la segunda parte de esta trilogía salmantina, *Los paraísos perdidos*, Patino despliega la puesta en escena más poética de su trayectoria y nos brinda el filme donde los recursos literarios cobran más presencia y más determinantes son a la hora construir el espacio de representación:

Martín Patino ha imaginado y hecho su película *Los paraísos perdidos* como quien, idea a idea y sonido a sonido, elabora un poema. El resultado responde milimétricamente a la forma de composición. El filme, más que relato, es poema; más que narración de un acontecimiento exterior, es documento de una pausa interior; más que un desarrollo dramático, es una composición lírica. De ahí que busque, antes que las leyes de la novelación o la dramatización, las de la armonía. *Los paraísos perdidos* es un poema y, como tal, música. (Fernández-Santos, 1985).

Volviendo al hilo conductor que estructura las películas de ficción de Patino, los textos leídos en *off* por el protagonista —en este caso la Berta a la que supuestamente remitía sus cartas Lorenzo en la *opera prima* del director—, se articulan aquí a través del *Hiperión* de Hölderlin, del que Patino extrae pasajes con lamentos críticos contra la racionalidad, la ciencia o las escuelas de pensamiento, y los alegatos a favor de una utopía natural. Como recoge Pérez Millán, sobre el *Hiperión*, Patino asegura que:

es un libro que me marcó profundamente” (...). Siempre me habían dicho que en mis películas había *demasiadas* ideas, y yo me preguntaba: ¿estará prohibido pensar en el cine? Y decidí lanzarme contra muchos de los tópicos impuestos en la llamada *industria del espectáculo*. Mi afán de provocar empezó por convertir al protagonista en mujer, y siguió por el uso de la voz en *off*, por la utilización de numerosas frases extraídas de la obra literaria... (Pérez Millán, 2002: 233)

Como ocurre en esta cinta, en general, el cine de Patino se apoya en una puesta en escena donde hay muy pocas acciones externas y donde el director se deleita en el retrato de los espacios físicos. Sin duda, este enfoque debe mucho a la influencia de la literatura en su creador. En realidad, si revisamos los mimbres con los que construye las películas localizadas de forma íntegra en Salamanca y en Madrid, en casi todas encontramos elementos más cercanos a la poesía que al cine convencional. Podemos recordar el uso constante de textos articulados a través de voces en *off* con gran presencia, el recurso de los símbolos, las metáforas, los paralelismos, la evocación constante de emociones y un lirismo que invade el tono general de estas obras, conseguido por la conjunción de la música, la tonalidad cromática, la

interpretación contenida de los actores, el protagonismo de los espacios interiores de los personajes y el uso de la fotografía para recrearse en la belleza de los espacios físicos, desde los edificios monumentales a los paisajes naturales, el río o las llanuras. Sin embargo, esta querencia por rodar poemas audiovisuales debemos circunscribirla a las obras de ficción, ya que cuando Patino inicia la senda del falso documental deja atrás la voluntad de construir bellas puestas en escena y se centra en investigar sobre la entidad de la imagen. Esto ha levantado siempre ampollas entre una parte de la crítica que acusa al director de realizar películas excesivamente retóricas y literarias, algo con lo que volvemos a mostrar nuestro desacuerdo, ya que la apuesta por revestir el metraje de textos literarios consigue una doble función: a nivel formal, pone en escena un interesante poema audiovisual que se articula a través de una fotografía que encuadra espacios atractivos; y a nivel conceptual, propone un juego de significados tan complejo como coherente con el conjunto de la narración. De esta forma, comulgamos con el punto de vista de Manuel Hidalgo:

decir que, por mor de la utilización de esos textos, el filme de Patino es una película literaria supone, a mi juicio, una reducción miope y torpe de *Los paraísos perdidos*. La estructura fragmentada y dispersa del guion, su disposición en escenas breves, su ritmo de pasos cortos, la elaboradísima interrelación entre las acciones, las palabras, los sonidos, y las imágenes de la película proclaman su carácter rotundamente cinematográfico, que absorbe el texto de Hölderlin como un elemento más de un conjunto minuciosamente planeado y resuelto. (Hidalgo, 1985).

Y en el sentido del poema audiovisual, se manifiesta Joaquín Aranda:

Más que contarnos una historia, que indudablemente la hay en *Los paraísos perdidos*, Basilio Martín Patino nos propone en su película un gran poema cinematográfico. No interesa tanto la secuencia natural de los hechos como su orquestación, que nos conduce de la mano de la belleza a una aceptación de la condición humana, de la irremediable olvidanza de la historia, de la necesidad de convivir con la desesperanza y la realidad. (Aranda, 1985).

La inclusión del recurso del texto de Hölderlin se pone al servicio del resto de los elementos, como la interpretación de los actores, la luz, la fotografía, la música y la mirada de Patino para la construcción de los espacios mentales. En este caso, estos textos cumplen una función similar a los monólogos presentes en las demás obras de la trilogía de Salamanca: servir de espacio mental donde se articulan los

sentimientos del personaje. Sin embargo, en este caso su alcance poético va mucho más lejos, empezando por el propio tono y el contenido de los textos de Hölderlin. Además, el principal hallazgo de Patino no consiste en ilustrar esas palabras a través de las imágenes, sino en vincular e identificar los sentimientos que desprende el libro con los de la propia protagonista, poniendo de manifiesto su enorme melancolía y su evocación de los paraísos perdidos de la infancia, cuando aún no era consciente de las injusticias del mundo y era plenamente feliz. Patino estructura la narración articulando los sentimientos de la protagonista y remarcando la acción:

Las reflexiones del *Hiperión*, en efecto, no son únicamente el cuaderno de bitácora de la protagonista, el espejo de sus sentimientos y cuitas, sino también un punto de referencia irónico con el cual el director modula o corrige la realidad contemplada por su personaje: el fragmento relativo al viaje a Esmirna, por ejemplo, es significativo de la peculiar estrategia narrativa del director. (Guarner, 1985).

Aunque, como decíamos, el recurso de este libro básicamente cumple la función de articular los sentimientos y los espacios interiores de la protagonista, también encontramos en el uso de sus textos evocaciones a los espacios físicos, siempre vinculados a los espacios mentales y emocionales que desprenden. De esta forma, tenemos ese viaje a Esmirna del texto literario, que encuentra una referencia en el espacio físico real, con un personaje que llega a Salamanca, un lugar del que se marchó hace mucho tiempo ya al que regresa físicamente realizando un viaje físico que irá acompañado también de un viaje emocional. Y de la misma forma que en *Los paraísos perdidos*, también en *Nueve cartas Berta*, en *Octavia* y en *Madrid* encontramos el recurso de un personaje protagonista que realiza un viaje con doble itinerario: físico y emocional.

Concluiremos la revisión del texto en *off* de *Los paraísos perdidos* con una reflexión sobre la relación entre literatura y cine que encierra este filme:

Traducir *Hiperión*, de Hölderlin, en el filme, no es una opción literaria superflua. En absoluto. Es un signo de identidad que nos esclarece la auténtica voluntad de renovación, de cambio profundo, de regreso a lo carnal y concreto, asumida serenamente por ella. Es una forma de sintonizar con un poeta/guía, que la ayuda a exorcizar antiguos temores y miedos, a conjurar fantasmas y recuerdos perdidos. Literatura y cine, situados en ámbitos específicamente distintos, pero que sensitivamente se complementan e iluminan. (Sanchís, 1985).

Antes de pasar a la siguiente obra de la trilogía apuntaremos que en *Los paraísos perdidos* encontramos otra referencia literaria, en este caso a modo de presencia física, con la aparición en un plano rodado en la Plaza Mayor de Salamanca del escritor Gonzalo Torrente Ballester. Se trata de un juego muy querido para Patino, quien gusta de incluir como figurantes y secundarios a diversos amigos y artistas y hasta a él mismo. En este caso, Patino recurre a un espacio real y reconocible que introduce en un film de ficción para subrayar la importancia de la secuencia. De la misma forma, Patino ubica un momento importante de la película *Octavia*, cuando Rodrigo y su nieta conversan en una cafetería y él les cuenta a ella y sus amigos su periplo viajero y sus motivaciones. Esa cafetería es el Novelty, café celebre de Salamanca por ser donde tenía lugar habitualmente la tertulia de Torrente Ballester.



*Octavia* comparte numerosos elementos con las otras dos películas de esta trilogía, como la localización en Salamanca, la presencia de un personaje que regresa a sus raíces y sus reflexiones sobre su propia condición y la sociedad que le rodea; unas reflexiones articuladas, como en *Nueve cartas a Berta* y *Los paraísos perdidos*, a través de su voz en *off*. Sin embargo, la principal diferencia, en este sentido, entre *Octavia* y las otras dos reside en que, mientras en las dos primeras el *off* se inserta a través de un recurso literario –las cartas que escribe Lorenzo a Berta y la traducción del *Hiperión*–, en la tercera responde a los pensamientos del protagonista, Rodrigo, que son puestos en escena a través de sus incursiones peripatéticas por una Salamanca que al principio no reconoce y ante la que finalmente claudica con amargura. Por ello, los textos en *Octavia* quedan un poco más descontextualizados y más si tenemos en cuenta que estamos ante una película marcada por un exceso de diálogos entre los personajes y un tono decididamente melodramático. Un tono o espacio emocional que queda

subrayado por el espacio físico, con numerosos planos de la grandiosidad monumental de Salamanca, y por el espacio de representación, con la elección de una fotografía que remarca los tonos dorados de esos espacios urbanos. Una elección que responde a la voluntad de Patino de construir un espacio físico saturado, Todos los elementos de esta película chirrían: hay demasiados diálogos, muchos personajes, Octavia vive en una montaña rusa emocional... Esta es la obra de la trilogía donde hay más movimiento y más acción, incluyendo una tragedia. De esta forma, Patino quería reflejar una sociedad de principios del siglo XXI híper saturada de imágenes de televisión, de publicidad, de capitalismo que, como las brillantes piedras de la Salamanca monumental, son solo la fachada de una sociedad mucho más oscura y podrida. Todo es en realidad falso, brilla como el plástico, nada es natural. Y es precisamente ese entorno de brillante falsedad lo que oprime a Octavia hasta la muerte.

Pérez Millán establece también la diferente naturaleza del recurso de estos textos:

las reflexiones de Lorenzo Carvajal en *Nueve cartas a Berta* o las de la protagonista de *Los paraísos perdidos* encajarían perfectamente, con su estructura literaria, al amparo del pretexto epistolar o de la traducción de Hölderlin, respectivamente, mientras que las de los esporádicos *comentadores* de *Canciones para después de una guerra*, las de Hans en *Madrid* y algunas de las de Rodrigo en *Octavia*, por ejemplo —concebidas como *textos* pero *dichas* como si fueran espontáneas—, corren el riesgo de despegarse del discurso visual, interfiriendo en él en lugar de completarlo, y de sonar demasiado a añadido cauteloso o a pretensión no materializada en la película. (Pérez Millán, 357).

En *Octavia* también encontramos una estructura dividida en capítulos, como en *Nueve cartas a Berta*. Y de la misma forma, los títulos de los capítulos adelantan la acción que transcurre en el filme e introducen referencias a obras literarias y personajes de la mitología clásica, en algunos casos con referencias espaciales: 1. *El hijo pródigo* (trae a colación la parábola bíblica en alusión al regreso de Rodrigo a Salamanca); 2. *Ítaca* (la patria de Ulises, adonde regresa en *La Odisea*, de Homero. También corresponde a un poema de Kostantino Kavafis. En este caso, evoca las secuencias donde asistimos al pasado de Rodrigo, es decir, al camino, a la *odisea*, que ha vivido hasta llegar a su propia patria); 3. *Borrachos como dioses* (así se iba a titular la película. Aquí podemos citar diversas obras pictóricas como *El festín de los dioses*, de

Giovanni Bellini; *La bacanal*, de Tiziano; o *El triunfo de Baco o Los borrachos*, de Velázquez. En el campo literario, encontramos una referencia a un dios borracho en la obra *Los cantos de Maldoror*, del conde de Lautréamont, donde se describe a Dios como terriblemente borracho, con términos como “embrutecimiento de hocico de cerdo”); 4. *Los motivos de Antígona* (en referencia al mito griego y la tragedia de Sófocles. Rodrigo compara a Octavia con Antígona cuando cabalga desnuda por el centro de Salamanca. La protagonista de Patino, como Antígona, hace su propia lucha contra las leyes buscándose así un destino trágico); 5. *Razón de melancolía* (en referencia a la filosofía nihilista de Cioran. Se trata, además, del título de uno de los capítulos *Apócrifos* que el director presentó a Pilar Miró sin llegar a realizarse. Además, en *La seducción del caos* aparece un libro con este título supuestamente escrito por el protagonista, Hugo Escribano); 6. *Stabat Mater* (poema medieval escrito en latín, interpretado aquí por Pergolesi, que narra el dolor de la Virgen María ante la muerte de su hijo en la cruz, y que Patino encarna en Manuela ante Octavia).

En *Octavia* aparecen además algunas referencias a otros escritores y obras. Cuando Rodrigo y Elsa llegan a la casa familiar al principio de la película, Rodrigo encuentra las lecturas de los años felices de su niñez: Stevenson, Salgari, Verne, Defoe o Dickens, sus “legendarios y leales compañeros”, que en realidad son los propios de Patino y de esta forma se vincula esa escena con el espacio en el que creció Patino a través de la literatura.

Otra influencia de Patino para rodar *Octavia* la podemos encontrar en una obra escrita, *Ulises* de James Joyce. Este relato, que a su vez bebe del personaje de Homero, también está articulado, en parte, por un intenso monólogo interior. Igual que en *Octavia*, combina elementos líricos, épicos y filosóficos; y transcurre en Dublín, ciudad que cambia por Salamanca en la obra de Patino. Tanto *Octavia* como *Ulises* dividen la acción en capítulos. Y además, Bloom, que representa al Ulises de Homero y es encarnado por el Rodrigo de Patino, está en Berlín para buscar un hijo perdido. Como vemos, la literatura está presente en los espacios de la película *Octavia* es constante. Y la referencia más elocuente donde encontramos una vinculación de la literatura con el espacio en esta película es hacia el final, cuando Rodrigo y el comisario regresan de su cacería y Rodrigo evoca una imagen con la que se identifica, es lo que le

gustaría hacer una vez resignado a vivir tranquilo en Salamanca: “Aquella imagen del agricultor tranquilo, un tanto romántica, a lo Tolstoi, a lo Turguénev, esa mezcla de escritor y trabajador de la tierra, ¿Consistirá en esto hacerse viejo?” (1 37’ 07”) Con esta imagen tan unida a la tierra Rodrigo evoca un ideal de vida donde se vincula el espacio físico y el mental a través de la literatura. De nuevo se reivindica el espacio natural como puro.

Si nos hemos detenido tanto en las tres películas que transcurren en Salamanca es porque, como decíamos, son las que presentan mayor riqueza de referencias literarias. Aunque en determinados aspectos sea menos evidente, lo cierto es que en estas obras del salmantino la literatura se despliega de una forma más poética, bella y ligada a los espacios. No obstante, la literatura está presente incluso en sus filmes de montaje sobre el franquismo donde la oportunidad de incluir literatura es menor. Con esos recursos literarios Patino construye un espacio literario que sirve para construir un tono emocional en los filmes, y de esta manera, dar forma al espacio mental de estas obras. Así, en la película *Caudillo* se insertan unas palabras de Alberti, el escrito de despedida de Unamuno o el *Himne dels Segadors* utilizado como marcha fúnebre que acompaña a las imágenes de los catalanes derrotados que han de exiliarse o las imágenes del entierro del camarada Durruti. Además, Víctor Alterio recita el poema de Neruda *Madrid 1936*:

Madrid, sola y solemne, julio te sorprendió con tu alegría de panal pobre: clara era tu calle, claro era tu sueño. Un hipo negro de generales, una ola de sotanas rabiosas rompió entre tus rodillas sus cenagales aguas, sus ríos de gargajo. Con los ojos heridos todavía de sueño, con escopeta y piedras, Madrid, recién herida, te defendiste. Corrías por las calles dejando estelas de tu santa sangre, reuniendo y llamando con una voz de océano, con un rostro cambiado para siempre por la luz de la sangre, como una vengadora montaña, como una silbante estrella de cuchillos. Cuando en los tenebrosos cuarteles, cuando en las sacristías de la traición entró tu espada ardiendo, no hubo sino silencio de amanecer, no hubo sino tu paso de banderas, y una honorable gota de sangre en tu sonrisa...

Todas estas referencias literarias de *Caudillo* aluden a espacios geográficos concretos con el fin de ir guiando al espectador por los lugares que recorre el filme, que son los de la Guerra Civil española. Y además, apuntalan los espacios mentales. Sin duda, esa película tendría un sentido y un alcance muy diferentes de no



incluir esos versos de Neruda. Con ellos Patino alude directamente a los espacios mentales. Nos muestran de una forma mucho más vívida y lúcida el ambiente que se vivía en el Madrid de la Guerra con esas evocadoras palabras que con todas las imágenes de los bombardeos

En la siguiente película de la trilogía del franquismo, *Queridísimos Verdugos*, la voz del poeta Claudio Rodríguez conduce un texto en *off* que explica los rasgos y la historia del garrote vil, complementando así fotografías e ilustraciones. En la película se recuerda la vinculación que ha tenido esta forma de matar con España a lo largo de la historia, ligando de esta forma el relato a un espacio geográfico. Además, cabe recordar que esta película se inspira en dos libros de Daniel Sueiro, amigo personal de Basilio Martín Patino: *Los verdugos españoles* (1972) y *La pena de muerte. Ceremonial, historial y procedimientos* (1974). Y precisamente en *Del amor y otras soledades*, la mujer que cuida al hijo del matrimonio lee un libro de Daniel Sueiro. Y, en otro juego más de Patino, el propio Sueiro aparece leyendo un libro de Isaac Montero, también amigo de Patino.

En la tercera obra de esta trilogía documental, *Canciones para después de una guerra*, aparecen referencias a *La Codorniz*, vemos en imagen tebeos como *El guerrero del antifaz* o *Carpanta* y también otras referencias a la literatura popular como pueden ser las propias canciones o las radionovelas, también de filiación literaria y todas muy representativas de la sociedad española de la época.

En relación al pasado histórico de España, *Caudillo* y *Canciones para después de una guerra* comparten mecanismos similares para tratar de encontrar un sentido a la historia, para “recuperar una memoria escondida o anulada. En este sentido, ambas películas se relacionan, pero sobre todo *Caudillo*, con el libro *La gallina ciega*, de Max Aub, otro intento de recuperar los recuerdos olvidados, conocer lo que en realidad ocurrió: solamente puede ser olvidado “libremente” aquello que es conocido” (Bellido, 1996: 109).

En 1980, Patino realiza un trabajo para una exposición organizada por el

Ministerio de Cultura sobre la Guerra Civil. A partir del material de *Caudillo* monta 20 videos y, para el catálogo:

escribe un excelente artículo sobre *las filmaciones de la guerra de España*. Y es que la escritura es otra de las grandes aficiones del director como lo demuestra la serie de guiones y narraciones premiados en diferentes etapas de su vida o los importantes estudios críticos sobre cine en general y montaje en particular. No hay tanta diferencia, en realidad, entre un texto literario y un texto fílmico. (Bellido, 1996: 109).

Aunque no hablamos en esta ocasión de una película, sí encontramos una conexión entre el texto de Patino y un espacio concreto.

En la película *Madrid*, aunque es menos explícita la presencia literaria que en otras obras de ficción como las tres revisadas, Patino reflexiona sobre la capacidad de una fotografía para atrapar el tiempo y la huella que el espacio deja siempre en una fotografía. Este punto de vista se aproxima a Bazin, Barthes y Sontag.

*La seducción del caos* incluye numerosas referencias literarias. La película se inicia con una frase de Hesíodo que aparece escrita y sobrevolará a lo largo de todo el filme: “Ante todo fue el caos”, ya que la materia con la que Patino construye el filme y sus espacios parte de una heterogénea e hipertextual amalgama de materiales, géneros, formatos audiovisuales y niveles narrativos a los que termina por aportar una coherencia y un orden sutil y complejo. La música, repetida de forma recurrente durante toda la película, está basada en la pieza *El retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla, inspirada en un fragmento de *El Quijote* en el que el titiritero maese Pedro representa ante Don Quijote y su escudero la historia de Melisendra y don Gaiferos; Don Quijote termina por emprenderla a golpes contra las figurillas de pasta, confundiendo de nuevo la realidad con la representación. También en este pasaje de *El Quijote* Cervantes revela la impostura de Ginés de Pasamonte, oculto tras la máscara de maese Pedro, mientras en *La seducción del caos* Hugo Escribano resulta ser un robot con máscara cuyos hilos mueve el propio Basilio. Además, la serie que en la película realiza Hugo Escribano, *Las galas del emperador*, adapta en esencia el cuento homónimo de Andersen. León Felipe aparece mediante la imagen de uno de sus libros en una librería y el propio Escribano cita a Calderón, Diógenes, Darío o Shakespeare, al que hace referencia a través de *Hamlet*, concretamente con el conocido monólogo del

“ser o no ser”; Patino hace suya la escena primera del tercer acto para reflexionar sobre la verdad o ficción de las representaciones artísticas o mediáticas: “Las alusiones al *Quijote* o la posterior readaptación mediática del discurso de *Hamlet* refuerzan la actitud crítica de Patino ante la indicialidad de las representaciones, especialmente de los discursos de lo real” (Nahum, 2008: 276). También se hace referencia al poeta Juan de Mairena, con la cita: “La verdad es la verdad, dígala Agamenón o su porquero”. Y el mito de la caverna de Platón se introduce con la estancia de Hugo Escribano en la cárcel, cuando la asociación MacLuhan se moviliza para que el protagonista disponga en su cautiverio de un contacto con los medios de comunicación a través de una televisión por satélite. El nombre de la asociación supone una suerte de chiste ya que hace referencia al teórico de la comunicación Marshall MacLuhan, autor de la teoría de “el medio es el mensaje”. Además, el texto de Platón se plasma en la recreación de un espacio concreto, la celda de una cárcel, como analogía con la caverna. Alberto Nahum apunta a las tesis de Baudrillard, Jameson y Kristeva como referencias de Patino al abordar esta película por realizar “un ensayo audiovisual sobre la representación de los medios de comunicación y los límites del lenguaje fílmico” (Nahum, 2008: 271). El texto teatral marca de principio a fin la construcción de los espacios de esta película. La película se abre y se cierra en un teatro en ruinas, una manera de subrayar el carácter de truco y falsedad que tiene todo en este filme.

Posteriormente, Patino realiza la serie para televisión *Andalucía, un siglo de fascinación*. En el segundo capítulo, titulado *Carmen y la libertad*, Patino se centra en el personaje de Carmen, adaptado a la ópera por Georges Bizet a partir de *Carmen*, libro del escritor francés Prosper Mérimée publicado en 1845. Para el siguiente capítulo, *El grito del sur. Casas viejas*, Patino se inspira en el libro *El viaje a la aldea del crimen* (Madrid, Pueyo, 1934), de Ramón J. Sender. Y en el cuarto capítulo, *El jardín de los poetas*, el director nos presenta un hipotético homenaje televisado a los auténticos poetas andaluces (Alberti, Juan Ramón Jiménez, García Lorca) donde Patino introduce citas de Machado, Cernuda, Luis Rosales o Gabriel Celaya. Como apunta Jorge Marí, este capítulo propone “una reflexión sobre las recientes representaciones mediáticas de la figura de García Lorca como sobre el contexto cultural, político e ideológico —la Andalucía y la España democráticas, autonómicas, neocapitalistas, ultraconsumistas— en que tales representaciones se han construido, así como una

metaexploración sobre el propio medio —la televisión— y género —el documental y sus derivaciones e hibridaciones— desde los que Martín Patino está elaborando su comentario” (Marí, 2011: 8). Por lo tanto, casi todos los capítulos de esta serie construyen sus espacios a partir de textos literarios o referencias musicales: el mito de Carmen, la copla, el flamenco, los poetas... estos son los espacios mentales, los de la cultura, que a Patino le interesan de un espacio geográfico como Andalucía. Y aunque durante el metraje de esta obra asistimos a diversas referencias literarias mostradas de forma explícita, como cuando durante la entrevista con un experto que loa la época del califato y *El collar de la paloma* de Ibn Hazm, la cámara muestra un primer plano del libro de Roger Corman *Cómo hice cien films en Hollywood y nunca perdí ni un céntimo*, la realidad es que *El jardín de los poetas* se centra básicamente en García Lorca:

el filme de Martín Patino va tejiendo una red de ficciones en torno a García Lorca que se imbrican entre sí y a su vez establecen lazos con elementos de la realidad histórica. A dicha red se añaden, por ejemplo, supuestos fragmentos del No-Do que muestran a las juventudes de la Sección Femenina en la cartuja, convertida en Albergue de Verano, y hasta un supuesto documental sobre los poetas del 27, realizado en 1956 por una tal Angela Wilcox, “poetisa y directora de cine” británica y discípula de Brennan, y en el que aparece, entre otros, Hemingway. (Marí, 2011: 9).

Y así llegamos a la última película de Martín Patino, *Libre te quiero*, una obra que remite constantemente al poema de Agustín García Calvo *Libre te quiero*, desde el propio título del documental y a través de sus versos en la voz de Amancio Prada —cuya presencia con esa misma canción ya se había producido en *Los paraísos perdidos*—:

El último gesto de Agustín García Calvo, el colofón a una trayectoria de libre-pensamiento, fue tomar parte activa en el 15-M, dar voz al descontento. Como si supiera que le quedaba ya poco tiempo de vida, el filósofo y poeta acudió a la madrileña plaza del Sol a seguir proclamando la necesidad del surgimiento de nuevas formas de vida, no ancladas al yugo del dinero; a seguir hablando de los engaños de las democracias occidentales. García Calvo no es el protagonista del recién estrenado documental de Basilio Martín Patino sobre el movimiento que sorprendió al mundo. Ni siquiera aparece en ninguno de los fotogramas, pero de algún modo su ideario, su espíritu, está presente. El homenaje está patente en el título, *Libre te quiero*, unos versos que en la voz de Amancio Prada sirven de banda sonora a la narración visual de lo que aconteció esas semanas a partir del 15 de mayo de 2011. (Rodríguez, 2013).

De esta forma, el poema de García Calvo sirve para construir el espacio sonoro del filme y, además, su contenido se plasma en la forma de rodar los espacios donde se desarrollan las protestas de los indignados.

Además de sus películas realizadas, podemos señalar dos proyectos que no llegan a ver la luz por diversos motivos y que fueron inspirados por dos obras de literatura española clásica; se trata de las adaptaciones de *La Celestina*, de Fernando de Rojas; y de *Rinconete y Cortadillo*. Sobre esta última pieza, el cineasta recuerda haber tratado de rodarla en Sevilla junto a su amigo y poeta Agustín García Calvo, pero Fraga rechazó el proyecto y les pidió que se fueran de la ciudad:

Pero nosotros seguimos allí lo que nos dio la gana, hasta que se nos acabó el dinero, ya expulsados del rodaje, claro y con la cinta confiscada. Nos paseábamos por Sevilla como malos, malos de la película, con la policía detrás de nosotros, vigilándonos. Nunca más supimos del material que habíamos rodado. (Rodríguez, 2013).

Concluiremos añadiendo que la trayectoria de Basilio Martín Patino hunde constantemente sus raíces en el campo de la literatura, omnipresente durante su etapa de formación intelectual. Esto se traduce en que su obra se puede considerar como verdadera poesía audiovisual, realizada para ser vista y escuchada, para disfrutarla con los sentidos y con la mente, para sentirla y pensarla. Y es que todos los elementos de sus películas, a priori sumados de una forma caótica, se funden consiguiendo una armonía poética; imperfecta y emocionante. Como ya apunté en un artículo redactado publicado en la revista literaria *Fábula*:

la imagen de Octavia cabalgando desnuda por la Plaza Mayor de Salamanca; la secuencia de su funeral mientras cae la nieve y suena el *Stabat Mater* de Pergolesi; la melancolía en la mirada de una Charo López que añora sus *paraísos perdidos* bajo el cielo crepuscular salmantino y al son del aria de Juan Sebastián Bach; la represión en el episodio de *Casas Viejas*; la resignación de Emilio Gutiérrez Cava cuando camina con su novia de toda la vida por las calles de la capital salmantina; las dudas, miedos y esperanzas que Lorenzo plasma en las cartas que remite a su añorada Berta, en realidad escritas a sí mismo; la ironía irreverente de unos bombarderos que *descargan* sobre Madrid al ritmo de *La gallina Papanatas*, en *Canciones para después de una guerra...* Qué esconden estas imágenes sino sentimientos expresados en versos audiovisuales compuestos por un poeta que,

como Víctor Erice, trabaja con la cámara para revolver en lo más hondo del corazón del espectador sensible y colaborador, sin renunciar tampoco a estimular su cerebro. (García de la Riva, 2008: 48).

Sin duda, los espacios resultan determinantes en la concepción lírica del cine de Patino. No es casual que todas las imágenes poéticas citadas estén determinadas por espacios, ya sea el entorno urbano de una ciudad provinciana o el bombardeo de una ciudad que resiste al avance del fascismo.

En definitiva, la importancia de la presencia literaria en estas películas va más allá de la belleza y del placer que pueda transmitir al espectador, ya que, entroncando con la naturaleza de un verdadero texto literario —aunque en este caso narrado en imágenes—, conllevan una carga que empuja al espectador a la reflexión. Y precisamente la articulación de la carga literaria a través de las imágenes conlleva un enriquecimiento mutuo de literatura y cine. La imagen aporta una función vivificadora al texto literario y este enriquece la belleza de la imagen. Además, a diferencia de obras cinematográficas donde la literatura ocupa un lugar preferente, como en *Las amistades peligrosas* con el recurso epistolar limitado a una mera traducción de lo que el personaje escribe, en las obras de Basilio Martín Patino la relación entre texto e imagen va más allá alcanzando cotas más profundas de significación a través de numerosos recursos ordenados con armonía para conseguir con todos ellos articular una verdadera poesía audiovisual.

### **3. ACERCAMIENTO A LOS ESPACIOS EN LA OBRA AUDIOVISUAL DE BASILIO MARTÍN PATINO**

#### **3. 1. INTRODUCCIÓN AL ESPACIO EN EL CINE DE PATINO**

Tras haber revisado, desde la perspectiva del espacio, las características principales del cine de Basilio Martín Patino, y después de haber rastreado la influencia en su trabajo de la literatura y contextualizado su obra en el cine de otros directores y corrientes fílmicas, en este capítulo vamos a realizar un acercamiento a los diferentes espacios presentes en la obra audiovisual del cineasta salmantino, tanto en su filmografía propiamente dicha como en su obra extracinematográfica. Y para llegar a una definición de espacio válida para nuestro trabajo de investigación vamos a revisar diversas definiciones de espacio que se pueden vincular a la concepción espacial de la obra de Basilio Martín Patino. Hablamos de aportaciones teóricas realizadas por diferentes autores a lo largo de la historia, desde la perspectiva de la filosofía, desde la semiótica, desde la poética, desde la geografía y desde el arte, especialmente en relación a la literatura, el teatro y el cine. Después, pondremos estas aportaciones en relación con otras concretas sobre el cine de Martín Patino. Y a partir de estas referencias estableceremos una definición de los espacios en la obra de nuestro cineasta.

Antes de acometer el acercamiento teórico al espacio, apuntaremos que, tras un visionado atento de la extensa y heterogénea filmografía de Basilio Martín Patino, podemos afirmar que el espacio es uno de los elementos fundamentales de la

obra del director castellano. Aunque antes que de espacio, debemos hablar de espacios, en plural. Primero, porque durante toda su carrera, este cineasta ha trabajado el espacio desde varios planos complementarios —físico, mental, autorreferencial...— que, como veremos, en el caso de esta filmografía, están siempre vinculados e interrelacionados. En las páginas de este capítulo definiremos estos espacios y analizaremos su presencia, relaciones, motivaciones y repercusiones. Y segundo, porque estamos ante una filmografía tremendamente variada, y marcada por una constante evolución formal, donde el tratamiento y la tipología de los espacios abordados cambia de forma considerable a lo largo de su trayectoria en función de los diferentes planteamientos asumidos por Patino, de los géneros audiovisuales adoptados, así como de los formatos y dispositivos utilizados. Pero a pesar de esa experimentación permanente, los conceptos que definen la esencia de sus espacios estarán siempre presentes durante la práctica totalidad de sus trabajos. Y en este caso, si hablamos de un tratamiento de los espacios transversal a toda la obra de Basilio Martín Patino, debemos referirnos principalmente al juego de contrastes entre espacios, un enfoque muy querido por el director. Como abordaremos en profundidad más adelante, nos referimos a una oposición entre espacios que remiten a conceptos donde se interrelacionan los planos físicos, psicológicos, ideológicos y emocionales. A través de estas confrontaciones, Patino enfrenta espacios distintos, que representan y oponen conceptos como lejos y cerca, espacio externo e interno, espacios de la libertad y espacios de la represión. En el fondo, la esencia de estas oposiciones siempre es la misma y se refiere al dilema shakespeariano de ser o no ser —representado de forma evidente en *La seducción del caos* por Hugo Escibano calavera en mano; aunque en realidad en el drama inglés cuando Hamlet porta la calavera de Yorik en la mano le pregunta por su estado actual, el imaginario colectivo nos ha llevado a pensar que se trata del momento del ser o no ser, y así lo plasma Escibano, planteándose si creer lo que nos cuenta en *Las galas del emperador* o no; si entrar o no en su juego—, es decir, ser libre o no serlo, luchar por los sueños y deseos, o dejarse llevar por la tendencia mayoritaria y conservadora. Así lo vemos en el personaje de Lorenzo en *Nueve cartas a Berta*, cuando se debate entre escapar en busca del cosmopolitismo que representa el extranjero o dejarse mecer por los brazos provincianos de su Salamanca familiar. También ocurre esto en sí mismo con respecto a las cartas que supuestamente Lorenzo escribe a Berta, personaje al que no llegamos a ver y que representa el espacio exterior, cosmopolita, de libertad;



en realidad no llegamos a saber si son cartas verdaderas o solo son un recurso narrativo para vehicular unas reflexiones sin destinatario real, monólogos interiores de Lorenzo dirigidos exclusivamente a él mismo, en la línea de la autorreflexiones que articulan las narraciones en *Los paraísos perdidos*, con la traducción del *Hyperion* como recurso similar, y *Octavia*, en este caso sin recurso alguno. En todos estos casos se repite la presencia, muy destacada, del espacio interior, donde reside realmente la verdadera libertad, la de pensamiento y reflexión, que es de la que se ha vanagloriado siempre el propio Patino.

Esas oposiciones entre espacios están constantemente presentes durante toda la trayectoria de Patino; las vemos *Canciones para después de una guerra*, en el uso de imágenes en las que no coinciden el espacio donde están rodadas y el espacio que representan en el montaje de Patino, un recurso que le sirve al director para jugar con un contraste de significados, al que se incorpora el uso de la música, para desmontar el discurso oficial del Régimen. Y también lo vemos en los múltiples fraudes audiovisuales presentes en el metraje de *La seducción del caos*. Este enfrentamiento entre distintos espacios físicos y mentales, que lo es también entre diferentes personajes y marcos temporales, busca cuestionar su representación original, que, en general es el fin último del cine de Patino. Esta mirada vital y creativa la define muy bien Ricardo Muñoz Suay, amigo personal del director: “Se ríe de nuestra España (o Españas). Pero se ríe con tristeza y con el contrasentido y la permanente contradicción de Don Miguel” (Bellid López, 1996: 16).

Estas oposiciones entre espacios hunden sus raíces en las teorías de distintos autores a lo largo de la historia. Como apunta José Ferrater Mora en su *Diccionario de Filosofía*, las referencias teóricas en torno al espacio desde el marco filosófico abordan “la oposición entre lo lleno y lo vacío”, “entre la materia y el espacio”, “entre el ser y el no ser” (1991: 997). Con respecto a esta contraposición, Parménides considera que “al negar que se pueda hablar del no ser, niega al mismo tiempo que se pueda hablar del vacío: lo único que hay es el ser, estar enteramente lleno” (1991: 997). Y con “estar lleno” se refiere a “la materia compacta, o el espacio”. Por su parte, Demócrito admite la existencia del vacío y del no ser, y también se opone a la concepción de Platón, para quien el espacio implica “el habitáculo de las cosas creadas”. Platón

considera que, teniendo en cuenta que el espacio “carece de figura”, su significado se refiere a “lo que propiamente no es, sino que únicamente es llenado”. Y si hablamos del cine de Patino, encontramos numerosos ejemplos de que este director contempla espacios vacíos plagados de ser, de historia, de memoria, de sentimientos colectivos.

La presencia del espacio en la obra de Patino encuentra más acomodo en la visión de Aristóteles, que concibe que el espacio no puede ser un mero receptáculo vacío. Aristóteles introduce el término “lugar” para referirse a un campo donde las cosas son particularizaciones. Para este filósofo, el espacio emana de las cosas. Muchos siglos después de Aristóteles, también se refiere al término “lugar” el filósofo José Luis Pardo, quien define lugares como “extensiones habitables, definidas y limitadas, únicas en las que los hombres pueden nacer, vivir y morir como hombres” (Pardo, 2010: 19). De esta forma, frente a la idea de “campos” de Aristóteles, Pardo propone una concepción del espacio más vinculada a la presencia humana y por ello más cercana a los espacios de Patino, ya que los espacios presentes en la obra del salmantino siempre van a estar determinados por su contacto con las personas que los han habitado en el pasado o los habitan en el presente —poniéndose así de nuevo de manifiesto la importante presencia del tiempo en el espacio de Patino—; los espacios físicos van a estar conectados con los espacios mentales. Por ello, el espacio de Patino siempre va a tener sentido en relación con las personas, y esto supone que esa relación se produce en un momento concreto. De esta forma, el espacio, el tiempo y las personas siempre van a estar vinculados. Si pensamos en algunos de los espacios más icónicos del cine de Basilio Martín Patino, como son la Plaza Mayor de Salamanca o la Puerta del Sol de Madrid, podemos comprobar que se trata de ejemplos de espacios que no se limitan a representar receptáculos vacíos, ya que son lugares cuya significación responde al peso de todo lo que han albergado y, sobre todo, de quienes los han habitado en momentos concretos. Aunque un día cualquiera en la actualidad podamos percibir estas plazas como espacios diáfanos y vacíos, en realidad están cargados de sentido histórico, de simbolismo ideológico y del peso del pasado. La historia reciente de España, con sus particularidades, como las demostraciones de fuerza de Franco en el ágora salmantina, o las movilizaciones para cambiar la política española impulsadas por el 15-M en la capital española, determina el significado y la realidad de estos espacios. Y por eso, hablamos de espacios vinculados a un tiempo.

Otros autores se han referido también al concepto de lugar en un sentido que nos es útil para entender el tratamiento que hace de él Patino. En su caso, Mieke Bal distingue de forma sencilla y práctica entre lugar y espacio. Para esta autora, el lugar se refiere a lo físico, a lo que es mensurable porque posee dimensiones específicas, mientras el espacio contempla la relación entre lo físico y su percepción sensorial, auditiva o visual, es decir, cómo se contemplan y se entienden. Siguiendo esta concepción, si pensamos en el cine de Patino y en nuestra manera de analizar sus espacios, podemos referirnos a lugar como espacio físico propiamente dicho, mientras que espacio en sí mismo hace mención al espacio mental y emocional de los que habitan ese espacio físico, y también al espacio que conecta unos espacios físicos con otros. Bal también diferencia entre espacio interior y exterior, y sobre su contraste dice lo siguiente:

es a menudo pertinente, pudiendo «interior» portar la sugerencia de protección, y «exterior» de peligro. Dichos significados no se hallan vinculados de forma indisoluble a estas oposiciones; es igualmente posible que el *interior* sugiera una reclusión y el *exterior* la libertad, o que veamos una combinación de estos significados, o un desarrollo de uno a otro. (Bal, 1990: 51).

Retomando lo expuesto al inicio de esta investigación, en las obras de Basilio Martín Patino encontramos de forma evidente este contraste de espacios. Ese espacio interior está encarnado en diferentes niveles que convergen en torno al universo conservador de la tradición. Ese interior puede ser el espacio doméstico de las casas familiares, como ocurre con los domicilios de las familias de los tres protagonistas de la trilogía de Salamanca. Ese interior también puede ser una institución, como la Universidad o la Iglesia; puede ser un pueblo o la ciudad de Salamanca; y un país, como España. Lo importante es que siempre va a estar vinculado a un espacio opuesto, exterior, que estará representado por la vía pública, por la ciudad de Madrid o por un país extranjero como Inglaterra. Y además, encontramos en el cine de Patino un nuevo contraste entre las dos concepciones que propone Bal. Por una parte, protección frente a reclusión interior, y por otra, peligro frente libertad exterior. En este caso, el mejor ejemplo lo encontramos en la primera obra de Patino, *Nueve cartas a Berta*, donde el entorno familiar del protagonista Lorenzo intenta que este se adapte al seno familiar, que le presentan como protector, algo que el propio Lorenzo percibe

como reclusión. De la misma forma, lo exterior va a representar un riesgo moral y económico para la familia, que desea que Lorenzo se conforme con un porvenir económico seguro y sin ideas “peligrosas”.

Bal apunta otras oposiciones que también pueden orientar nuestra mirada sobre el cine de Patino:

la oposición existente entre la plaza céntrica que opera como lugar de encuentro donde se confrontan los actores entre sí, y el mundo circundante donde cada actor ha de encontrarse a sí mismo. La ciudad y el campo se contrastan a menudo en novelas románticas y realistas, a veces como el pozo de pecados frente a la inocencia idílica, o como posibilidad de adquirir riquezas mágicamente en contraste con la labor de los granjeros; o como el emblema del poder frente a la impotencia de la gente del campo.(1990: 52).

Estas oposiciones también se encuentran presentes a lo largo de la filmografía del salmantino, especialmente las referentes a la plaza céntrica como lugar de encuentro entre actores y el mundo circundante donde cada actor se encuentra a sí mismo. Podemos comprobarlo con muchos ejemplos. Si pensamos en la trilogía de Salamanca, esa plaza céntrica, o ágora, la representa mejor que ninguna otra, la propia Plaza Mayor de Salamanca. Ocurre así en las tres obras de esta trilogía. Como veremos más adelante, tanto en *Los paraísos perdidos* como en *Octavia* asistimos a escenas fundamentales, por su expresividad, donde los protagonistas se reúnen con gente del pasado —Berta se reencuentra con su antiguo novio Lorenzo en *Los paraísos perdidos*, mientras que Rodrigo se junta con antiguos compañeros de promoción en *Octavia*—, y donde Patino gusta de introducir en el plano a personas reales, compartiendo imagen con actores profesionales. Sin embargo, la presencia de esta plaza salmantina va más allá de la función que apunta Bal, la del lugar de confrontación de los personajes con otros personajes, y se convierte en espacio representativo de otros aspectos. Por ejemplo, en *Nueve cartas a Berta*, Patino ofrece una de las escenas más significativas y extrañas del filme, cuando Lorenzo nos muestra la concentración de alféreces provisionales, una escena de ficción creada con material documental, ya que el director filmó una concentración real. Este espacio se convierte así en representación viva en el presente de un pasado franquista, exactamente igual que ocurre con las imágenes de archivo insertadas por Patino en *Caudillo*, donde se muestran las exhibiciones de fuerza del régimen en la ciudad. En las obras de esta trilogía también encontramos otros espacios que sirven de lugar de encuentro de los personajes, como puedan ser la calle

Toro o los cafés de la ciudad, en *Nueve cartas a Berta*; la plaza de Toro donde tiene lugar la verbena nocturna durante las fiestas, en *Los paraísos perdidos*; o el paraninfo de la Universidad, en *Octavia*. Si hablamos de la ciudad de Madrid, podemos referirnos sobre todo a la Puerta del Sol, aunque también a la Plaza de Callao, pero en este caso, no tiene la importancia de la Plaza Mayor para los filmes localizados en Salamanca. Esto responde a varias causas; en primer lugar, la identificación de Patino con la plaza de su ciudad de origen es mucho mayor que con cualquier espacio público de Madrid, y en segundo lugar, por el tipo de películas, ya que las obras que transcurren en Salamanca son tres obras de ficción con narraciones de ficción al uso, y por eso más próximas a lo que propone Bal, es decir, con personajes que protagonizan peripecias en unos espacios determinados. Por el contrario, las obras que transcurren principalmente en Madrid son diferentes. Por una parte, está *Del amor y otras soledades*, una ficción al uso, pero estamos ante una obra peculiar porque se trata de un encargo y no un proyecto personal del director. Por ello, Patino nunca ha tenido demasiado apego a nada de esa película, ni a los personajes ni a los espacios, además de que cuando hizo la película Patino no llevaba demasiado tiempo viviendo en Madrid y por lo tanto no conocía tanto los espacios de la ciudad como sí conocía los de Salamanca por ejemplo cuando realizó *Nueve cartas a Berta*. Tras esa obra nos encontramos con *Madrid*, una obra de ficción también peculiar. En este caso se trata de una obra absolutamente patiniana pero no estamos ante una ficción al uso, sino que combina numerosos momentos de imagen documental a partir de materiales de archivo. En esta obra cobran gran protagonismo los espacios públicos pero no como escenarios de interacción de los personajes del film, sino como marcos de comparación de dos momentos diferentes —1936 y 1986— y por lo tanto, como termómetros del paso del tiempo. Posteriormente, *Libre te quiero* también se centra en Madrid y en este caso el espacio más presente en imagen es la Plaza del Sol, como epicentro de las protestas del 15-M. Sin embargo, estamos ante un documental puro, realizado a base de filmaciones de escenas espontáneas. En este caso, no contamos con varios personajes protagonistas a los que la cámara podría seguir en sus interacciones en un espacio como la Puerta del Sol. Sin embargo, sí asistimos a esa plaza como espacio de interacción de los protagonistas de la historias porque, de la misma forma que, como veremos más adelante, en la trilogía de Salamanca la capital charra se convierte en un personaje más a través de sus espacios urbanos y su diálogo con el protagonista, si hablamos de la película *Madrid* podemos referirnos a

un personaje protagonista, en este caso colectivo, y nos referimos a las miles de personas que participaron en aquellas protestas ciudadanas. A pesar de que hablamos de muchas personas, muy diferentes en cuanto a sus condiciones sociales, económicas o culturales, todas ellas estaban unidas en un mismo grito a favor de la libertad. En este sentido, el título de la película, el mismo de la canción de Amancio Prada que suena durante el metraje, *Libre te quiero*, se puede interpretar como una exhortación en primera persona del singular del propio director a la ciudad de Madrid, esto es, a sus habitantes, para que rompan las cadenas de sus adocenadas y rutinarias vidas y se levanten contra el sistema gritando a favor de la libertad. Podemos volver a hablar, como con Salamanca, de una ciudad-personaje, pero consideramos más exacto hablar de un protagonista colectivo representado por los “indignados” que ocupan unos espacios públicos de una ciudad a los que convierten en su propio espacio doméstico, es decir, una prolongación de los espacios circundantes de los que habla Bal donde los personajes se encuentran a sí mismos. Patino nos muestra imágenes de “indignados” durmiendo, aseándose por la mañana, comiendo, leyendo... de esta forma, paradójicamente, el espacio de encuentro público que es la Plaza del Sol se convierte en espacio de intimidad compartida.

Frente a esos espacios comunes de interacción, Bal habla del mundo circundante donde cada actor ha de encontrarse a sí mismo. Y también en la obra de Patino, especialmente la de ficción, encontramos esos espacios de alguna forma particulares o íntimos de los personajes. Y, como apunta la autora, se trata de lugares donde estos personajes tratan de encontrarse a sí mismos. Pero, en nuestro caso, comprobaremos cómo ninguno de los personajes de las principales películas de ficción de Patino se encuentra a sí mismo. Y esto se debe fundamentalmente a que todos ellos tratan de encontrar su propio lugar en espacios físicos y mentales que en realidad les son ajenos. Y aunque hayan podido ser propios en una lejana infancia, en el presente poco tienen que ver con ellos, y por eso se sienten constantemente fuera de lugar. Así, Berta en *Los paraísos perdidos* y Rodrigo en *Octavia* regresan después de mucho tiempo a una Salamanca de la que siempre han huido y donde ya no encajarán si no es traicionándose a sí mismos, dejando atrás sus sueños de libertad y entregándose al confort del convencionalismo. Por su parte, Lorenzo en *Nueve cartas a Berta* no regresa en realidad después de un largo tiempo en el exilio. Al margen de sus vacaciones en

Inglaterra, Lorenzo es un estudiante que vive de continuo en Salamanca. En su caso, tampoco encuentra su propio espacio, ya que en el que le ha tocado en suerte vivir, el domicilio familiar, reina un ambiente caduco con el que no se identifica Lorenzo. Y cuando, como le ocurre a Rodrigo en *Octavia*, al final de la película, entra en vereda, sospechamos que encontrará su sitio en la casa familiar, pero será a costa de su cambio mental, algo artificioso e interesado, por lo que en realidad será su espacio mental lo que no encuentre. Podemos completar este fresco de personajes de ficción de Patino con el Hans de *Madrid*. En este caso se repite el modelo; es decir, un personaje que llega de fuera a una ciudad que no reconoce como propia y en la que no encuentra su verdadero espacio.

Resulta llamativo que esa sensación de apátridas que acompaña a todos estos personajes, cuando les vemos en sus espacios íntimos, también está presente en los otros espacios comunes, de interacción con otros personajes. En el caso de Lorenzo, le vemos siempre fuera de lugar, tanto en la calle, como en la Universidad, en la escapada a los ejercicios espirituales o en su visita a sus amigos extranjeros. A Berta de *Los paraísos perdidos* la vemos igual de desubicada tanto en su visita al ministro, como a la emisora de radio o al hospital. A Rodrigo le ocurre lo mismo en el congreso de espías en la Universidad o en la capea.

Bal también se refiere al contraste de ciudad y campo, oposición básica también muy presente en la obra de Patino. Esta contraposición de espacios está presente de alguna forma, aunque de forma circunstancial, en una película localizada en Madrid como *Del amor y otras soledades*, pero es en la trilogía de Salamanca donde está más presente, hasta el punto de determinar, como veremos con detenimiento más adelante, el devenir de los espacios mentales y emocionales de los personajes. En las tres obras de Salamanca, los personajes realizarán numerosas incursiones desde la ciudad al campo y en todos los casos será la “pureza” de esos espacios que de alguna forma esconden sus “paraísos perdidos” de la niñez, donde los personajes encontrarán algún tipo de paz y, aunque efímera, también felicidad. Como veremos, en *Nueve cartas a Berta* y en *Octavia*, Lorenzo y Rodrigo se adaptan, o en cierta forma se resignan, a la comodidad de una vida tranquila a la que su entorno familiar les avoca. En este caso y retomando las aportaciones de Bal, con esta contraposición de espacios:

...cabe relacionar varios lugares, ordenados en grupos, como oposiciones ideológicas y psicológicas, el espacio podrá operar como un importante principio de estructuración. Por ejemplo, alto-bajo, relacionado con favorable-desfavorable, afortunado-desafortunado, y que es una oposición que la literatura occidental ha heredado de la concepción bíblica del cielo y el infierno, y de la mitología grecolatina. Lejos-cerca, abierto-cerrado, finito-infinito, junto con conocido-desconocido, seguro-inseguro, asequible-inasequible son oposiciones que nos encontramos a menudo. La frontera entre dos lugares puede jugar un papel especial (1990:52).

Seguimos con Bal para recordar su definición de lugar:

posición geográfica en la que se situaba a los actores, y en la que tenían lugar los acontecimientos. El concepto de lugar se relaciona con la forma física, medible matemáticamente, de las dimensiones espaciales. Por supuesto, sólo en la ficción; esos lugares no existen verdaderamente tal como lo hacen en la realidad. Pero nuestras facultades imaginativas piden su inclusión en la fábula (1990: 101).

Asumimos esta definición de lugar como válida en el cine de Patino. Como tendremos que recordar en diversos momentos de este trabajo, en nuestra visión del espacio en Patino entendemos que el espacio conlleva un lugar y un tiempo. En este caso, tal y como propone Bal, el lugar es un escenario físico, o geográfico, donde se sitúan los actores. Ese lugar físico que acoge a los actores, unido a un tiempo concreto en que se ubica la historia, genera el espacio en el que se encuentran los personajes. Y con todo esto nos referimos básicamente al cine de ficción de Patino, como apunta Bal. Por eso resulta tan recurrente en nuestro trabajo la trilogía de Salamanca, sin duda, la expresión más profunda de la ficción por parte de Patino.

En nuestra concepción también cabe esta aportación de Mieke Bal sobre el espacio:

La historia se determina por la forma en que se presenta la fábula. Durante este proceso se vinculan los lugares a ciertos puntos de percepción. Estos lugares, contemplados en relación con su percepción reciben el nombre de espacio. El punto de percepción puede ser un personaje, que se sitúa en un espacio. Lo observa y reacciona ante él. Un punto de percepción anónimo puede también dominar la presentación de ciertos lugares. (1990: 101).

Convenimos con la definición del espacio en la ficción de Bal, que además aporta un elemento nuevo a nuestra concepción del espacio como lugar más tiempo, y es la forma en que estos se perciben. Y aquí podemos hablar también de espacios



de representación, sobre los que ahondaremos más adelante. Añade Bal que esa percepción del espacio está determinada por los sentidos de la vista, el oído y el tacto, que pueden generar dos tipos de relaciones entre personajes y espacio:

El espacio en que se sitúa el personaje, o en el que no está situado exactamente se suele considerar como marco. También se puede indicar la forma en que se llena ese espacio. Un personaje se puede situar en un espacio que experimente como seguro, mientras que antes, fuera de ese espacio, se sentía inseguro. Tanto el espacio interior como el exterior operan como marcos en este ejemplo. Su oposición otorga el significado a los dos espacios. También se puede considerar inseguro un espacio interior, pero con un significado algo distinto. El espacio interior se puede contemplar, por ejemplo, como encierro, mientras que el espacio exterior significaría la liberación y, por consiguiente, la seguridad. (1990: 102).

Esa idea del “marco” de Bal será en nuestro caso, que hablamos de cine y en sentido técnico, el plano, como veremos un poco más adelante. Y esa forma de llenar el espacio será el campo, compuesto a través del encuadre cuando estamos ante una imagen y no ante un texto escrito, mientras que el espacio en el que no está situado exactamente el personaje será fuera de campo, un espacio al que Patino otorga gran importancia y considerable significación. Los mejores ejemplos los encontramos en la película *Los paraísos perdidos*. En esa obra, la secuencia del restaurante en la que comen Berta, su marido y su hija, la muestra Patino con la familia comiendo sin dirigirse ninguno la palabra, desprendiendo la escena una evidente tristeza y falta de comunicación. Patino pone de manifiesto el fuera de campo a través del sonido, ya que en ningún momento llegamos a ver en imagen el salón adyacente del restaurante donde por el sonido deducimos que se está celebrando una boda en la que todo el mundo grita, se divierte y tiene motivos por los que reír y brindar. La contraposición del sonido sin imagen de la celebración con la imagen sin sonido de la familia resulta devastadora. Patino vuelve a utilizar el mismo recurso de significación a través del uso de lo que sucede en el espacio fuera del plano cuando Berta y su marido se despiden junto al coche, cuando él se vuelve a Alemania. Intuimos que se dan un beso de despedida, pero Patino decide omitirlo con una elipsis, mostrándonos otro plano. El director incide así en la soledad que embarga a la protagonista, que se siente sola en su espacio interior.

Otro elemento relativo al espacio referido por Bal que debemos considerar al hablar del cine de Patino es el que hace referencia a los objetos que se encuentran en ese espacio:

El relleno de un espacio viene determinado por los objetos que cabe encontrar en él. Los objetos tienen un rango especial. Determinan el

efecto espacial de la habitación por su forma, medida y colores. Una habitación atestada parece más pequeña; una habitación vacía, más grande de lo que realmente es. La forma en que se ordenan los objetos en un espacio, la configuración de los objetos, puede también tener una influencia en la percepción de ese espacio. En una historia a veces se presentan los objetos, o el objeto, en detalle. En otras historias cabe presentar el espacio de forma vaga e implícita. (1990: 103)

Si hemos traído a estas páginas esa reflexión de la autora es porque, sobre todo en su trilogía de Salamanca, Patino otorga mucha importancia a determinados objetos que pueblan sus espacios, concretamente los espacios de las diferentes casas por donde se mueven los personajes. Podemos destacar el icónico reloj balancín que vemos en *Nueve cartas a Berta* y también en *Octavia*. Se trata de un objeto muy hortera que marca de forma constante el paso del tiempo. Patino lo usa como símbolo para remarcar que en esos espacios ocupados por las familias de los protagonistas, el tiempo se encuentra detenido, algo que vemos en la constante referencia al tiempo y en el hecho de que el objeto está muy pasado de moda. Otro objeto significativo es el plato con la imagen de la república que Berta encuentra entre las cosas de su madre y que regala a su amigo Benito. Una vez más, este objeto supera el significado que en principio se le pudo atribuir. Si lo lógico sería decir que le regala el plato por las simpatías de su amigo hacia el ideario republicano, en realidad Patino habla una vez más de tiempo ya que, como conoceremos durante el metraje, el personaje de Benito encarna a alguien que ha traicionado unos ideales de juventud que podía compartir con la propia Berta. Sin embargo, con el paso del tiempo, entra en juego el espacio. Y es que, mientras Berta se fue al exilio con su padre, y de esta forma siguió reivindicándose al cabo de los años en su compromiso vital por los valores de libertad y progreso, Benito se quedó en un espacio como Salamanca y se dejó querer por el confort y la comodidad de una vida provinciana tranquila y sin hacerse grandes preguntas. Otros espacios determinados por los objetos que albergan los encontramos en la habitación de la casa familiar de *Lorenzo en Nueve cartas a Berta*, donde el director detiene la cámara para mostrarnos el universo cultural y emocional del protagonista. En *Los paraísos perdidos*, resulta significativo el momento, tras la marcha de su marido y su hija, cuando Berta se queda sola en la casa familiar y llora al constatar su soledad. Sin sus seres queridos cerca, la protagonista aún se siente más sola al contemplar lo vetusto del espacio que la rodea. Conviene recordar que es precisamente la voluntad de poner orden a los objetos de esa casa — sobre todo, la vieja biblioteca de su padre— lo que trae a Berta a la Salamanca de sus raíces. Y es que en esa casa todo está muy envejecido. Patino nos muestra que la propia

sociedad española, el propio país, estaban vetustos a mitad de los años ochenta y tras no haberse materializado las promesas de cambios prometidas con la llegada de la democracia. Entre los objetos que se encuentran en esa casa destaca una vieja casa de muñecas con la que vemos jugando a la hija de Berta. Esa casa y la soledad de su hija jugando en ella es una metáfora del propio espacio familiar que ocupa la protagonista. Otro momento de esta cinta donde se muestran de forma destacada objetos es cuando Berta acude a la casa del campo y se habla de una mesa de una sola piza traída hace años de otro país. Y en el caso de *Octavia* estamos ante el film de Patino donde más importancia cobran los objetos en el interior de los espacios. Por una parte encontramos la habitación de Octavia en la casa familiar, donde Patino retrata de forma sutil al personaje a través de imágenes de objetos elocuentes sobre la personalidad rebelde del personaje —vemos muchos elementos de imaginaria contracultural y antisistema—. Por otra parte, es importante el palacete de la rama familiar de la madre de Rodrigo, que ha estado habitado por su hermano. Concretamente, los objetos cobran importancia tras el incendio, cuando Rodrigo y su mujer acuden a poner orden y revisan objetos que llevan mucho tiempo allí, como un tren de juguete o varias revistas alemanas. De esta forma, Patino nos habla una vez más del tiempo, a través de este tipo de objetos.

Bal también habla del contenido semántico de los aspectos espaciales, que, según apunta, se puede elaborar “de la misma forma que el de un personaje”. La autora explica que “nos encontramos con una combinación preliminar de determinación, repetición, acumulación, transformación y de las relaciones entre diversos espacios” (1990:103). Para Bal, la determinación se consigue en función de la “referencia del lector”. Cuando cierto acontecimiento se sitúe en Dublín, significará algo distinto para el lector que conoce bien la ciudad que para el que sólo sepa que Dublín es una gran urbe” (1990: 103). Podemos trasladar el campo de la literatura al ámbito cinematográfico, y es que en el cine de Patino, especialmente el que transcurre en las ciudades de Salamanca y Madrid ocurre lo mismo que en el ejemplo de Dublín. Los espectadores que conocen por ejemplo, Salamanca, tanto el urbanismo de la ciudad como su historia, serán capaces de sacar muchas más conclusiones de los films del salmantino. En el caso de Patino, además, nos encontramos ante una filmografía donde las películas de ficción que transcurren en Salamanca se complementan con otras de carácter documental, como *Caudillo* o *Canciones para después de una*

*guerra* que nos muestran acontecimientos históricos sucedidos en esta ciudad, como es el levantamiento nacional y el transcurso de la contienda civil. De esta forma, la obra documental de Patino puede servir como un buen punto de partida para que el espectador neófito en su cine pueda conocer el peso de la historia sobre esta ciudad. Sin duda, conocer con detalle la historia vinculada a esta ciudad enriquecerá mucho la experiencia de visionar las películas de ficción, donde el pasado tiene un peso determinante sobre el presente, sobre los espacios mentales de la ciudad y los personajes, y sobre la carga emocional del conjunto.

Bal define dos formas en que los espacios pueden funcionar en una historia:

Por un lado sólo marco, lugar de acción. En esta capacidad una presentación más o menos detallada conducirá a un cuadro más o menos concreto del espacio. El espacio puede también permanecer por completo en un segundo plano. En muchos casos, sin embargo, se «tematiza», se convierte en objeto de presentación por sí mismo. El espacio pasa entonces a ser un «lugar de actuación» y no el lugar de la acción. (1990: 103).

Según esta concepción, el espacio se puede entender en relación a la historia y en función de su importancia en la puesta en escena (cuestión estética-técnica) y en su influencia en los personajes. Si hablamos de Patino nos referiremos al espacio como marco, o lugar de la acción, ya que se nos presenta en un plano muy concreto. De hecho Patino localiza de forma reconocible sus historias de ficción tanto en Salamanca como en Madrid, dos ciudades presentadas con su propio nombre. Bal añade que, en ambas concepciones del espacio se puede hablar de un funcionamiento estable o dinámico. Y si hablamos de Patino estamos ante un tipo de espacio dinámico, ya que, según la autora, “un espacio de funcionamiento dinámico es un factor que permite el movimiento de personajes. Los personajes caminan, y por ello precisan un sendero. Viajan y, por consiguiente, necesitan un gran espacio, países, mares, aire (1990: 104). En el caso del cine del salmantino no tenemos aire o mares sino ciudades y calles. Una de las formas más habituales de Patino de presentar a sus personajes es desplegar recorridos por el entramado urbano de las ciudades o por espacios rurales, en medio de la dehesa. Son personajes que están en constante desplazamiento y por eso sus puestas en escena requieren de extensos espacios por donde pululan los personajes, habitualmente enfrascados en paseos peripatéticos, donde reflexionan sobre su condición vital. La autora añade que esos desplazamientos se producen habitualmente entre

espacios opuestos:

Una persona viaja, por ejemplo, de un espacio negativo a uno positivo. El espacio no tiene por qué ser la meta de ese movimiento. Puede tener un objetivo distinto en el que represente un interludio de importancia variable entre la partida y la llegada, con mayores o menores facilidades de paso. El personaje que se mueve hacia una meta no tiene por qué llegar a otro espacio. En muchas historias de viajes, el movimiento es una meta en sí mismo. Se espera que resulte en un cambio, liberación, introspección, sabiduría o conocimiento. Si falta incluso un objetivo experimental, siquiera implícito, el movimiento, por completo sin meta, puede operar como simple presentación del espacio. El movimiento puede ser circular, el personaje vuelve a su punto de partida. De esta forma se presenta el espacio como laberinto, como inseguridad, como encierro. (1990: 103).

Lo cierto es que aunque habla de un ámbito literario, la descripción de Bal se puede extrapolar a una narración enmarcada en cualquier medio de expresión. Y en el cine de Patino encaja a la perfección. Tal y como describe, en las historias del salmantino los personajes también pasan continuamente de un espacio negativo a otro positivo, y viceversa. Siempre teniendo en cuenta que no se trata de espacios con una carga positiva o negativa objetiva, sino que hablamos de positivo o negativo en función de sus deseos y motivaciones. Donde mejor vemos esto es en *Nueve cartas a Berta*, película en la que desde el inicio del metraje vemos a Lorenzo ocupando una serie de espacios en los que transcurre su vida cotidiana (el hogar familiar, la Universidad, el colegio mayor de su novia, el Casino, el espacio rural donde ayuda a proyectar una película...) y que para el personaje son espacios con una carga negativa porque representan la Salamanca conservadora de la que desearía huir. Frente a estos espacios, que remiten al interior, Lorenzo se desplaza también a espacios que representan el exterior. Hablamos de Madrid, donde se reencuentra con sus amigos extranjeros. También nos referimos a la Inglaterra donde Lorenzo ha pasado el verano antes de comenzar la historia que narra la película. Esos espacios exteriores que para Lorenzo son sinónimo de libertad son espacios positivos. Sin embargo, a tenor del giro que se produce en el espacio mental de Lorenzo hacia el final de la historia, cuando el personaje se resigna al destino querido por su familia, esos espacios que al inicio eran positivos por representar la libertad se tornan en espacio negativo donde la connotación de libertad se convierte en riesgos, mientras que los espacios negativos se convierten en positivos, tornándose la represión en seguridad.

También es común en las obras de Patino encontrarnos con una serie

de espacios que no representan la meta del movimiento de los personajes. Volviendo a esos paseos peripatéticos, al margen de que en el interior de la historia pudieran estar motivados por la intención de los personajes de dirigirse a un lugar concreto con un objetivo concreto, Patino nos los muestra deambulando, es decir, simplemente moviéndose. No importa si se dirigen a un lugar concreto. Lo que le interesa a Patino es disponer de un recurso de puesta en escena para desplegar las reflexiones de los personajes y, de paso, mostrarnos los espacios de las ciudades y entablar una relación entre espacios y personajes. Unos espacios, por otra parte, que siendo distintos y variados también se pueden entender como un solo espacio mayor: la ciudad de Salamanca, la provincia d Salamanca, Madrid como ciudad. Y esto es así porque, a pesar de que hablamos de distintos espacios, todos comparten una serie de características, más allá de estar próximos o formar parte de una misma ciudad. Tanto la Universidad, como las iglesias, el periódico donde trabaja el padre de Lorenzo o los cafés de la ciudad tienen en común una misma atmósfera donde el tiempo se encuentra detenido. Siguiendo con Bal, hay que decir que en los continuos paseos peripatéticos de los personajes de Patino e, incluso, es más, en el propio viaje que estos realizan de regreso a Salamanca, se produce en ellos ese “cambio, liberación, introspección, sabiduría o conocimiento”. El ejercicio de introspección es constante en todos los personajes, del Lorenzo de *Nueve cartas Berta* al Hans de *Madrid*. Todos estos personajes mantienen monólogos interiores y reflexiones que finalmente dan lugar a una suerte de conocimiento introspectivo, esto es, terminan por ser conscientes de su situación en relación al entorno en el que se encuentran y a las expectativas vitales que tenían al inicio de la historia. La liberación también la encontramos en casos como el de Berta cuando termina su traducción al final de *Los paraísos perdidos*.

Otro aspecto relativo al espacio que Bal aborda y que nos vale para entender los espacios de Patino es la influencia del lugar que ocupan los personajes en sus estados de ánimo:

La posición espacial en la que se sitúan los personajes en cierto momento suele tener influencia en sus estados de ánimo. Un espacio elevado causa a veces una elevación del espíritu de forma que el personaje se exalta (Stendhal). Un espacio elevado en el que el personaje no está, pero hacia el que mira o con el que se enfrenta de alguna forma, lo puede deprimir por su propia inaccesibilidad. (1990: 105).

Esta idea, llevada a nuestro objeto de estudio, se traduce en la influencia de los espacios físicos sobre los espacios mentales y emocionales de los personajes. Esto es fundamental en el cine de Patino. Sin duda, el ánimo de los personajes de sus películas se ve influenciado por el espacio que ocupan. Esto se refleja de forma evidente en *Nueve cartas a Berta*, una película que se puede definir como un estado de ánimo, ya que la tristeza y la ansiedad que embargan al protagonista en realidad definen a un país entero; es el estado de ánimo que reinaba en la España de los años sesenta cuando no se veía aún un final al régimen de Franco y todo intento de apertura y vanguardia era reprimido por el sistema. No obstante, el ánimo de Lorenzo, aun siendo sombrío casi todo el tiempo, cambia en función de los espacios que ocupa: se torna efímeramente alegre cuando se escapa a Madrid, se evidencia la nostalgia cuando pasea por Salamanca con su novia y se apacigua cuando vuelve del pueblo al final de la cinta. El ánimo de Rodrigo en *Octavia*, también marcado por la nostalgia, se apacigua igualmente cuando pasea por la dehesa. Podemos hablar también de posiciones elevadas desde las que miran los personajes de Patino. Tanto en *Madrid* como en *Octavia* encontramos escenas en las que los personajes se encuentran encaramados en edificios a gran altura. Sin embargo, en estos casos, esa posición de altura no se corresponde con un estado de ánimo superior. Sirven esos espacios para mostrar panorámicas del espacio urbano y reflexionar sobre la realidad de espacios, no para incidir en un estado de ánimo concreto de los personajes.

Vamos a continuar con la revisión de distintas aportaciones sobre el concepto del espacio a lo largo de la historia por cuanto los personajes de sus filmes también generan sus propios espacios en función de los lugares que van ocupando. Así lo vemos en el caso del Lorenzo de *Nueve cartas a Berta* cuando recorre lugares conocidos de Salamanca en el marco de un recorrido urbano que finalmente constituye una ciudad ideal que no se corresponde con el espacio geográfico real. Como veremos con detenimiento más adelante, asistimos a la construcción de un espacio nuevo y ficticio a partir de las posiciones ocupadas por el personaje.

Patino incluye en su puesta en escena diversos escenarios o espacios físicos a los que, a través de la mirada de sus protagonistas, otorga la condición de universalidad. Y es que, en el fondo, ¿qué función cumplen los edificios y plazas de

Salamanca o Madrid cuando el cineasta contrapone la monumentalidad que despiden en la actualidad frente a su apropiación por parte de los fascistas en los años 30 del siglo XX? Sin duda, Patino los convierte en espacios universales. Estamos ante unos espacios cargados de simbolismo que representan un conflicto con claras referencias a ideologías como el fascismo, el comunismo, el anarquismo libertario... y este plano ideológico es tan universal y reconocible por cualquier espectador de cualquier país o cultura — siempre que conozca mínimamente la historia de Europa del siglo XX— que las películas de Patino son, en sí mismas, universales y permiten que cualquiera se pueda identificar con sus personajes y sus conflictos.

Retomando los desplazamientos de los personajes de Patino, los paseos peripatéticos de Lorenzo Carvajal en *Nueve cartas a Berta* o Rodrigo Maldonado en *Octavia* por los espacios de Salamanca; o incluso las disertaciones de Hugo Escribano a través de distintas localizaciones en *La seducción del caos*, en todos los casos se proyecta una espacialidad prolongada que también se vincula con esa idea de continuidad y exterioridad de Descartes. Otros autores también se han referido al concepto de lugar. En el caso de Basilio Martín Patino el espacio siempre va a ser híbrido, y así, el espacio siempre va a estar integrado por varios planos —físico, mental, poético...—, todos ellos vinculados e imprescindibles para comprender su concepción espacial. En la puesta en escena de los espacios de Patino, encontramos en la obra del director salmantino el espacio absoluto, impermeable e inmóvil, cuando nos muestra determinados lugares de Salamanca a lo largo de toda su trilogía. En este caso, como pasaba en relación a los empiristas, podemos afirmar que este espacio absoluto está presente en la obra de Patino de una forma limitada solo al espectro físico de su concepción espacial. Cuando asistimos al retrato de instituciones como la Universidad, la Iglesia o el Gobierno, Patino los muestra como espacios aislados, autosuficientes, inmóviles, anticuados y anclados en un pasado remoto. Se trata de espacios disfuncionales, que no comprenden los cambios sociales y cuyo oscurantismo interior queda eclipsado por la brillantez de la monumentalidad exterior que proyectan, de forma iconográfica, sobre el entramado urbano de la ciudad. Pero, como decíamos al inicio de este capítulo, la intención de Patino cuando expone sus espacios es cuestionarlos; es decir, cuestionar lo que representan y el sentido que habitualmente se les ha otorgado. En este sentido, por un lado nos encontramos con espacios mostrados por Patino donde vemos el papel que ocupan en el contexto en el que se



enmarcan, esto es, en la conservadora sociedad de Salamanca; y por otro lado, el director nos deja entrever el subtexto de lo que para él representan esos espacios. Y este subtexto se nos muestra, por medio de la ironía, a través de la contraposición de espacios, conceptos y personajes. Es decir, este cuestionamiento irónico surge de la exposición de determinadas realidades y espacios de una forma objetiva, mostrándolos tal cual son, sin destacar determinados elementos concretos ni desarrollar un discurso panfletario alrededor. Ese cuestionamiento y esa ironía las encontramos constantemente, durante toda su filmografía. Aunque, quizás, si tenemos que hablar de un filme donde Patino se muestra más ambicioso a la hora de cuestionar los espacios debemos referirnos a *La seducción del caos*, donde el director propone un ingenioso ejercicio en el que, sobre todo, pone en tela de juicio la capacidad de la imagen como espacio de representación válido para reflejar lo real. En último lugar, con esta obra, Patino pone en cuestión que nada de lo que nos ha contado sea mínimamente verdad, como vemos en esa vuelta de tuerca al juego de apariencias y espejos rotos que supone mostrar en la última escena a Hugo Escribano como un autómata mecánico. Pero hasta llegar aquí, Patino ha ido desgranando diversas escenas dedicadas a distintos aspectos sobre la posibilidad de encontrar la verdad, especialmente en capítulos de la serie *Las galas del emperador*, como la de las reliquias o la de la falsificación del arte, donde Patino se pregunta sobre el valor y el significado de una obra original. La tesis que propone Patino durante todo el metraje de *La seducción del caos* coincide plenamente, como veremos más a fondo un poco más adelante en el capítulo específico sobre este filme, con la reflexión de José Luis Pardo sobre el patrimonio histórico-artístico cuando se refiere al arte como “un ejercicio de traslación, de traducción: siempre versión, nunca original, enseña a los hombres de un lugar su falta de originalidad y, además, tiene una función primaria: les permite no ser originales, tomar distancia con respecto a su lugar” (2010: 32). Como vemos, en el fondo Patino siempre pone esos espacios absolutos en relación con otros espacios físicos. Y también con los personajes, y de esta forma, con los espacios mentales. En ese diálogo constante, esos espacios absolutos pierden su pureza y se convierten en espacios relativos, vinculados con otros espacios, asumiendo así la teoría de la relatividad, que “al relacionar en la matemática tiempo y espacio, añade una cuarta dimensión que los poetas tuvieron presente desde siempre” (1980: Nota preliminar), asegura Ricardo Gullón cuando analiza el espacio en un campo narrativo como es la novela, y que ahora aplicamos al ámbito del cine por

compartir muchas similitudes en el proceso de construcción del espacio. "El espacio absoluto puede ser abandonado en favor de un espacio cambiante que en la novela desempeña funciones precisas" (1980: Nota preliminar). El mismo autor revisa también el concepto de espacio a través de la historia en su capítulo *Conceptos de la espacialidad*. Comienza con la definición de los diccionarios –“una extensión tridimensional en que los objetos ocupan posiciones” (Gullón, 1980: 1)–. Cita a J. J. C. Smart para apropiarse de su revisión a los pitagóricos –“lo identificaban con el aire” (1980: 1)–; Parménides –“negaba la existencia del espacio vacío”–; Lucrecio –“un recipiente”–, Platón –“un receptáculo”–, Kant, quien por primera vez justifica el espacio literario: “lo que Kant llama espacio subjetivo y su relación las cosas se acerca al modo imaginativo con que el poeta enfrenta el problema” (1980: 1). También podemos extrapolar la afirmación de Gullón con respecto al cine de Patino para hablar de un espacio concebido "como parte de un conjunto que le da sentido. Su relación con el tiempo, con los personajes, con el narrador, con el lector, y la de ellos con él, importa más que la consideración aislada de cada uno de estos elementos" (1980: 21). Como decimos, en el cine de Basilio Martín Patino todos esos elementos contribuyen, en realidad, a construir el espacio. Todos están unidos como elementos semánticos que se integran para construir el significado final de la película.

Siguiendo con el tema del cuestionamiento del sentido de los espacios en otras películas de Basilio Martín Patino, nos referiremos ahora al caso de *Canciones para después de una guerra*, donde el director construye su espacio a partir de dos planos: el espacio de la imagen se configura con imágenes de archivo, mientras que el espacio sonoro lo hace a través de canciones de la época de posguerra. Pues bien, en el uso de esas canciones encontramos una interpretación diferente y contrapuesta a su sentido original. Cuando Patino inserta imágenes de niños hambrientos para acompañar *Mi vaca lechera*, o vemos aviones descargando bombas al son de *La gallina papanatas*, el director dota a su espacio de un significado diferente al que esos espacios tenían originalmente. Igualmente, si pensamos en *Caudillo*, estamos ante un filme que retrata un espacio, el de la España de la Guerra Civil, a través del retrato de Francisco Franco. Para realizar esta película, Patino podría haberse mostrado vehemente a la hora de mostrar una imagen siniestra y violenta del caudillo y de los espacios mentales vinculados a él. Sin embargo, optó por una propuesta nada evidente,

maniquea o propagandística. Y así, mostró a Franco tal cual se mostraba a través de las imágenes de archivo que rescató. “Patino lleva a cabo de forma atrevida y valiente, la primera revisión crítica de la Guerra Civil y la dictadura franquista desde el punto de vista audiovisual” (Sanz Ferreruela, 2005: 492).

Y si podemos hablar de que con *Caudillo* estamos ante una película que desmonta la imagen oficial de Franco y descubre al dictador que fue, es a través del inteligente juego de contraposiciones entre el espacio que representaba Franco a partir de las imágenes oficiales que se rodaron en torno a su figura y las imágenes de otros espacios existentes en España. En la contraposición entre la imagen de libertador y salvador de la patria que pretendían dar imágenes como las del NO-DO y esas otras imágenes de hambre, miseria, pueblos bombardeados, hileras de exiliados, etc., se produce una ironía que nos lleva a cuestionarnos el propio espacio que trataba de representar el franquismo. Es una forma sutil de ponerlo de manifiesto que, como ocurriera también con la película *Nueve cartas a Berta* con respecto al desencanto que producía el régimen entre las nuevas generaciones de jóvenes españoles, le valieron al cineasta no pocas críticas por mostrarse poco contundente a la hora de denunciar al régimen. Podemos poner aquí otros ejemplos de esa contraposición de espacios que llevan a un cuestionamiento de su sentido: los niños hambrientos en supuestos espacios emblemáticos de Madrid en *Canciones para después de una guerra*; los verdugos explicando con total seriedad su oficio en los alrededores de una prisión donde se ejecutaban sentencias reales en *Queridísimos verdugos*; la nostalgia y tristeza de Berta cuando pasea entre las piedras doradas de Salamanca, entre catedrales y un cine donde ponen una de película de ‘destape’. Como hace también en su vida personal, durante toda su filmografía Patino pone siempre en duda la supuesta autoridad intelectual, ideológica, política, religiosa o moral que ostentan distintos espacios vinculados al poder. “No utiliza las dudas de fe como mero argumento (...) para lanzar un mensaje redentor (...) sino para cuestionar la autoridad moral de la Iglesia y la capacidad de cohesión social del que había sido uno de los pilares básicos del régimen de Franco” (Sanz Ferreruela, 2005: 510). Patino siempre ha preferido cuestionar que aseverar. En este sentido, el propio Basilio Martín Patino confiesa que:

no soy catedrático de nada, sino un cómico que hace películas para entretenimiento colectivo. Reconozco que soy un falsario, que se inventa a otros falsarios para que hablen por mí... Todo es invención, y yo reivindico el

derecho a hacer espectáculo, así como acepto que después me lo reprochen, o incluso me lo rechacen. Están en su derecho. Este juego es así. (Pérez Millán, 2002: 309).

Y a través de esa visión irónica, cuyo cometido es el de cuestionar lo que vemos, y que coincide con la mirada descreída del propio Patino, podemos vincular estos espacios con la concepción de Leibniz, que considera que el espacio no es absoluto, no es una substancia, sino una relación, un orden. Para este autor, el espacio no es real, sino ideal. En esta línea, Leibniz considera que el espacio es un orden de existencia de las cosas en su simultaneidad. Asimismo, Boscovich examina el problema del espacio “a la vez como realidad y como idealidad: lo primero es el espacio como es, y lo segundo el espacio como es conocido” (1991: 1.001). Estas ideas me hacen pensar que el espacio de Patino, que por una parte vez nos muestran los lugares como se muestran convencionalmente, y por otra, el salmantino deja entrever los significados que realmente esconden, y que a menudo están enfrentados. Esto lo vemos cuando sus filmes se acercan a una institución como la Universidad, espacio supuestamente dedicado al progreso, la libertad y la universalidad de pensamiento y conocimiento, pero en realidad controlado y manejado por el Antiguo Régimen y la iglesia católica al servicio de la derecha conservadora.

A tenor de lo visto, podemos hablar del tratamiento del espacio en los filmes de Basilio Martín Patino a partir de la noción de relativismo. Así, mientras nos encontramos con espacios como los referidos edificios monumentales o plazas señoriales de Salamanca o Madrid, que aparentemente se erigen en espacios absolutos por cuanto ocupan el mismo lugar simbólico y el mismo espacio emocional, según el cual representan la grandeza de la historia y el boato que aplasta la disidencia, en general con Patino debemos hablar siempre de espacios, y también tiempos, relativos. Como hemos visto, el director salmantino, con el uso de esos espacios y de otros elementos, no pretende realizar afirmaciones categóricas sobre su uso o significado; tan solo pretende cuestionar la interpretación que normalmente se les otorga. Y esta nueva interpretación que reciben esos mismos espacios mostrados de otro modo va a ser evidentemente relativa, dependiendo de las características y condicionantes del espectador y su contexto de acceso a los filmes de Patino, ya que las interpretaciones de estos espacios y, en general, de todos los elementos de las películas de Patino, serán tan variadas como espectadores se enfrenten a estas obras, en función de su

cultura, enfoque sobre la historia de España, conocimiento de los filmes de Patino y sus contextos, e, incluso sus experiencias personales previas en los espacios filmados. Además, no debemos pensar que Patino otorgue siempre la misma función o el mismo sentido a un mismo espacio. El propio director se caracteriza, cuando ejerce de cineasta del *found footage*, por apropiarse de materiales donde aparecen unos escenarios o espacios a los que en origen se les ha inoculado una significación concreta, para modificarlos y darles la vuelta, aportándoles así un sentido muy diferente. Esto sucede de esta forma continuamente en el cine del salmantino. Ocurre también en su cine de ficción, donde no trabaja con material “encontrado” sino con planos rodados por el propio Patino; e incluso cuando asume un “encargo”, como es el caso de *Octavia*, realizada para el Consorcio de Salamanca con el objetivo de rodar una película que ensalzara la belleza de esta ciudad y aprovechada por Patino para someter sus espacios al cuestionamiento ético tan habitual en su filmografía, en la misma línea que las dos películas anteriores de la trilogía de Salamanca. También ocurre lo mismo cuando el director asume espacios de representación particulares y propios de determinados géneros audiovisuales, como en el documental histórico en *El grito del Sur: Casas Viejas*, o en los telediarios en *La seducción del caos*, donde Patino se apropia exclusivamente de sus mimbres estéticos y aparentes para ponerlos al servicio de una fabulación que cumple la función que Patino siempre pretende con su cine: la capacidad de fascinar al espectador. También encontramos la huella de un Patino lúdico que modifica el contexto y significación habitual de un espacio enfatizando así su condición de espacios relativos cuando se vale de diversos materiales, como películas de archivo de la guerra y la posguerra, y construye nuevos espacios con esos planos. No hay más que pensar en que para contar el ambiente que se vivía durante la posguerra en España, Patino hace uso de algunas imágenes que ni siquiera están rodadas en España y que, por lo tanto, originalmente fueron rodadas para mostrar el espacio de otros países, de otros lugares físicos, aunque compartieran los mismos espacios simbólicos y mentales.

La definición del espacio se enriquece con la llegada del siglo XIX, cuando encontramos aportaciones, por una parte, sobre la relación del espacio con el tiempo y la materia, desde el punto de vista físico; y, por otra parte, desde el punto de vista psicológico ya que el espacio es considerado como objeto de la percepción. A partir de estas consideraciones podemos afinar mucho más la concepción espacial de

nuestro cineasta. Y es que, como abordaremos en profundidad más adelante, el de Patino es siempre un espacio unido a un tiempo.

La concepción del espacio de Jean-Paul Sartre ayuda a ver que Patino pone de manifiesto esa contraposición de espacios donde cada espacio hace referencia a un significado o concepto. En concreto, este filósofo afirma que estar en su sitio es “estar ante todo lejos de... o cerca de...: es decir, que el sitio está dotado de sentido con relación a cierto ser aún no existente, al que quiere alcanzarse” (Sartre, 1979: 606). Sartre hace hincapié en la vinculación del espacio con algo que se persigue. Esto es lo que Patino pone en escena en *Nueve cartas a Berta* en relación con el enfrentamiento de los espacios que vinculan a Lorenzo con su cercana Salamanca frente a lugares lejanos, como Madrid, o incluso el extranjero, donde se encuentra el espacio de libertad que tanto ansía, pero que aún no es existente para él y nunca lo será, y adonde se acerca o aleja durante el metraje en función de los acontecimientos y de sus propios estados de ánimo. Sartre también se pronuncia, sin abandonar la cuestión de la relación entre espacios, sobre los “entornos”. El filósofo advierte de que no deben confundirse estos con “el sitio que ocupo” (1979: 619). A su juicio, “los entornos son las cosas-utensilios que me rodean, con sus coeficientes propios de adversidad y de utensibilidad” (1979: 619). Y podemos encontrar estos entornos en casi cualquier obra narrativa, en esos lugares que habitan los personajes, espacios propios e íntimos donde afrontan celebran las cosas buenas y sufren adversidades. Si pensamos en el cine de Patino, se encuentra repleto de entornos, muchos de ellos superpuestos o compartidos. Podemos identificar el entorno con un espacio concreto, tanto físico como mental. Si pensamos en la trilogía de Salamanca, un entorno lo forma el espacio localizado en la dehesa; otro en la casa de la Dueña en Octavia; el museo del flamenco en Silverio...

El espacio sobre el que se asienta la filmografía de Basilio Martín Patino también se debe considerar desde su vertiente psicológica; podemos hablar del espacio psicológico, emocional o interior para referirnos al plano de lo que ocurre dentro de los personajes. Este espacio interior se desarrolla de una forma compleja básicamente en los personajes protagonistas, sobre los que recae el peso del relato. Debemos apuntar que en el cine de Patino —hablamos del narrativo o ficcional— encontramos

habitualmente en cada película a tres o cuatro personajes bien perfilados y generosamente desarrollados, de los que conocemos de una forma profunda su pasado, sus motivaciones, sus frustraciones, sus valores..., y a su alrededor giran un buen número de personajes secundarios que se limitan a acompañar o servir de comparsa de esos otros personajes protagónicos. Este recurso de usar personajes como excusa argumental para vehicular el discurso que portan los personajes protagonistas también lo encontramos en la propia construcción de las tramas y las peripecias, ya que habitualmente son un mero contexto o envoltorio donde enmarcar el verdadero conflicto narrado por Patino. Cabe destacar este contraste entre la profusión de detalles que conocemos de unos pocos personajes y la ligereza con que se muestran los demás, muy habitualmente interpretados por actores no profesionales, a veces amigos personales del director. Esta descompensación se le ha achacado en muchas ocasiones a Patino, entendiendo que forma parte de una estructura narrativa plagada de carencias, y en contraste con un cine no narrativo, o documental, mucho más minucioso, eficaz y correcto. En realidad, discrepamos de esa acusación ya que consideramos que los relatos de Patino no persiguen amoldarse a los cánones de la ficción convencional, ni ponerse al servicio de la mirada acomodada del espectador, sino poner todos los elementos del filme en función de unos objetivos muy concretos. Así, y retomando la cuestión del espacio en la que estriba nuestra investigación, podemos concluir al respecto que, a través de sus personajes, Patino retrata los espacios. El director vincula determinados espacios físicos con unos personajes que los habitan o regresan a ellos. De esta forma, además, se conectan los espacios ideológicos y sentimentales que envuelven los espacios físicos con los espacios mentales de los personajes. Y los espacios que al director le interesa mostrar en cada filme no suman más de tres o cuatro, que se corresponden con los personajes que pretende retratar. Por eso, el resto de personajes secundarios se limitan a reforzar los significados de los espacios principales que los personajes protagonistas representan. En este sentido, y a pesar de las evidentes carencias interpretativas de actores no profesionales, personificados a veces por personas reales que se interpretan a sí mismas, como el escritor Gonzalo Torrente Ballester en un cameo en la Plaza Mayor en *Los paraísos perdidos*, o el periodista Javier Rioyo en *Octavia*, estamos convencidos de que, por lo general, los filmes de Basilio Martín Patino están contruidos de forma equilibrada, sin adolecer de elementos que sobren, eso sí, teniendo en cuenta que se trata de un cine con el que el

director pretende jugar antes que contentar al espectador.

En el cine del salmantino, los espacios interiores, contenidos en los personajes protagonistas, representan en realidad los propios espacios interiores de Martín Patino, ya que lo normal es que tras esos personajes protagónicos encontremos verdaderos *alter ego* del propio Patino. En definitiva, la construcción de estos espacios responde a la concepción subjetivizada del propio director. Esta noción actual del espacio asume una idea expresada por Heidegger, según la cual el espacio se describe en términos existenciales. Para este autor, la espacialidad de la existencia debe partir de la propia existencia y entre sus caracteres encontramos el desalojamiento y la orientación. El espacio está en el mundo, por cuanto es el ser-en-el-mundo de la existencia el que ha dejado franco el espacio.

Sobre esta cuestión de los espacios interiores, o mentales, Ignacio Francia afirma sobre *Nueve cartas a Berta* que:

frente al ansia de libertad que supone Berta y su mundo, lo que le genera la formulación de aspiraciones, ansias y preguntas, se alza el mecido de una ciudad con tonos conservadores y de limitaciones, pero que arroja admiración y ensoñación por su pasado glorioso literario y su composición monumental sobresaliente. Este enganche se relaciona directamente con el marco físico del film, que influye de lleno en los planteamientos vitales del joven. (Francia. 2011: 57).

Francia ilustra así cómo Patino vincula los espacios físicos de la ciudad y los espacios mentales de los personajes. Esta autor se refiere a la “Salamanca-cuerpo físico” de *Nueve cartas a Berta* como refugio del subjetivismo de un personaje que hierve en su búsqueda de opciones vitales dentro de una estructura social que dispone ese marco físico. El subjetivismo de Basilio Martín Patino.

Por su parte, Gullón se aproxima al espacio como estado de ánimo en relación con la idea del camino. Recurre a la obra de O. Friedrich Bollnow *Hombre y espacio* para afirmar que "Se concibe la vida como un camino vital y el hombre como viajero a pie sobre este camino, como *Homo Viator* (...) Y el camino, como el paisaje, es un estado de ánimo; por eso de pronto el movimiento se detiene, el reposo se impone y la realidad se contagia de ensueño" (1980: 133).



Pérez Millán también habla de espacios interiores en referencia a *Los paraísos perdidos*:

Los “paraísos perdidos” a los que se refiere el film no son en modo alguno físicos, ni siquiera históricamente localizables. Tienen mucho más que ver, simplificando al máximo, con las ilusiones nunca realizadas, con los “espléndidos proyectos de juventud” a los que aluden Hölderlin y Berta, con los que soñó alguna vez —sin concretar su contenido— y jamás llegó a tomar cuerpo, en una vida zarandeada por la historia cotidiana. Y es en este sentido en el que la película funde productivamente las perspectivas de Lorenzo Carvajal, de Berta y del propio Patino en el crisol de los veinte años vividos entretanto (2002: 230).

Sin duda, *Los paraísos perdidos* es una de las obras de Patino donde, como ahondaremos más adelante, el director reflexiona de forma más profunda sobre los espacios mentales y emocionales de los personajes, y sobre cómo se relacionan esos espacios con los espacios físicos y geográficos de Salamanca.

Regresando a la idea con la que comenzábamos este capítulo, vemos que desde el principio de la historia los pensadores han contemplado el espacio a partir de dos planos unidos y complementarios: el espacio físico y el espacio psicológico o mental. A lo largo de nuestro estudio revisaremos con detenimiento la presencia de ambos espacios en la obra de Martín Patino. Uno de estos autores, Ferrater Mora, señala que el espacio psicológico y el espacio físico son dos “conceptos-límites”:

El espacio físico tiene que poseer características tales que haya entidades, y específicamente organismos, que se asocien espacialmente de distintos modos. A la vez, el espacio psicológico es un modo determinado de estar en el espacio físico; en particular es el modo como un organismo se encuentra en, vive, y experimenta, el espacio físico. Un ejemplo de ello es la formación de un ecosistema dentro de un espacio. (1991: 1004).

Esta afirmación de Ferrater Mora encaja a la perfección con el tratamiento que, de forma general, imprime el salmantino a sus espacios, donde lo físico y lo psicológico siempre están unidos. Unos espacios que deben ser tenidos en cuenta por su aspecto objetivo, como escenario físico por encima de cualquier otra consideración, y por su ámbito subjetivo, donde entran en juego su vinculación con el pensamiento de los personajes, su papel en la Historia o su simbología. Y es que, ciertamente, con Basilio Martín Patino estamos ante un director marcadamente simbolista ya que habitualmente construye sus espacios con símbolos que remiten a no literales que se revelan

de una forma mucho más nítida para los espectadores que afrontan su visionado con un conocimiento sobre el cine de Patino y su contexto de producción. A través de sus planos edifica sus espacios fílmicos con un buen número de elementos simbólicos; en el cine de Patino prácticamente todo es simbólico, casi todos los elementos presentes incluyen una evidente carga simbólica. Y esta simbología casi siempre remite a esa contraposición ideológica de conceptos de la que hablábamos al inicio de este capítulo: los espejos rotos en *La seducción del caos* como una forma de romper la narración de los capítulos de la serie *Las galas del emperador*, catedrales con fachadas de piedra dorada tan luminosa como oscuro es su pasado vinculado al franquismo, campanas de iglesias que en realidad marcan las horas de un tiempo detenido... Se trata de símbolos que señalan a antítesis y casi a la paradoja y responden a la definición que hace Ferrater en su *Diccionario de la Filosofía* cuando afirma que símbolo es “una señal no natural, es decir, una señal convencional (como el color rojo, cuando se considera como un símbolo del fuego)” (1991: 1.625). Ferrater ofrece una definición tradicional del símbolo. Recuerda que “ha sido común definir el símbolo como un signo que representa alguna cosa, sea directa, sea indirectamente. Esta definición es lo suficientemente vaga para cubrir prácticamente todos los casos”, incluyendo las nociones de “suscitar”, “evocar” o la “analogía”, como sucede con Kant, cuando habla del símbolo de una idea como representación del objeto según la analogía. Resulta sencillo de rastrear el postulado de Ferrater en los ejemplos de simbología presentes en la obra de Patino. Y podemos hablar aquí de la presencia significativa del río en las tres obras de la trilogía de Salamanca. Así, mientras las aguas podrían remitir a una señal natural, ya que su avance hace referencia normalmente a un transcurso, es decir, al paso del tiempo, y de hecho las tres obras hablan de alguna forma de ese avance del tiempo puesto que cada uno de los tres filmes trata de reflejar un momento distinto de la historia reciente de nuestro país, en realidad se trata al mismo tiempo de una señal no natural, por cuanto el agua aparece en muchas ocasiones en reposo y en su superficie vemos reflejado el *skyline* monumental de Salamanca, marcado por la imponente figura de sus catedrales. Con esa estampa Patino nos habla de un tiempo detenido debido al peso de la carga histórica de su entorno y esto no obedece a una analogía objetiva con la señal.

Esta construcción de espacios a partir de símbolos confiere al cine de Patino un simbolismo que podemos definir, recurriendo una vez más a Ferrater, como

la “tendencia que destaca la importancia que desempeñan los símbolos en la vida humana individual y, sobre todo, colectiva”. Conviene recordar que hablamos de símbolos que siempre hablan de un espacio y un tiempo colectivos; los vemos a través de un personaje protagonista pero son símbolos que siempre hablan de una colectividad, de una sociedad; nos muestran una ciudad pero hablan también de un país. Y, concretamente, se trata de un simbolismo que encaja en la tipología artística, es decir, la que se refiere “no a las tendencias literarias y poéticas llamadas simbolistas, sino a una doctrina estética, por lo demás a menudo subyacente en tales tendencias”. Un simbolismo que también podemos situar en el plano filosófico ya que, como afirma S. K. Langer, la concepción de los datos de los sentidos como símbolos, junto a la manipulación simbólica universal de lo real, han permitido que el conocimiento humano se nos muestre, no a través de información procedente de los sentidos, sino como una estructura de símbolos y leyes que son sus significaciones. Como explicábamos sobre la conexión entre espacios físicos y mentales o psicológicos, en el caso de los símbolos, Patino también conecta lo sensorial con lo intelectual. Así, y retomando el aspecto artístico del que habla Ferrater al referirse a la simbología, podemos referirnos a la película *Octavia*, donde Patino utiliza en la banda sonora la composición *Stabat Mater*, que habla del sufrimiento de la Virgen María durante la crucifixión de su hijo. Con esta música el director utiliza un símbolo que se refiere y remarca el acontecimiento de la trama que marca el argumento y el tono de la película: la muerte de Octavia por sobredosis tras consumir la droga que previamente le ha conseguido su propia madre.

Podemos hablar de otro símbolo muy representativo dentro de la misma película. Nos referimos a la secuencia en la que Octavia cabalga un caballo blanco, tras despojarse de una capa negra, en la Plaza Mayor de Salamanca. En este caso debemos hablar de las implicaciones psicológicas de esta acción. Y es que, aunque objetivamente solo vemos a una chica joven que cabalga desnuda un bonito caballo, se trata de una alegoría de la libertad. Y esto podemos afirmarlo si conocemos el contexto del personaje y su reivindicación de la libertad que practicara otra mujer años atrás en esa misma tierra, cuando la madre de Rodrigo también acostumbraba a cabalgar un caballo desnuda. En este caso, se trata de un símbolo que encaja parcialmente en las tres tipologías con que clasifica los símbolos Wilbur M. Urban a partir de postulados de H. Flanders Dunbar. De esta forma, ese símbolo con el que Octavia lleva a cabo

una manifestación llamativa de reivindicación de la libertad es, por una parte, “extrínseco o arbitrario”, ya que remite al arte, es decir, al mito de Lady Godiva, un personaje literario que también cabalgaba desnuda sobre un caballo como una forma de solidarizarse con la gente humilde. Además, es un tipo de símbolo “intrínseco o descriptivo”, ya que en la película supone una forma de representar la esencia de la madre de Rodrigo. Y, finalmente, podemos hablar de que se enmarca dentro de los símbolos penetrativos, ya que no se limitan a representar, mediante coincidencia parcial, caracteres y relaciones, sino que en realidad son un vehículo o medio de penetración. Y es que la acción de cabalgar desnuda sobre un caballo en la Plaza Mayor representa, por sí mismo y sin necesidad de que quien lo contempla tenga idea alguna de otros referentes o mitos, un auténtico acto reivindicativo que, sin embargo, como remarca Patino a través de la voz en *off* de Rodrigo (1 8’ 40’): “tu hazaña no llegará a ser carne de televisión. Esta es una ciudad ajena, fría, curada de espanta. Tendrías que quemar una de las dos catedrales para conseguir ser noticia”.

Siguiendo con los símbolos en la construcción de los espacios de esta película, una de las más llenas de símbolos de la filmografía del director, podemos hablar de elementos como ese recurrente reloj balancín. Más allá de un mero reloj, su estética barroca, hortera y anticuada, y el contexto del ambiente en el que se enmarca, lo convierten en un símbolo que nos habla de que el tiempo se ha detenido en un lugar como Salamanca. Este significado queda remarcado cuando Patino lo muestra en primer plano y congela la imagen.

Si pensamos en el símbolo de las campanas de las iglesias que suenan de forma recurrente durante toda la trilogía de Salamanca, podemos hablar de un símbolo universal según la definición de Marchese y Forradellas, quienes diferencian entre símbolos universales (piedra = dureza; círculo = perfección), estudiados por la antropología y la psicología jungiana; otros ligados a determinadas épocas o formas culturales (olivo = paz, en una cultura mediterránea; pan = redención, eucaristía, en una cultura católica); y otros privativos de un autor o de una obra, que llegan a contradecir al sentido que tiene el símbolo en general: (*verde* en el *Romance sonámbulo* de García Lorca). Además, con el tañido de las campanas podemos hablar al mismo tiempo de un símbolo cultural, por cuanto su sonido se vincula con la presencia de la

Iglesia y de la religión, y de su poder e influencia en la historia reciente de una ciudad utilizada como centro de operaciones de un régimen, el de Franco, que utilizó el catolicismo como justificación moral de su cruzada.

Especialmente el cine más narrativo de Patino se construye con mimbres en apariencia sencillos, donde no suceden muchas peripecias y donde la acción transcurre sobre todo en el plano mental del relato, en el espacio interior de los personajes. En una película como *Nueve cartas a Berta* son los dilemas que se cuecen en la mente de Lorenzo lo único que en apariencia tiene realmente dinamismo en la cinta, y lo que de alguna manera nos engancha como espectadores. El dinamismo de la olla en ebullición que es la mente de Lorenzo contrasta con la parálisis que rodea a todo lo que se encuentra alrededor de Lorenzo; desde los personajes con los que se relaciona el protagonista hasta los paisajes o el entorno en el que habita, todo se mantiene inmóvil y aparentemente no aporta nada a la historia. Pero aunque todo este espacio alrededor de Lorenzo pudiera parecer un decorado plano, sin vida y carente de significado, en realidad es su profunda carga simbólica y su violento contraste con la mente de Lorenzo lo que realmente da empaque al relato y le aporta un enorme significado. De hecho, la intensa pulsión vital de Lorenzo entra constantemente en conflicto con lo que representan esos edificios monumentales o el rol de mujer tradicional del personaje de su madre: en ambos casos remiten a lo provinciano, lo conservador, el tiempo detenido, la muerte intelectual. A través de estos personajes y su conexión mental con los espacios que habitan asistimos una vez más al conflicto entre libertad y represión.

De esta forma, Basilio Martín Patino nos invita como espectadores a sumarnos a un proceso de abstracción espacial con el que vincula lugares y conceptos. Como recuerda Ricardo Gullón, "el espacio es, en sí, una abstracción derivada de las realidades en que nos movemos. Si puede ser imaginada, es que puede ser pensada, y entendida" (1980: 4). El autor rechaza limitar la traducción de espacio por universo, mundo o escenario ya que de esta forma "estamos reduciendo lo intangible a tangible; la conexión entre ambos términos es, sin embargo, cierta; todos ellos hacen referencia a creación, y, en nuestro contexto, a creación artística" (1980: 4). De la misma forma que este autor, Basilio Martín Patino también aborda en su obra el espacio desde distintos planos, tangibles e intangibles, que se encuentran en contacto y son todos

necesarios. En este sentido, el espacio psicológico va a estar siempre vinculado al espacio físico, y por ello ninguno de los dos será “pensable como autónomo” (1980: 3), tal y como defiende Gilbert Durand. Y recordando el asunto de la relatividad espacial, el espacio de Patino también encaja en la concepción de Juan Ramón Jiménez de “los espacios del tiempo” (1980: 3), y precisamente por ello se trata de un espacio no puro.

Siguiendo con esa conexión entre planos del espacio y el tiempo, Ricardo Gullón explica que:

el espacio de nuestra vida tiene un detrás y un delante; el detrás constituido por la historia que no es tan solo tiempo sino tejido en que se inserta la existencia; el delante, expectativa hacia el futuro, posibilidad de un cambio en el estar asociado a paralela variación en el ser. Espacio en el que lo actual contiene lo pasado como presente operante y no sólo recordable, y lo futuro se incorpora al hoy no como anticipación imaginativa, sí como parte de la realidad. (1980: 23).

En consecuencia, para Gullón "hay un espacio mental que recorre una vez y otra, tendiendo a desplazar el de la realidad" (1980: 23). En la filmografía de Patino encontramos, como hemos visto, ese espacio mental, y, por supuesto, también esos espacios de detrás y delante. En el caso del espacio detrás, o histórico, hablamos de un pasado que determina completamente el presente de los personajes de la práctica totalidad de sus películas. Por una parte, llega a través de su eco desde el fuera del campo, o del espacio de representación, y, por otro lado, aparece presente en el cuadro, o espacio fílmico, encarnado en personajes y espacios anclados en el pasado, como en el caso de los curas que parecen en bicicleta por la calle al comienzo de *Nueve cartas a Berta*, en el ambiente de la Universidad en *Octavia* o, incluso en la presencia de las imágenes de viejos artistas flamencos en el capítulo titulado *El museo japonés* dentro de la serie *Andalucía un siglo de fascinación*. En estas películas de Patino, el espacio exterior se erige en un correlato del interior de los personajes. Está presente la visión romántica de vínculo entre los sentimientos y el paisaje, siendo ambos afectados recíprocamente. Además, también está presente constantemente ese espacio delante que vincula la expectativa hacia el futuro con el espacio actual. Tal y como explica el autor, en la filmografía de Patino ese futuro se construye desde el presente. Así lo vemos en las diatribas y planes futuros junto a Berta que traza vagamente a partir de sus cartas Lorenzo en *Nueve cartas a Berta*; lo vemos en *Octavia* en la figura que representa la esperanza encarnada en la hija de Rodrigo, una niña con todo el futuro por

delante en un espacio donde todo parece haberse muerto; también lo vemos en los deseos de cambio de los indignados en *Libre te quiero*. Como vemos, tanto si miramos al futuro, como si nos centramos en el presente, el espacio, sobre todo el mental en relación al físico, lo crea el personaje: "esa creación revela su carácter y es un modo (el espacio) de figuración simbólica" (1980: 24). Gullón considera que los espacios simbólicos "se vinculan a estados de ánimo, a predisposiciones mentales; de la lucidez al delirio, de la atención al ensimismamiento no hay más que un paso: paranoia y esquizofrenia son alteraciones de la persona que implican instalación del yo en otro mundo" (1980: 24). Esto es algo recurrente en la trilogía de Salamanca y también en *Madrid*, y en algunos momentos de la serie sobre Andalucía. Y de esta forma, el director expresa muchas cosas a través de los objetos y de los espacios, que evitan así que los personajes tengan que verbalizarlo:

Novelistas y poetas recurrieron a la creación de otros espacios porque necesitaban encontrarse, reconocerse en las figuras de su imaginación y representar así de modo simbólico lo que no convenía decir en forma directa. La atmósfera contribuye decisivamente a la verdad estética de los espacios novelescos. Sensaciones de luz y sombra, ruidos y objetos, olores incluso, dan al espacio su peculiar consistencia. (1980: 34).

Podemos ver esto en el cine de Patino a través de distintas elecciones en la factura o fotografía de la imagen. Frente al blanco y negro con el que filma *Nueve cartas a Berta* para hablarnos de una sociedad oscura, gris y anticuada; los colores saturados de *Octavia*, donde la propia sociedad está demasiado saturada y sobreexpuesta a los medios de comunicación y a la omnipresente imagen filtrada de la televisión.

Gullón también aborda la cuestión de la transfiguración de lo real, las yuxtaposiciones entre espacios reales y simbólicos, para concluir que, "situado en el espacio, el hombre lo está necesariamente en el tiempo de ese espacio —y no en otro—" (1980: 38). De esta forma, Gullón también incide en nuestra idea en relación al cine de Patino de que el espacio implica un lugar y un tiempo concretos; el tiempo en cuestión está vinculado a un lugar preciso. Añade Gullón que "el paso del espacio real al simbólico implica trastrueque en la temporalidad, y no solo por alteración en la cronología sino en el modo del transcurso, las narraciones en que tal desplazamiento se registra tienden, en estructura constancia, a lo brumoso: espacio y tiempo

envueltos en niebla (ambigüedad)" 1980: 38). Sobre esta cuestión, el autor añade: "el desplazamiento a lo simbólico altera el personaje, lo convierte literalmente en otro, su semejante y su diferente; esa alteración es una transfiguración" (1980: 38).

Y en esta vinculación entre espacios donde el espacio mental es tan importante y donde el uso de los espacios físicos se dota de una gran carga simbólica, tenemos que hablar también de cómo la construcción del espacio contribuye a la conformación de una ideología. En este sentido, Eugenio d'Ors identificaba "la cúpula con la monarquía y el espacio cultural con amplitud, contención y rigor" (1980: 5). En este sentido, Gullón también se refiere a la significación del espacio abstracto:

Quando aparezca en la novela, será tangible, reconocible, identificable en su forma y en su sentido a través y en la palabra que lo crea. El espacio puro, simplemente, no existe. Para ser potable, como el agua y como el tiempo, ha de arrastrar las impurezas que le confieren existencia, y, sobre todo, esa impregnación de temporalidad que lo humaniza. Así, tendrá sentido y servirá, como en el *Lazarillo* y en *La de Bringas*, para hacer explícita la significación y el alcance de la novela. (1980: 5).

Como vemos en este trabajo, los espacios de Patino también se crean vinculados a una ideología. O, dando la vuelta a este asunto, deberíamos decir mejor que en realidad Patino no asocia los espacios que crea o retrata a una ideología concreta, de la misma forma que tampoco vincula su cine a influencias estéticas concretas de otros cineastas o corrientes de cine. Más bien, lo que hace el salmantino es utilizar esos espacios para cuestionar la ideología que tienen asociada. Pero, en cualquier caso, es importante subrayar la relación de los espacios físicos con espacios interiores o mentales de los personajes que habitan el cine de Patino. De esta forma, el contacto entre espacios físicos y mentales produce un movimiento circular, de ida y vuelta, constantemente retroalimentado. En este sentido, Gullón afirma sobre lo escrito en torno al espacio psíquico por Georges Poulet: "el estudio de una forma, la circular, ayuda a dilucidar el significado de la obra" (1980: 15). Para ese autor, el círculo "precisa bien la situación del hombre en el mundo, y en su relación con lo que le rodea" (1980: 16). Esto es algo que vemos en la trilogía de Salamanca, donde un personaje como Berta, hija de un exiliado que vive en Inglaterra durante *Nueve cartas a Berta*, regresa a sus raíces de Salamanca para reencontrarse con Lorenzo, cerrando un círculo, en la Plaza Mayor en *Los paraísos perdidos*. Y podemos volver a referirnos a estos personajes y su contexto cuando Balzac asume que "el ser depende del medio, condicionado por la



atmósfera física y moral que respira" (1980: 16). Es la atmósfera opresiva de Salamanca la que termina por imponerse a un Lorenzo Carvajal que finalmente abraza el credo familiar de la vida acomodada y gris. Sin duda, esta trilogía de Salamanca se construye a través de una estructura circular, donde todos los elementos a lo largo de las tres películas entran en contacto. Y aún más, como veremos más adelante, casi toda la trayectoria de Patino supone un conjunto de ciclos que conectan distintos elementos.

La simbología de espacios físicos que se identifican con espacios mentales o psicológicos, y también poéticos, es abordada con detenimiento por el filósofo Gaston Bachelard, que identifica la idea de “casa” como una herramienta de análisis del alma humana. Se trata de una identificación especialmente valiosa para nuestro trabajo porque los espacios representados en las distintas casas, o espacios del hogar, presentes sobre todo en la trilogía de Salamanca, ocupan un lugar muy relevante en los tres relatos, asociados siempre a distintos conceptos como veremos a continuación. Por lo que representan estas casas, estamos ante un ámbito donde se vinculan de una forma especialmente significativa los espacios físicos y los espacios mentales. Afirma Bachelard que la imagen de la casa se corresponde con la topografía de nuestro ser íntimo y se construye a partir de los recuerdos e imágenes que tenemos de las casas que habitamos. Por ello, el autor no entiende la casa como objeto sino desde un punto de vista fenomenológico. Para Bachelard, la calidad de la casa no se vincula con el lujo, sino con la comodidad, la intimidad y la protección. En sus películas, Patino relaciona esos espacios físicos que conforman las casas que habitan sus personajes con ideas, con recuerdos de un pasado remoto y especialmente con el concepto de protección. Así ocurre, por ejemplo, con el sentido y la significación contrapuesta de dos casas que aparecen en la película *Octavia*: la casa de la Doña, que es la casa familiar de los Maldonado, ubicada en pleno barrio monumental salamantino, por donde pululan constantemente curas y esas amigas de la Doña tan nostálgicas del franquismo. En el seno de esta casa tradicional será donde, finalmente, se deje arropar resignado el protagonista, Rodrigo, cuando a su regreso a Salamanca, claudique ante la comodidad tradicional que ataca a sus ansias de libertad. Por otra parte, está la *Liberty House*, una lujosa pero decadente hacienda que, como su nombre indica, supone un remanso de libertad, ubicada en plena naturaleza. Esta casa, la morada de la rama familiar de los Lys, conoció mejores tiempos cuando la habitaba la madre de Rodrigo. Al

final de la película, cuando la abandone su único morador, David el poeta, hermano materno de Rodrigo, Octavia y sus amigos le ayudan a quemarla. Esa acción, el hecho de quemar esa casa se convierte en una metáfora del fracaso de la lucha por la libertad en un entorno opresivo que solo deja espacio para la destrucción física y mental, y para la muerte, como se reflejará después con la propia muerte de Octavia. En el caso de la película *Nueve cartas a Berta*, de forma paralela a Rodrigo en *Octavia*, Lorenzo también se dejará proteger en la casa familiar cuando se resigne a asumir la vida provinciana y con un futuro económico seguro que quieren sus padres para él. En esta película, también de forma paralela a *Octavia*, encontraremos otra casa que representará la libertad y que también se encuentra emplazada fuera de la Salamanca conservadora que habita el protagonista. Hablamos del piso que visita Lorenzo en su escapada a Madrid, donde habitan los extranjeros cuya vida tanto ansía pero entre quienes se siente tan extraño. Representado por ambos espacios hogareños, el estado anímico de Lorenzo en esta película estará en todo momento a caballo entre dos espacios, el de la libertad y el de la tradición. En este sentido, Lorenzo siente lo mismo que un emigrante cuando hace ya muchos años que abandonó su país de origen y reside desde hace largo tiempo en un país nuevo en el que no acaba de sentirse integrado. Estos inmigrantes siempre dicen que ya pertenecen a una tierra de nadie y no se reconocen por completo ya en ninguno de los dos países. Esa sensación de apátrida es la que envuelve a Lorenzo durante toda la obra. Además, en un momento de *Nueva cartas a Berta*, cuando Lorenzo pasea con su novia de Salamanca junto al río, escuchamos en *off* una de sus cartas en la que le cuenta a Berta cómo es la casa que ansía compartir con ella. En este caso, se trata de un espacio ideal, una casa moderna poblada de objetos que remiten a la libertad y la cultura, como los libros y los discos, y donde Lorenzo confía en sentirse cómodo y protegido. Sin duda, es una casa ideal que nunca será una realidad para un Lorenzo que a la hora de la verdad encontrará la protección y la seguridad en su casa familiar; no así Berta, quien sí disfruta del espacio hogareño reservado para la cultura, así como los extranjeros que conoce en la casa madrileña.

Sobre esa concepción de la casa de Bachelard también reflexiona Gullón, para quien "la casa puede sentirse como réplica, prolongación o antagonista del personaje, como algo que le explica y le explica por su relación con él" (1980: 17). Y pone el ejemplo de *Santa Patricia*, del venezolano Díaz Rodríguez, donde la casa se

convierte para el protagonista en "prolongación de su conciencia, o como en una segunda conciencia muy vasta" (1980: 17). "Luego la casa niega al personaje, lo extraña y combate: A cada paso, bajo sus pies nacían miles de voces, no de reproche ni de ruego, sino de amenaza, que iban tras él, acompañándole, persiguiéndole, como un coro implacable de furias" (1980: 17). La casa de Bachelard, vinculada a nuestro ser íntimo, coincide con la prolongación del personaje de Gullón. Seguimos encontrando en esta casa una alegoría de las circunstancias mentales de los personajes y también con la casa donde se refugian los sublevados que tratan de repeler el ataque de la Guardia Civil en la toma de Casas Viejas. Patino nos muestra una casa donde se refugian físicamente esos personajes, y a la vez también es una casa que refleja la idiosincrasia de un pueblo andaluz como Casas Viejas durante la Segunda República: una casa humilde, que refleja el estilo de vida de los agricultores de los años treinta, con un espacio común sin habitáculos ni recovecos. De esta forma, esa casa refleja la conciencia de los personajes y también representa un espacio mayor, geográfico y mental, como es la España colectivista de aquella época.

Bachelard divide la casa en pensamiento, recuerdos y sueños, unidos todos ellos por el ensueño. Por ello, el ser sin casa es un ser disperso. Esa dispersión la encontramos en un Lorenzo Carvajal, que hasta el final del metraje de *Nueve cartas a Berta*, cuando entre en vereda tras pasar por el pueblo para abrazar definitivamente los deseos de su familia y reconozca definitivamente la casa familiar como su espacio propio, naufraga por el espacio físico a través de sus disquisiciones existenciales, entre recuerdos de la Berta que ha conocido en Inglaterra, sus ansias por comprometerse con la realidad o sus sueños de vivir conforme a sus convicciones. En *Octavia*, Rodrigo también se muestra enormemente disperso, vagando entre disquisiciones del pasado y la incertidumbre del presente, mientras pasea solitario por las calles de Salamanca, en una especie de ensueño, acrecentado por las noticias que le cuenta el periodista interpretado por Javier Rioyo en relación a una lista publicada recientemente en Internet donde figura su nombre. Y también el Hans protagonista de *Madrid* y la Berta de *Los paraísos perdidos* comparten ese mismo sentimiento de desorientación vital. Ya sea en la ciudad de Madrid o en la de Salamanca, Patino sitúa a sus personajes vagando por espacios urbanos en los que buscan vestigios de la Guerra Civil o, simplemente, reencontrarse con su pasado; en todos los casos, se trata de espacios donde los personajes

en realidad se buscan a sí mismos tratando de encontrar respuestas a su desasosiego vital. Un desasosiego, por cierto, muy vinculado a lo que representan esos espacios urbanos.

Bachelard también realiza un análisis del invierno porque las condiciones de esta estación refuerzan la felicidad del habitar. Bachelard interpreta la nieve como el universo exterior, y la casa como refugio e intimidad. En consecuencia, la casa en el invierno se convierte en una casa protectora. Y a partir de esa idea que relaciona lo exterior y lo interior, Bachelard elabora una dialéctica de fuera y dentro. Precisamente esa dualidad entre lo de fuera y lo de dentro, como hemos dicho anteriormente, es justamente lo que determina la puesta en escena de los espacios en la filmografía de Basilio Martín Patino. Sobre todo en las obras de ficción, tanto en la trilogía de Salamanca como en *Madrid*, el relato se pone en marcha cuando un personaje llega desde el extranjero. Y desde el primer momento, esa contraposición exterior/interior va a vincularse a libertad/represión. Algo que vemos de forma explícita en una película como *Octavia*, donde además encontramos la contraposición de lo exterior y la casa. En este caso lo exterior lo representa Berta con sus ansias de libertad, su querencia por salir de la ciudad para visitar la Liberty House, sus visitas al tejado y la fachada de la catedral, su decisión de encaramarse a un caballo desnuda y al aire libre —una provocación con la intención fracasada de escandalizar a la adocenada sociedad salmantina con la que trata de emular a una mujer libre de su tiempo como fue la madre de Rodrigo; el hecho de hacer esto desnuda incide en esa idea del frío y de lo exterior— o la nieve que acompaña el mismo entierro de Octavia, que tiene lugar al final del filme en un espacio tan frío como es la dehesa salmantina en invierno. Y frente a ese espacio exterior, libre pero frío e inseguro, tenemos la citada casa familiar de los Maldonado, en cuyo interior se respira la seguridad del pensamiento único, de la tradición, de la permanencia y del calor de una chimenea junto a la televisión, como ocurre el día de Nochebuena cuando la familia ve el discurso del Rey. En el fondo, estos espacios representan en realidad un contraste entre la juventud —simbolizada por una Octavia que vive con intensidad y muere muy joven— y lo envejecido —en este caso encarnado por la anciana tía Polonia—.

Por su parte, Jesús García Jiménez considera que el espacio del relato

audiovisual va a estar definido por una serie de características, como son la naturaleza, la magnitud, la calificación, la identificación, la ubicación, la caracterización, al finalidad, la relación con otros espacios, la relación con los personajes, al relación con la acción, la relación con el tiempo o la relación con los demás elementos del relato. Todas esta relaciones son válidas y están presentes en el espacio fílmico de Patino. A lo largo de estas páginas vamos a ir analizando estas relaciones. Para García Jiménez el espacio es una categoría ordenadora de la acción: “No es posible la percepción de la imagen discursiva, tal como interviene en el hecho narrativo, sin una referencia espacial: la diégesis pasa necesariamente por la mimesis y la imagen narrativa por la percepción del mundo natural” (García, 1993: 351). Esta condición hace que en todo relato aparezcan espacios realistas, espacios cualificantes, espacios ordenadores, espacios simbólicos, espacios interiores, espacios reguladores, espacios íntimos, personales, sociales y públicos, espacios intelectuales, morales, políticos e ideológicos, espacios mágicos, espacios homogéneos y espacios sintéticos, espacios referenciales, culturales y espacios imaginarios. Considera este autor que “el lenguaje audiovisual construye textos verbo-icónicos cuyos significados son espacios simbólicos e interiores que luchan, confirman, rectifican, modalizan o transforman el espacio físico y visible” (1993: 351). De esta forma, García Jiménez expresa una idea capital en el cine de Patino, sobre todo el más narrativo. Este director vehicula sus historias a través de espacios simbólicos que se proyectan en los espacios mentales de los que hablamos – nos referimos a la carga simbólica de historia e ideología que desprenden los espacios de Salamanca– y que influyen y determinan los espacios físicos. En este sentido, el mismo autor habla también de un espacio “que regula los vínculos entre las funciones narrativas, el espacio como categoría formal del discurso, imprescindible para el entendimiento del espectador pues permite construir mensajes que lo facilitan” (1993: 351). García Jiménez define varios tipos de espacio de los cuales encaja con el cine de Patino el espacio hodológico, ya que aborda las cuestiones relativas a espacios mentales, emocionales o simbólicos: “Opuesto al matemático y al abstracto para que pueda transportar el significado de la percepción espacial a ámbitos de la abstracción y simbolización, originando espacios psicológicos, sociales, ideológicos, intelectuales y morales que permiten el análisis semiológico entre enunciación y elementos estructurales del relato” (1993: 351).

Para este autor, el espacio es el verdadero hilo conductor de los encuentros y desencuentros del hombre frente al hombre, que es la base de todo drama. A su juicio, el espacio como signo, “tiene un valor conectivo o deíctico, en la medida en que remite a una instancia de la enunciación, y determina que, en lo tocante al autor, su naturaleza y su uso lo convierten en un verdadero estilema” (1993: 39).

José Rodríguez Terceño habla del sentido del espacio cinematográfico y asegura que “es esencial en la relación que el autor y el espectador establecen para con la historia, y más concretamente entre el público y su orientación (literal) en el relato”-. El autor explica los elementos del lenguaje fílmico que destacan por encima de otros a la hora de construir el espacio y facilitar el posicionamiento del espectador: “entre ellos la planificación, los movimientos de cámara, los movimientos actorales, la profundidad de campo y el montaje. Estos dos últimos elementos permiten una construcción del espacio mediante tres características del discurso: fragmentación, yuxtaposición y sucesión. El buen uso de la profundidad de campo y del montaje posibilitan que el espectador no perciba estos rasgos sino que tenga la impresión de un espacio unitario”. (2014: 40).

De la misma forma, Rodríguez Terceño apunta otros recursos que fomentan la creación del espacio unitario, como una distancia prudencial entre la cámara y el personaje para facilitar el reconocimiento del espacio por parte del espectador, fomentando su comodidad y legibilidad; y dando a conocer el espacio al espectador al mismo tiempo que lo hace el protagonista, fomentando así la identificación del público con el protagonista. Todos estos elementos que contribuyen a generar ese “espacio unitario” están presentes en el cine de Patino, como es de esperar, en principio, pero, como vamos viendo, es habitual que el director salmantino los utilice justamente en sentido contrario es decir, para fragmentar el espacio fílmico. Aunque generalmente en filmes como los de la trilogía de Salamanca, en *Del amor y otras soledades* o en *Madrid* Patino los utiliza efectivamente para crear un espacio unitario puesto al servicio de un relato narrado con fluidez, en otros muchos momentos de estos filmes el director utiliza precisamente esa fragmentación y yuxtaposición para romper la continuidad visual. Así ocurre con los ralentizados de imagen en *Nueve cartas a Berta*, con los espejos que vemos romperse y con los momentos en que asistimos a imágenes de archivo

en *Madrid*. Podemos ver que el salmantino rompe la identificación del espectador con los personajes a través de sacudidas de la cámara, la ruptura de la continuidad y cortes de imagen abruptos.

Y además de estos recursos, Rodríguez Terceño también hace referencia al espacio psicológico:

Se hace patente en su composición del espacio, tanto como en la puesta en escena, movimientos de cámara y órdenes actorales, y en la caracterización de los mismos mediante la iluminación o la música, haciendo que los escenarios se construyan a partir de los personajes y los sucesos (acciones y acontecimientos), haciendo, finalmente, que trasciendan en la creación de ambientes y atmósferas. Ello le permite que incluso en escenarios abiertos la sensación de claustrofobia sea patente para los personajes al mismo tiempo que lo es para el espectador. (2014: 42).

### **3. 2. LOS ESPACIOS FÍSICOS**

Para ahondar en la cuestión de los espacios físicos en la obra de Patino resulta imprescindible acercarnos a los espacios geográficos donde el director ha localizado su filmografía. Comenzaremos recordando que la filmografía del cineasta se centra, sobre todo, en tres espacios geográficos a los que regresa de forma recurrente: la provincia de Salamanca, la ciudad de Madrid y la Comunidad Autónoma de Andalucía. Se trata de tres espacios perfectamente localizados, ya que se alude a ellos de forma explícita en las narraciones, en algunos casos, como veremos, incluso en los títulos, y además, Patino se sirve de la idiosincrasia de estos lugares para desarrollar sus historias. Y aunque decimos que se trata de espacios geográficos localizados, y por tanto con una carga localista, cuya esencia afecta y nutre al relato que acoge, son espacios que Patino convierte en universales. Hablamos de emplazamientos a los que el propio Patino ha estado vinculado en su vida personal. Y es que, como casi todo en la obra del salmantino, los espacios de su cine surgen de su propia biografía personal. Y también ocurre al revés, su trayectoria vital es consecuencia de la presencia de los espacios. De hecho, si Patino emigró a Madrid y se asentó allí fue porque, como le sucede

a Rodrigo en *Octavia*, decidió exiliarse en busca de un lugar donde vivir de acuerdo a sus deseos sin colisionar con un contexto opresivo y conservador.

El realizador viene acercándose constantemente a las ciudades donde vive, en busca de su espíritu más genuino —histórico y actual, como lugar de residencia apacible y como colmena abigarrada al mismo tiempo— ya sea en sus trabajos específicamente relacionados con el urbanismo o en largometrajes más o menos de ficción, y desde *Nueve cartas a Berta* y *Los paraísos perdidos* —total o parcialmente centradas en Salamanca— hasta este *Madrid*, tan diferente en su planteamiento de aquel de recién llegado que se reflejaba de manera tan determinante en *Del amor y otras soledades*. Queda aún una nueva y significativa vuelta de tuerca sobre este eje, cuyo resultado, otra vez sobre Salamanca y de nuevo con los esquemas de la ficción, será *Octavia*. (Pérez Millán, 2012: 258).

Como vemos, este interés por el urbanismo y por los espacios de las ciudades vinculadas a su biografía viene de largo. En las obras que rueda allí aborda y conecta el espacio temporal del pasado y del presente. Resulta llamativo que en esas ciudades localiza sus filmes de ficción. Es en sus ficciones cuando Patino pone de manifiesto el protagonismo de la simbología de estos espacios urbanos. A pesar de ser ficciones, Patino pretende ofrecer un retrato de estas ciudades; de hecho no recurre al documental para ello y esto se debe a su convencimiento de que la ficción es más eficaz que el documental para trasladar la realidad al espectador.

De los tres espacios comentados, los más cercanos a nivel personal para Patino son Salamanca y Madrid. Salamanca porque, como hemos visto en el capítulo dedicado a su trayectoria, allí nació y estudió su carrera. Y Madrid, porque es adonde se fue a estudiar Cine y donde continúa residiendo en la actualidad. Por ello, ambos lugares —la ciudad de Madrid, por un lado, y la provincia de Salamanca, por otro, tanto la propia capital charra como la dehesa y algunos pueblos— van a centrar el grueso de su filmografía.

Y fiel reflejo de la relación personal de Patino con las ciudades que habita y rueda es la forma en que retrata estas urbes en cada momento a lo largo de su trayectoria. Así, cuando el realizador filma su segunda película, *Del amor y otras soledades*, acomete por primera vez de forma íntegra un rodaje en la ciudad de Madrid, y lo hace cuando lleva poco tiempo viviendo en la capital española. La mirada con la que rueda esa urbe en esta película es muy diferente a como la



retrata en los filmes con los que posteriormente regresará a Madrid. De hecho, al tratarse de un encargo, en *Del amor y otras soledades* encontramos muchos aspectos que poco tenían que ver con la anterior *Nueve cartas a Berta* y con las siguientes obras. Ente estos elementos, podemos citar los personajes, su construcción y motivaciones, y especialmente la cuestión de los espacios, ya que en esa obra no encontramos el tratamiento que vemos después en otras como *Madrid y Hombre y ciudad*. En *Del amor y otras soledades* se vale de Madrid como mero escenario donde ubicar a unos personajes. Nada hay de su posterior preocupación por el urbanismo o por retratar la simbología y los espacios mentales vinculados a los espacios físicos. Y si hablamos de Salamanca, presente en sus obras desde sus primeros cortometrajes hay que decir que es la ciudad mas significativa por los sentimientos que le vinculan a la ciudad, una mezcla de amor y odio; amor a la belleza de sus edificios y la calma de sus espacios rurales, mientras que el disgusto responde a la aversión por el ambiente conservador:

No estará de más recordar que ese recorrido es justamente el del propio Patino, que más adelante acabará exaltando en su cine los valores populares de la capital —partiendo de un acontecimiento histórico tan relevante como la Guerra Civil Española, pero también en su presente, con la exaltación del sentido de fiesta y convivencia que se reflejan en la película que lleva por título el nombre de la ciudad—, aunque en aquel momento la veía todavía con la mezcla de fascinación y aturdimiento de quien procedía de la provincia y seguía teniéndola presente continuamente. (Pérez Millán, 2012: 112).

Una cuestión como la de las celebraciones y manifestaciones populares estará presente durante toda su filmografía. Se trata de una manera de retratar los espacios. De esta forma, vemos que Patino prefiere vincular los espacios a las personas que al vacío. Como ya hemos visto previamente, los espacios de Patino no se encuentran vacíos. Se encuentran habitados, en un plano físico, por personas, en ocasiones en forma de multitud, y también por espacios mentales y simbologías. Es decir, cuando filma un espacio o un edificio, incluso aunque no aparezca gente en el plano, Patino hace referencia a las personas que han habitado dichos espacios. Para Patino, la relación de estos espacios con las personas que los han habitado modifica estos espacios en el plano mental. Así, hay en la trilogía de Salamanca imágenes de la Catedral en la plaza Anaya donde vemos la fachada solitaria. Sin embargo, en dicha fachada vemos una pintada de apoyo a franquismo y de esta forma nos muestra este espacio marcado por quienes lo han habitado. El pasado siempre esta en estos espacios determinando el

presente. Si hablamos de espacios poblados por personas, llama la atención el gusto de Patino por filmar celebraciones que acogen a muchas personas. Podemos pensar en el cortometraje *El noveno*, donde Patino rueda una multitudinaria fiesta popular; en *Nueve cartas a Berta* rueda una concentración real en la Plaza Mayor de alféreces provisionales; esta plaza también aparecerá atestada, en este caso de militares durante la Guerra Civil en la película *Caudillo*; en *Los paraísos perdidos* hay una escena en que Charo López y sus dos amigos se zambullen en una verbena atestada de gente bailando; en *Octavia* Patino nos mostrará un paraninfo de la Universidad lleno de gente con motivo de un congreso sobre espionaje; y finalmente, en *Libre te quiero* nos encontramos con la cinta donde más presencia tienen las concentraciones de gente en su cine. Y es que este epílogo cinematográfico retrata el Madrid del 15-M y constantemente vemos cientos de personas conviviendo en la calle. Y si hay un momento en que el espacio adquiere una significación espacial en su relación con las personas es cuando acoge una celebración. A los ejemplos ya mencionados de *El noveno* y *Los paraísos perdidos*, podemos referirnos al baile universitario y la proyección de cine en el pueblo, ambos en *Los paraísos perdidos*; el entierro de Octavia... Y también podemos hablar de las representaciones escénicas donde se aúnan concentraciones de gente y celebraciones. Aquí podemos referirnos a Cortylandia en *La seducción del caos*, el concierto popular en *Madrid*, el montaje de Carmen en *Carmen y la libertad*...

Podemos realizar un paralelismo entre personas y ciudades en su relación con el director. Así, Salamanca se asemeja a un familiar con el que uno está obligado a relacionarse y, en lo posible, a llevarse bien, sin haberlo elegido. Madrid, sin embargo, representa a un buen amigo al que uno conoce en un momento dado y al que uno elige libremente vincularse. La relación de Patino con la capital es la de una vieja e intensa amistad, con sus momentos memorables de euforia y también con sus baches.

Si revisamos los diferentes títulos del director podemos comprobar que, efectivamente, la mayoría están rodados y enmarcados en Salamanca y Madrid. En la provincia castellana están rodadas, por supuesto, las tres obras que conforman la trilogía de Salamanca. Así ocurre con su *opera prima*, *Nueve cartas a Berta*, filmada en las ciudades de Salamanca y Madrid, y en la dehesa salmantina. *Los paraísos*

*perdidos* está localizada en Madrid, Salamanca, Toro, Zamora y Ávila. Los exteriores de *Octavia* se grabaron en las calles del centro histórico de Salamanca y en las dehesas de Villar del Profeta, Villar de los Álamos, El Cuartón de Traguntía y Torre de Velayos. Más adelante, analizaremos con mayor detalle la presencia de las ciudades de Salamanca y Madrid en la obra del salmantino.

En cuanto a la trilogía del franquismo, la primera de estas tres películas, *Canciones para después de una guerra*, está construida, al margen de unos pocos planos filmados *ad hoc*, a partir de material de archivo rodado sobre todo en Madrid, en calles del centro de la capital, en Barajas y en el Valle de los Caídos; aunque también incluye numerosas referencias internacionales, como la entrevista de Hitler y Franco en Hendaya, imágenes de las tropas nazis desfilando o los bombardeos sobre Hiroshima y Nagasaki. *Caudillo* ofrece un retrato de Franco a partir del transcurso de la Guerra Civil española, y por ello Patino recurre a material de muy diversa procedencia con el que refleja el transcurso del conflicto a lo largo de toda la geografía nacional: Sevilla, Zaragoza, Asturias, Barcelona, Marruecos, Francia, Alcázar de Toledo, Aragón, Burgos, Valencia, Batalla del Jarama, toma de Málaga, bombardeo de Guernica, éxodo del País Vasco a Francia (Durango, Valmaseda, Amorebieta), Bilbao, toma de Santander. Madrid (calles, Puerta del Sol, Gran Vía, Congreso, bombardeos sobre Madrid mientras suena el poema de Pablo Neruda *Madrid 1936*), Salamanca (Plaza Mayor, paraninfo de la Universidad, fachada de la Universidad, desfile por las calles)... Patino retrata la contienda a través de los principales acontecimientos y batallas ilustrados con material de muy diversa procedencia. Y teniendo en cuenta el momento en el que produce esta película —en pleno franquismo—, las condiciones de producción para Patino y su equipo —en la clandestinidad—, y las dificultades de los rodajes durante la Guerra —casi siempre en condiciones muy precarias— el director se ve obligado a recrear con material “falso” algunas escenas para poder narrarlas. Con esta práctica, a la que también recurre de forma similar en *Canciones para después de una guerra*, Patino vuelve a poner en escena su máxima de que lo importante no es la verdad o mentira del material utilizado, sino su capacidad para emocionar. Sin duda, Patino logra esa emoción y consigue aportar la información le falta y contar su historia con sentido. De esta forma, aunque no sea un material verídico, en ningún momento se puede decir que Patino intente engañarnos con ello. Al fin y al cabo, la escasez de material hace que

sin ese falseamiento nunca se hubieran podido narrar determinados episodios de la Guerra. Así lo reconocería el director el 29 de junio de 1990 con motivo de un pase de *Caudillo* en la Filmoteca Española:

que hay manipulación en *Caudillo*, como en cualquier documental. Por ejemplo, se muestra con detalle la batalla del Jarama, y la verdad es que no hay un solo plano que sea de aquella batalla. Creo que no se rodó nada en ella, y como no encontramos nada, lo reconstruimos con material procedente de otros sitios. Cuando me hace falta, trampeo con el material con tal de conseguir la emoción que busco (De la Calle, Redero, 2006: 103).

Siguiendo con las localizaciones de la trilogía del franquismo, en *Queridísimos verdugos* Patino continúa en la senda del documental pero esta vez el grueso del film se basa en imágenes rodadas por el propio director, sobre todo a partir de extensas entrevistas a los tres verdugos oficiales del Régimen, aunque en este caso el director también incorpora material de archivo para complementar la narración. Esta película está rodada en su mayoría en espacios interiores, cerrados, pequeños y oscuros, tanto los fragmentos de entrevistas a los verdugos como las escenas que transcurren en los domicilios de familiares de víctimas o de asesinos. Esto responde a las condiciones de producción de un rodaje clandestino pero también es significativo porque representa la opresión y oscuridad de una sociedad regida por un régimen asesino. Son muy representativos los domicilios de víctimas y asesinos, por lo general espacios muy humildes y pobres, reflejo del país. Junto a esos espacios, el grueso de la película se construye con material editado de las entrevistas a los verdugos se rodó entre los toneles que decoran el interior del Mesón de los Castúos en Badajoz. Los exteriores están rodados en Badajoz, Granada, Aguilar de Campoo, campos de Soria, Valencia y especialmente Madrid, donde termina la película con unos planos finales que nos muestran una imagen reconocible de la capital, sobre todo en la panorámica que lleva al espectador desde los verdugos al Palacio Real, un espacio que aparece en casi todas las obras que Patino rueda en Madrid. Finalmente vemos una paloma en una imagen que Patino congela. Este recurso de ralentizar o pausar la imagen, muy querido para el director desde su primera película, es utilizado de forma recurrente con la intención de poner de manifiesto cómo el tiempo se detiene en algunos lugares o situaciones, aunque también recurre a él para subrayar de forma expresiva un gesto o actitud, en ocasiones para ridiculizar a un personaje, como ocurre en diversos momentos del film

*Caudillo*. En el caso que nos ocupa en *Queridísimos verdugos*, pretende hacernos reflexionar sobre la libertad que encarna una paloma y cómo esa libertad se ve interrumpida a causa de la represión del Régimen que se perpetúa en el poder a través del uso de la fuerza y de la pena de muerte.

Con su segunda película, *Del amor y otras soledades*, Patino rueda por primera vez un largometraje íntegramente en Madrid, apostando por una ciudad que ya había estado presente en su anterior *Nueve cartas a Berta*, con una presencia pequeña en términos de extensión temporal pero determinante a nivel simbólico y narrativo, ya que la escapada a la capital y su encuentro allí con los extranjeros se convierte en el desencadenante del malestar definitivo del Lorenzo protagonista. Madrid también estará presente en *Los paraísos perdidos* como escenario del encuentro entre Berta y su hija recién llegada en avión desde Alemania. Patino sitúa las escenas exteriores de su segunda película principalmente en localizaciones de Madrid como la Puerta de Alcalá, el Paseo del Prado y, una vez más, el Palacio Real, aunque también en escenarios rurales cercanos a la capital como un pueblo próximo o el campo. Y a pesar de que, como decimos, estamos ante la primera incursión integral en Madrid de Patino desde el largometraje, el salmantino ya había rodado previamente varios trabajos de corta duración en la capital española, donde ya no dejará de rodar durante toda su trayectoria:

*Paseo por los letreros de Madrid* anticipa vigorosamente, sin embargo, el interés de Patino por los problemas urbanísticos y sus repercusiones sobre la forma de vida de los habitantes de las ciudades, que había quedado esbozado ya en *El descanso*, adquirirá gran relevancia en trabajos posteriores, como *Hombre y ciudad*, rodado en vídeo en los primeros años ochenta, o *Madrid*, y se manifiesta de una forma u otra a lo largo de toda su filmografía. (...) A pesar de sus grandes diferencias de planteamiento y de medios, constituyen un pequeño *corpus* monográfico cuyos avances irán acumulándose cada vez con mayor amplitud de sentido, además de componer un acervo riquísimo de imágenes documentales de la ciudad, en momentos muy distintos. (Pérez Millán, 2002: 97).

Patino rodará otros dos largometrajes íntegramente en Madrid. En *Madrid*, el director se centra en la configuración de la propia ciudad y en sus habitantes, tanto desde el presente como a partir de su historia reciente durante el siglo XX, concretamente la época relativa a la Guerra Civil. En esta película son múltiples los escenarios de las localizaciones exteriores donde se llevó a cabo el rodaje, al margen de espacios interiores como la sede de la productora o los distintos

domicilios particulares de los personajes. Revisando las localizaciones por orden de aparición en el film podemos referirnos a un balcón de la productora desde donde se ven la Puerta de Alcalá al fondo y una manifestación festiva contra la OTAN en primer plano bajo la terraza; el Museo del Prado; la Plaza Mayor madrileña; diversas calles del centro de la ciudad recorridas en coche por Hans; el monumento a los héroes del 2 de mayo; la azotea del Edificio España desde el que se ve una panorámica de la ciudad que finaliza en el Palacio Real, omnipresente en las obra de Patino localizadas en esta ciudad como ejemplo de arquitectura institucional opresiva para los ciudadanos, como puede ser l Catedral Salamanca; la iglesia de Medinaceli; los exteriores del Ministerio de Educación y Ciencia; la azotea del cine Callao desde la que se ven tejados degradados y azoteas sucias, o la calle Gran Vía; azoteas del palacio de las Comunicaciones y del edificio del Círculo de Bellas Artes; las Vistillas; el Viaducto; el Observatorio Astronómico; la calle Preciados. Y el director recurre de nuevo a filmar íntegramente en Madrid el que será su último largometraje: *Libre te quiero*. En este caso, Patino documenta la actividad del movimiento 15-M y para ello rueda sobre todo en la Puerta del Sol, aunque también en el Parque del Oeste.

Además de Madrid y Salamanca, el tercer espacio geográfico con una presencia destacada en la filmografía de Patino es Andalucía. En este caso se trata de un espacio que no ha estado vinculado a la biografía personal de Patino ya que el salmantino no ha residido nunca en esta región. Sin embargo, su trabajo como director le ha acercado en diversas ocasiones a Andalucía, donde ha rodado un número significativo de obras hasta convertirse en el espacio más representativo de su cinematografía junto a las citadas Salamanca y Madrid. A este respecto, hay que destacar que el tratamiento que Patino imprime a los espacios geográficos de Andalucía es diferente al de Salamanca o Madrid puesto que en este caso no se centra en una ciudad o un pueblo en concreto, a excepción de Sevilla, cuyos espacios urbanos están presentes en varios capítulos como “Carmen y la libertad” o los episodios del flamenco, pero con un sentido diferente, como mera contextualización del espacio donde transcurren dichos capítulos, sin vincular el urbanismo a una ideología conservadora u opresiva. En este sentido, los capítulos de la serie sobre Andalucía se enmarcan en el tratamiento que Patino ofrece a los espacios geográficos presentes en la película *La seducción del caos*, donde aparecen ciudades como Madrid. En estos casos Patino se interesa básicamente por los espacios

de interpretación, por la reflexión en torno a los mecanismos de construcción de la imagen fílmica, y en este proceso los espacios geográficos quedan en un segundo plano.

El primer rodaje que acomete en esta tierra, en 1967, es un proyecto para adaptar a la televisión la obra de Cervantes *Rinconete y Cortadillo*. La filmación se llevó a cabo en Sevilla, para la primera etapa de la serie *Cuentos y Leyendas* de TVE, pero el ministro Fraga mandó detener la grabación y ordenó al equipo de la producción que abandonase la ciudad. Pero, como recuerda Patino, “nosotros seguimos allí lo que nos dio la gana, hasta que se nos acabó el dinero, ya expulsados del rodaje, claro y con la cinta confiscada. Nos paseábamos por Sevilla como malos, malos de la película, con la policía detrás de nosotros, vigilándonos. Nunca más supimos del material que habíamos rodado” (Rodríguez, 2013). Y de esta forma se frustró el primer intento de Patino de rodar en Andalucía. Un empeño que, sin embargo, se hizo realidad dos décadas después:

Sí llegaron a ver la luz, pero en ámbitos muy reducidos y sin que el realizador reconozca demasiada autoría sobre ellos, cuatro vídeos realizados a principios de los años ochenta, para la Consejería de Turismo de la Junta de Andalucía, de los que él mismo recuerda que le sirvieron para descubrir la región, a la que volvería quince años después, con *Andalucía, un siglo de fascinación*: “La recorrí de arriba abajo, buscando imágenes y recursos que rompieran el amaneramiento típico del documental convencional. El *leit-motiv* eran puertas que se abrían, desde las de la Mezquita y varias catedrales a los palacios y casas particulares de Sevilla o las Alpujarras, dando paso a los elementos de Andalucía, sobre todo culturales y turísticos, que queríamos mostrar. Tuvimos que montarlo a toda prisa, porque quienes nos lo habían encargado querían algo brillante para utilizarlo como obsequio institucional o algo así, y después nos pidieron una reducción en forma de mini-reportajes, para mostrarlos en ferias de turismo y similares, pero la verdad es que quedaron bastante bien y me gustaría volver a verlos. (Pérez Millán, 2012: 201).

Uno de estos vídeos sobre Andalucía, titulado *El nacimiento de un nuevo mundo*, se utilizó para promocionar la candidatura de Sevilla en Chicago para organizar la Expo '92. Y ya en la década de los años noventa Patino rueda para Canal Sur una serie completa dedicada a esta región: *Andalucía, un siglo de fascinación*. La televisión autonómica andaluza le propuso plasmar una serie sobre cuestiones relativas a la cultura y la historia de Andalucía. Los capítulos se emitirían acompañados de debates en los que participarían diversas personalidades relacionadas con los asuntos

abordados. Patino se comprometió inmediatamente con este proyecto suspendiendo otra producción en la que se encontraba inmerso y para la que incluso contaba con equipo de rodaje. El director puso como condición no hacer documentales al uso y a cambio propuso una serie de argumentos:

De mis temas anteriores solo conservé íntegramente el de la represión de Casas Viejas, y hablamos también de otro, que después deseché: se refería a unos norteamericanos que pensaban utilizar Andalucía como plató de cine y veían para ello muchas películas localizadas allí a lo largo de la Historia. Pero, cuando las revisé yo mismo, me pareció que, en conjunto, daban una imagen que era un insulto para la propia Andalucía. (Pérez Millán, 2002: 293).

A lo largo de siete capítulos, Patino se acerca, desde la fórmula de la reflexión acerca de la falsificación audiovisual ensayada previamente en *La seducción del caos*, a diversos temas vinculados con Andalucía: la copla, el flamenco, el mito de Carmen, la rebelión anarquista de Casas Viejas de 1933, la poesía, la Generación del 27 y las utopías colectivistas del siglo XIX. Durante toda la serie, Patino muestra distintos espacios de Andalucía, en ocasiones rodados en lugares reconocibles de la región, como en los capítulos *Carmen y la libertad* —donde vemos conocidos emplazamientos de Sevilla como la Real Fábrica de Tabacos, hoy sede de la Universidad, el parque de María Luisa, la Giralda, la estación del tren de alta velocidad, así como distintas tabernas y otros rincones populares—; *El grito del Sur* —la localidad de Casas Viejas—; *El jardín de los poetas* —la Cartuja de Cazalla de la Sierra—; *Desde lo más hondo, I. Silverio* —imágenes de lugares típicos y tópicos de Sevilla, como la Giralda, la Maestranza o la plaza de España, además de planos urbanos de Tokio donde Patino recurre una vez más a subrayar los contrastes a través de los espacios, ya que las imágenes de la capital japonesa son de un tipo similar a las de la capital andaluza, es decir, planos de las calles, pero mientras Sevilla se muestra como una ciudad histórica y turística donde podemos ver bonitos edificios monumentales y aparente respirar tranquilidad, en el caso de Tokio nos muestra calles atestadas de gente y coches—; *Desde lo más hondo, II. El museo japonés* —este capítulo, a diferencia del dedicado a Silverio Franconetti, localiza íntegramente la narración en Japón, en concreto, en el supuesto Museo del Cante Hondo, recreado en el antiguo pabellón de Bélgica en la Expo '92—; *Paraísos* —Sotogrande, Tempul, Riotinto, Monasterio del Cuervo—.

Caso aparte en la filmografía del salmantino es *La seducción del*



*caos*, la película de mayor complejidad en cuanto a la narrativa audiovisual de Patino. Se trata de su film más ambicioso y también más excesivo; es la obra donde más lejos lleva su cuestionamiento del sentido de la imagen; la que construye con un mayor número de elementos y de orígenes más diversos: incluye recursos propios del teatro, el cine y la televisión; aborda el arte clásico y el contemporáneo; reflexiona sobre la falsificación artística, sobre filosofía, literatura y, en general, sobre la historia de la cultura occidental. Y en coherencia con esa heterogénea amalgama de elementos, *La seducción del caos* es también la película que presenta un rodaje más variado y complicado. La gran cantidad de localizaciones que aparecen en su metraje incluyen escenarios de las ciudades Salamanca y Madrid, pero también otras de regiones de España, y, por primera vez en la filmografía de Patino, del extranjero. Así, según se apunta en los títulos de crédito finales de la cinta, esta se rodó en los siguientes emplazamientos: Estación de Seguimiento de Satélites de Villafranca del Castillo, Observatorio Astronómico de Madrid, Museo Nacional de Escultura de San Gregorio (Valladolid), Colegiata de Wamba (Valladolid), INAEM Teatro Real de Madrid, Galería Leo Castell (Nueva York), Museo Rock Circus (Londres), British Museum (Londres), Museo de Pérgamo (Berlín), Museo de la Ciencia (Berlín), Galería de Konrad Kujau (Stuttgart), Museo del Prado (Madrid), feria ARCO (Madrid), Museo de Arte Reina Sofía (Madrid), Facultad de Ciencias de la Información (Madrid), campo de Salamanca, campo de Criptana (Ciudad Real). Se trata de espacios interiores que comparten el hecho de ser museos, teatros, facultades, templos, observatorios... es decir, son espacios físicos de representación. En ellos se representan diversas expresiones del mundo científico y cultural. No es casual que todos estos lugares alberguen elementos de mediatización de la realidad, como parte del mecanismo de representación que supone toda la película en sí. Y tampoco es casual que la única facultad que aparece sea la de comunicación, es decir, un lugar académico dedicado a la representación a través de cámaras y monitores; así como teatros; observatorios donde se representa el universo.

Vamos a completar la revisión de los espacios geográficos en los que el director ha localizado sus cortometrajes desde los mismos albores de su trayectoria como cineasta en su Salamanca familiar, desde donde en 1955 se traslada a Madrid, poco después de concluidas las Conversaciones.

Para ilustrar las circunstancias en que Patino decidió abandonar su Salamanca natal resulta elocuente el discurso que pronunció el 28 de noviembre de 2007, cuando recibió el doctorado *honoris causa* de la Universidad de Salamanca. Con sus palabras, el director se centró en lo que un espacio como Salamanca ha supuesto en su carrera cinematográfica. En ese discurso Patino confesaba que “Salamanca es esa idea armoniosa, esa imagen poderosa que la singulariza, esa concepción escénica trabada en las huellas del tiempo” (Martín Patino, 2007: 2). Y como no podía ser de otra forma, Patino reflexiona sobre el exilio que él mismo asumió en su juventud y que también han asumido numerosos escritores vinculados a esta ciudad:

Salamanca, paradójica ciudad de paso que, marginando sus naturales atractivos, no consiguió que arraigara aquella afluencia de excelentes escritores atraídos por la Universidad (...) ¿Por qué esta tradicional y persistente diáspora, por qué esa propensión al desarraigo, al paso temporal que no incita a permanecer y degustar aquellas loadas apacibilidades y sensaciones placenteras? Yo también tuve que marcharme. (2009: 48).

En la capital Patino solicita el ingreso en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IECC), la única escuela de cine existente entonces. Como mérito para apoyar su solicitud presentó un guion literario sobre la Plaza Mayor de Salamanca, además del documental *Imágenes para un retablo*, y su licenciatura en Filosofía y Letras. Patino presentó su guion acompañado de un dossier de fotos realizado por el fotógrafo salmantino José Núñez Larraz.

Aunque en 1955 el director elige como escenario para rodar su primer cortometraje, documental, *Imágenes sobre un retablo*, la ciudad de Salamanca, en concreto su Catedral, a partir de entonces Patino rodará sobre todo en su nuevo lugar de residencia, Madrid. Aquí, en la Escuela de Cine, donde se especializa en Dirección, Patino realiza en su segundo curso académico una práctica titulada *El parque*, que, como ocurre con otras obras de Patino, ya desde el mismo título remite al espacio, se localiza en el Parque del Oeste de la capital española. En el curso siguiente, Patino acomete otra práctica, cuyo metraje se encuentra también ilocalizable, titulada *El descanso*. Y en 1960 se gradúa con el cortometraje *Tarde de domingo*,

también filmado en Madrid.

Poco después, el director regresa a su provincia de origen para rodar dos cortometrajes: *El Noveno* (1961), donde se documenta una fiesta popular —del mismo nombre— que todavía en la actualidad se celebra en la localidad salmantina de San Felices de los Gallegos; y *Torerillos '61*, rodada en diversas dehesas y en la ciudad de Salamanca, donde por primera vez Patino filma su conjunto monumental. En estos espacios encontramos ya muchos recursos que veremos más tarde aplicados a los espacios de sus largometrajes: el constante desplazamiento de los personajes entre espacios, la presencia imponente de la monumentalidad de Salamanca, la vinculación de diferentes espacios con diferentes clases sociales (como veremos en las visitas de los torerillos a los pueblos y las fincas de la dehesa), el uso de la voz en *off* o la inserción de elementos representativos como los recortes de periódicos. Y su último cortometraje antes de dar el salto a *Nueve cartas a Berta* es *Imágenes y versos de la Navidad* (1962), un trabajo rodado en Madrid que refleja la Navidad con imágenes de las calles adornadas con luces y escaparates, representaciones del Nacimiento de Jesús, lienzos de Vírgenes, ceremonias religiosas, belenes, cabalgatas de Reyes Magos, dibujos hechos por niños...

Al margen de sus películas al uso, Patino también ha trabajado en el campo de la instalación audiovisual y los montajes diseñados para salas de exposiciones. En este ámbito, su primer proyecto es *Retablo de la Guerra Civil Española* (1980), un trabajo de edición de materiales antiguos relacionados con la contienda armada realizado para su exhibición en monitores instalados en el Palacio de Cristal del Retiro, en Madrid, durante la exposición *La Guerra Civil Española*. Este montaje incluye imágenes de una huelga de Asturias, una exposición de armas organizada en Valencia, el Alcázar de Toledo, el Teatro de la Falange en Segovia, el Instituto de España en Salamanca, la plaza de toros de Oviedo, Burgos, el desfile de Sevilla ante Queipo de Llano, exposición de Auxilio Social en Bilbao, Madrid, Barcelona, Moscú, Leningrado.

En 1982 presenta *Inquisición y libertad*, subtitulada *Reflexiones en torno a una exposición sobre el Santo Oficio en España*, donde Patino incorpora diversos materiales de archivo ya usados en obras como *Queridísimos verdugos* y de capítulos

procedentes o de *Andalucía, un siglo de fascinación*. En 1983 realiza el montaje *El horizonte ibérico* para la exposición *Arte Ibérico*, instalada en el Museo Arqueológico Nacional. En 1984 pone en marcha, junto a su hijo Pablo, el cineasta José Luis García Sánchez y otros colaboradores, una experiencia de televisión comunal titulada *La Nueva Ilustración Española* en la localidad toledana de Ventas con Peña Aguilera que incluyó reportajes con imágenes del Museo del Prado, la Puerta del Sol de Madrid o diversas bibliotecas. En 1992 produce junto a su hijo Pablo *Holoscopio*, una videoinstalación de 32 pantallas, hologramas y láser instalada en la Catedral Vieja de Salamanca, dentro de la exposición *Las edades del hombre*. En 2004 y 2005 realiza los audiovisuales *Homenaje a Madrid*, sobre los atentados del 11M, proyectado en la exposición *La seducción del caos: documento y ficción en la obra de Basilio Martín Patino*, organizada por PHotoEspaña en el Centro Conde Duque de Madrid; *Corredores de fondo*, para el pabellón de España en la Bienal de Arquitectura de Venecia; y *Fiesta*, una visión antropológica sobre las fiestas de nuestro país, para el pabellón de España en la Exposición Universal de Aichi, Japón. En 2006 protagoniza la exposición *Paraísos*, en el Centro José Guerrero de Granada, donde aborda la cuestión de los paraísos volviendo a montar materiales utilizados previamente en algunas de sus películas. En 2008, produce a través de La Linterna Mágica la video-exposición *Espejos en la niebla*, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, con materiales sobre diversos territorios salmantinos a lo largo del siglo XX. En 2014 estrena en la galería Adora Calvo de Salamanca *Capea*, un cortometraje realizado en 2004 para la exposición de Aichi, aunque finalmente se había quedado sin estrenar. Se trata de una revisión de *El Noveno*, aplicando las nuevas técnicas de tratamiento digital de la imagen. Como veremos con detenimiento más adelante, Patino se puede considerar un creador audiovisual, antes que un cineasta al uso, ya que ha recurrido en numerosas ocasiones a producir montajes para instalar en salas de exposiciones y museos. En estos casos hay que decir que el propio espacio expositivo se convierte en sí mismo en espacio de representación, como si la sala entera fuera en sí misma una gran pantalla de representación. Además, es importante subrayar que estos espacios de representación expositiva influyen todos los pasos de la producción, desde la propia construcción de la obra hasta la proyección. Patino no se limita a rodar una obra para proyecta en una pantalla en un museo, como podría proyectarla en una sala de cine o en la televisión. El salmantino aprovecha las posibilidades que le ofrece el espacio para jugar con multipantallas, fuentes

de sonido o mesas de montaje.

Tras esta breve revisión a las geografías donde ha localizado los escenarios de sus películas, podemos concluir que Patino ha elegido siempre espacios vinculados a su propia biografía: Madrid y Salamanca son los lugares que mejor conoce por haberlos habitado, mientras que Andalucía se ha cruzado en su camino profesional en diversas ocasiones dando lugar a una relación fructífera con esa región que se ha saldado con trabajos importantes, sobre todo los que se incluyen en la serie de *Un siglo de fascinación*. Como vemos, la capital charra y la capital española copan la mayor parte de su trayectoria, ocupando ambas ciudades un espacio y un peso fílmico similar dentro de una filmografía que dedica varias películas a cada una de las dos urbes. Frente a la trilogía de largometrajes que se localizan en Salamanca —*Nueve cartas a Berta*, *Los paraísos perdidos*, *Octavia*—, encontramos otros tres largos que se sitúan en Madrid —*Del amor y otras soledades*, *Madrid*, *Libre te quiero*—. En cuanto a los cortometrajes, como hemos visto, se reparten entre los dos lugares. Además, tanto sus documentales como sus falsos documentales incluyen imágenes de ambas ciudades, además de otros muchos lugares, porque en estos filmes, en lugar de hablar sobre un lugar concreto, Patino reflexiona sobre un país entero, que es España, y su historia. En *Canciones para después de una guerra*, *Queridísimos verdugos* y *Caudillo* Patino narra el devenir de la Guerra Civil, la Posguerra y el franquismo en todo el país, y por eso recorre numerosos pueblos y ciudades, principalmente a través de las imágenes de archivo. Y aunque con *La seducción del caos* su objetivo se centra en el espacio de representación —la naturaleza real o falsa de las imágenes— antes que en un espacio físico, el director amplía las localizaciones espaciales a diversos espacios geográficos de España y del extranjero. Si revisamos sus producciones para museos y salas de exposiciones también encontramos a Madrid y Salamanca como los espacios principales que aparecen reflejados. Patino se centra en Madrid en *Homenaje a Madrid*, mientras elige Salamanca para la acción expositiva más importante que ha protagonizado, *Espejos en la niebla*. En este último caso, el director no se sirve de material de la propia ciudad de Salamanca sino de espacios rurales de esta provincia. Algo parecido ocurre con la película *Los paraísos perdidos* y, en menor medida, con *Nueve cartas a Berta*. Hablamos de películas donde aparecen tanto la capital del Tormes como pueblos y dehesas cercanos. Sin embargo, aun siendo espacios distintos —dentro de un

mismo contexto geográfico—, creemos que deben ser percibidos como un espacio único por cuanto Salamanca ciudad y provincia comparten los mismos valores y representan las mismas cualidades dentro de la obra de Patino. Patino se vale de los espacios urbanísticos tanto de Salamanca como de localidades como Toro para hablar de lo mismo: del tiempo detenido, de una sociedad envejecida que privilegia el conformismo y de unos espacios monumentales plagados de iglesias y palacios que muestran una apariencia tan esplendorosa como oscuros son los fines a los que han servido acogiendo los engranajes del sistema franquista. Además, si nos circunscribimos a la propia ciudad, hay que entender Salamanca, como paradigma de capital de provincia, como un lugar en estrecho contacto con los espacios rurales que la circundan. Por contra, cuando Patino se centra en Madrid —con alguna excepción, como el pueblo que aparece en *Del amor y otras soledades*—, solo filma espacios de la propia capital. Esta concepción distinta de Madrid y Salamanca se traduce incluso en los títulos de los filmes. Así, mientras el nombre de Madrid aparece específicamente en varios títulos como *Paseo por los letreros de Madrid* o en la propia *Madrid*, no encontramos el nombre de Salamanca en la denominación de ninguna de sus obras.

Por otra parte, ambas ciudades representan distintas realidades para Patino, en ambos casos relacionadas con la experiencia personal del director. Así, mientras para el realizador Salamanca es una ciudad anquilosada en la belleza estética apabullante e inerte de sus piedras —algo que vemos continuamente en los planos de postal turística del centro histórico de la ciudad—, Madrid es una ciudad mucho más caótica y viva, dinámica y alegre. Así, frente a una Salamanca adonde los personajes regresan de un exilio en busca de sus raíces, es decir, para reencontrarse con su pasado, Madrid representa un espacio lleno de futuro donde los personajes encuentran un verdadero hogar donde vivir. Esto se muestra en *Madrid* y de forma aún más evidente en *Libre te quiero*. Resulta significativo que frente a *Octavia*, que transcurre en Salamanca y que durante años se consideró el epílogo cinematográfico de Patino, en realidad encontremos en *Libre te quiero* las últimas palabras como director de cine de Patino. Y es que con esta película Patino lanza un último mensaje lleno de optimismo y confianza en que un futuro alternativo, más justo y feliz, es posible. Y retomando el apunte previo sobre la relación entre la forma de mostrar ambas ciudades y la biografía del director, debemos recordar que el propio Patino ha vivido en sus carnes esa misma

relación con ambas urbes: en Salamanca creció y a esta ciudad ha regresado como director para reencontrarse con su pasado y filmarlo, mientras que en Madrid ha decidido vivir y aquí es donde ha hecho posible su deseo de vivir del cine.

Vemos que el director sitúa sus películas en espacios concretos e identificados con una considerable carga localista. De esta forma, la Salamanca de su trilogía se muestra con sus espacios y su idiosincrasia particular. También el Madrid sobre todo de su obra homónima. Y lo mismo podemos decir de la serie sobre Andalucía con ejemplos como el de Casas Viejas. Sin embargo, Patino consigue convertir estos espacios localistas en universales a través de su simbología o su vinculación con determinadas ideas. En este sentido, un espacio como la Plaza Mayor de Salamanca —aunque podríamos analizarlo de una forma análoga con la Puerta del Sol de Madrid— representa lo que significa su carga de historia, en este caso vinculada con el Movimiento. El director siempre contrapone espacios con significaciones opuestas como una forma de poner de manifiesto un conflicto entre ideas o símbolos. Si pensamos en *Nueve cartas a Berta* podemos comprobar cómo frente a las plazas y calles castellanas de Salamanca, que podrían ser también las de cualquier capital de provincia española, asistimos a una constante referencia a espacios vinculados con el extranjero, tanto a través de las cartas que Lorenzo escribe a Berta como con el viaje del protagonista a Madrid donde convive con los amigos extranjeros. Como sucede a lo largo de todo el cine del director, Patino vincula los ambientes provincianos españoles, sobre todo de Castilla, con el pasado del franquismo, con lo envejecido y con lo conservador. Y contrapone esta percepción con el espacio extranjero, desde donde llegan ecos de progreso, avances sociales, apertura mental y, en una palabra, libertad. Y es precisamente, a través de esta vinculación entre espacios e ideas, y, sobre todo, a través de ese conflicto entre espacio cercano vinculado con la represión y espacio lejano o extranjero asociado a la libertad lo que convierte el tratamiento de los espacios y, en general, las narraciones de Patino, en algo universal. En el fondo, cualquier persona de cualquier lugar del mundo puede identificarse con esa identificación ideológica y esos conflictos, de la misma forma que un japonés puede identificarse con el cante hondo, como nos muestra el director en los dos capítulos dedicados a este género musical dentro de su serie dedicada a la cultura y la historia de Andalucía. Y es por esto por lo que una película como *Nueve cartas a Berta* fue tan reivindicada en su momento y se consideró como la obra más relevante del

Nuevo Cine Español. Aunque la cinta mostraba los desvelos de un estudiante que se encuentra fuera de lugar en la Salamanca franquista, esas preocupaciones y esa lucha interior entre resignación a la seguridad de un universo conservador y la persecución de una vida libre, plena y llena de incertidumbre lejos de esa ciudad opresiva provocó desde su estreno innumerables adhesiones cinéfilas y conceptuales por parte de numerosos espectadores de España y el extranjero. Y de la misma forma que en *Nueve cartas a Berta*, Patino ha despertado el interés de espectadores de todo el mundo con todas sus películas. En todas ellas el cineasta ha tomado como punto de partida espacios, personajes y situaciones marcados por el localismo al que están vinculados.

Aunque debemos recordar también, como hemos apuntado ya, que la presencia de lo extranjero es una constante en toda su filmografía como contraste, como antítesis. Desde sus primeros proyectos, podemos referirnos a un cortometraje titulado *Amanecida* que no llegó a rodarse y en cuyo guion Patino desplegaba la historia de dos jóvenes de Salamanca que conocen a dos extranjeras. En aquella historia se perfilaba ese choque entre el espacio interior de España, conservador, religioso y aburrido, representado por la España rural y provinciana donde vivían esos chicos; y el espacio extranjero, encarnado por esas jóvenes, mucho más abierto seductor y excitante.

Si nos referimos a su trilogía de Salamanca, las tres películas presentan una estructura narrativa similar: el personaje protagonista, natural de Salamanca, regresa a la ciudad para reencontrarse con sus raíces tras una suerte de exilio, o estancia en el extranjero. De los tres filmes que conforman esta trilogía, *Nueve cartas a Berta* es el que presenta en este sentido más diferencias con respecto a los otros dos, más similares entre sí. El protagonista de su *opera prima*, Lorenzo, es un estudiante, a diferencia de Berta y de Rodrigo, personajes en el ecuador y el otoño de sus vidas, respectivamente. Por ello, Lorenzo aún está en la edad de decidir emigrar de Salamanca, algo que finalmente no hace. Como decimos, Lorenzo en realidad regresa a Salamanca de algo parecido a unas vacaciones no regresa de ningún exilio —en realidad de un campo de trabajo— en Inglaterra. Y, aunque no es un exilio como tal, el exilio está muy presente en esta película ya que en Inglaterra Lorenzo ha conocido a Berta, hija de un exiliado, un catedrático de Salamanca. Durante toda esta obra, Lorenzo hace constantes referencias al padre de Berta en las cartas que le escribe. Y durante todo el



metraje Lorenzo compara el mundo que representan Berta y su padre en el extranjero con la ciudad provinciana que él mismo habita. Por ello, la presencia de lo extranjero cumple en *Nueve cartas a Berta* la misma función que en *Los paraísos perdidos* y *Octavia*, donde los protagonistas son efectivamente exiliados que regresan tras un periodo de tiempo muy prolongado fuera. Esa presencia de lo extranjero colocada frente a la conservadora Salamanca le sirve a Patino, como en el resto de su obra donde tiene cabida lo extranjero, como una forma de destacar un contraste de espacios y también de ideas y conceptos, los que representan o encarnan esos espacios.

Otro de los recursos habituales durante toda la filmografía de Patino es la repetición recurrente de ciertos elementos. Así ocurre con algunos objetos, como el reloj balancín que ilustra el inmovilismo de esa sociedad cuando lo vemos en una imagen congelada tanto en *Nueve cartas a Berta* como en *Octavia*. También ocurre con algunos personajes, como los de Berta y Lorenzo, que aparecen durante las tres películas de la trilogía de Salamanca. Y si hablamos de los espacios, como ya hemos visto, se traduce en cómo Patino regresa para filmar de nuevo espacios que ya aparecían en otras películas.

Retomando la presencia de lo extranjero en el cine del salmantino, podemos destacar algunos espacios a los que alude el director de manera recurrente. El caso más frecuente es el de Alemania. Resulta hasta cierto punto curioso que, sin haber mantenido Patino ninguna relación personal con este país, se encuentra presente en buena parte de su filmografía. De Alemania llega a Salamanca al principio del film la Berta de *Los paraísos perdidos*. Y además de que durante el resto del film vemos a su hija y marido, ambos de nacionalidad alemana, y con quien la protagonista intercambia algunas palabras en el idioma teutón, es significativo que el libro que la protagonista traduce durante esta obra, el *Hyperion*, sea una obra germana. Procedente de Alemania tras un periplo que le lleva por la Europa socialista y la selva sudamericana, llega también a Salamanca Rodrigo, el exiliado de la tercera parte de esta trilogía, *Octavia*. Durante este film además conocemos que unas cuantas décadas atrás, la madre de Rodrigo vivió en la Alemania nazi. Ya fuera de esta trilogía dedicada a Salamanca, en la película *Madrid* nos encontramos de nuevo con la presencia germana a través del protagonista, Hans, precisamente un alemán que viaja a la capital española

contratado por una productora alemana para realizar, en 1986, un documental sobre la Guerra Civil española cincuenta años después de su inicio. Es posible que en este caso, a diferencia de las obras de la trilogía de Salamanca cuyos protagonistas eran naturales de Salamanca que regresaban a España tras un exilio, en el caso de *Madrid* el personaje protagónico sea directamente extranjero, alemán, porque Madrid sea una ciudad contemplada por Patino como un lugar cosmopolita que atrae a gente de todo el mundo, ya que en realidad casi nadie ha nacido realmente en Madrid, a diferencia de una Salamanca mucho más cerrada, provinciana y menos acogedora, donde es más fácil encontrar un hogar de verdad si alguien tiene vínculos familiares o personales, y al contrario, es más difícil encontrar un hogar si se es de fuera, si no se tienen las raíces allí. En cuanto a la presencia tan destacada de Alemania en la obra de Patino cabe suponer que responde a que se trata de un país que dejó atrás un pasado similar e, incluso, más atroz que el que había dejado España a mediados del siglo XX. A esta interpretación apunta también la coyuntura de que las obras de Patino con presencia de Alemania comparten la presencia de un pasado de España que lleva a la Guerra Civil.

Podemos completar la presencia extranjera en la obra de Patino hablando de *Del amor y otras soledades*, donde el jefe del protagonista es extranjero. Además, a lo largo del metraje vemos a este personaje escuchando un casete en inglés para aprender este idioma. En la trilogía del franquismo también encontramos referencias al extranjero enmarcadas en el papel jugado por alemanes e italianos en la Guerra Civil. Si pensamos en *La seducción del caos* ya hemos apuntado que es el rodaje con más localizaciones extranjeras. En este film Patino rueda en Inglaterra y Estados Unidos, además de en múltiples escenarios de España. Esta heterogénea variedad de localizaciones se enmarca en el aparente caos de espacios y materiales que Patino utiliza para reflexionar sobre la apariencia y la realidad. En su serie sobre Andalucía, aunque a priori estamos ante un conjunto de películas que se centran en esta región del sur de España, Patino va una vez más allá para superar cualquier atisbo de localismo que limitaría el alcance de sus propuestas. Efectivamente, Patino reflexiona sobre la cultura y la historia de Andalucía pero lo hace poniendo en relación Andalucía con la globalidad. Y si en el capítulo dedicado a *Carmen* el director de ópera es atendido en un hospital de Suiza, en el díptico sobre el flamenco Patino recrea un Museo del Cante Hondo ubicado nada menos que en Japón —aunque rodado en un pabellón de la Expo de Sevilla—, país del que

también vemos imágenes urbanas. Y si en las obras revisadas atisbamos referencias a espacios extranjeros concretos, si nos referimos a su último film, *Libre te quiero*, podemos hablar de referencias al mundo global, contexto en el que se enmarca el discurso del movimiento 15-M.

Como vemos, Patino siempre ha mirado más allá de nuestras fronteras cuando construye sus historias. Y esa apuesta global ha despertado siempre el interés de espectadores de todo el mundo. Prueba de ello es la amplia nómina de premios con que han sido reconocidos los filmes de Patino en algunos de los festivales de cine más prestigiosos del mundo, en los que el director ha tomado parte en algunos de ellos como miembro de sus jurados.

En este sentido, resulta llamativo que durante mucho tiempo Patino ha sido más reconocido fuera de España que aquí, donde habrá que esperar hasta el siglo XXI para que se haga justicia en este país con el más audaz de nuestros cineastas a través de diversos reconocimientos. Esta situación era lógica durante su etapa como cineasta en los años de la Dictadura, ya que sus películas durante el franquismo representaban una crítica al régimen; en ocasiones, como en *Nueve cartas a Berta*, de forma sutil, y otras veces, por ejemplo con *Queridísimos verdugos*, de forma más mordaz. Pero desde la Transición hasta final de los años noventa del siglo XX resultaba flagrante la indiferencia de la industria, los medios y las instituciones culturales de España hacia Basilio Martín Patino.

Patino siempre ha demostrado un interés estético y conceptual por el urbanismo y la arquitectura de las ciudades. Desde sus primeros trabajos, como aquel *Paseo por los letreros de Madrid*, el director siempre ha gustado de filmar la arquitectura de las ciudades donde sitúa sus historias... Desde la ciudad de Sevilla —de la que nos muestra diversos ejemplos de arquitectura histórica, como la Giralda, y moderna, como la estación de tren— a las de Salamanca o Madrid —en las que nos vamos a extender—, Patino filma edificios, calles y plazas emblemáticas, y refleja la relación que mantienen con este urbanismo las personas que lo habitan. Esto se produce sobre todo en las películas que transcurren en Madrid y Salamanca. Además, el director acostumbra a regresar a los mismos espacios a través de distintas películas. Patino muestra

en sus imágenes cómo evolucionan y cambian con el tiempo distintos espacios geográficos. Esto lo podemos comprobar sobre todo en los filmes que conforman la trilogía de Salamanca. Emplazamientos ubicados en torno al centro histórico, como la Plaza Anaya, los aledaños de las dos catedrales, el acceso a la Universidad Pontificia, la fachada de la Universidad de Salamanca, la Casa de las Conchas, la calle Toro, el Casino, la Plaza Mayor, el *barrio chino* o la ribera del Tormes, son los espacios que más veces aparecen en pantalla a lo largo de las películas que conforman el tríptico que el director dedica a la capital charra. El hecho de que Patino haya completado sendas trilogías sobre Salamanca y Madrid permite al espectador comprobar cómo han evolucionado determinados lugares de estas urbes, generalmente espacios emblemáticos y turísticos, a los que el director regresa una y otra vez, tanto dentro de una película como a lo largo de estas trilogías. El director nos muestra cómo han cambiado los citados espacios físicos de Salamanca. Por una parte, vemos su evolución entre películas y película —más o menos transcurren dos décadas entre cada título y el siguiente—. De esta forma, podemos comprobar los cambios intrínsecos que han experimentado estos lugares, sobre todo en lo referido a las modificaciones en el urbanismo de algunas calles del Centro Histórico en torno a las catedrales. Por otra parte, debemos precisar que, pese a la estética documentalista que se encuentra presente en toda la trilogía salmantina, el director llena de intenciones y de su propia visión los espacios que muestra. Así por ejemplo, Basilio Martín Patino retrata la ciudad de Salamanca pasando del blanco y negro de *Nueve cartas a Berta* a los tonos ocres de *Los paraísos perdidos* y, finalmente, a los colores saturados de *Octavia*. De esta forma, aplica a la fotografía la situación emocional con la que afronta cada filme, y conecta los espacios geográficos, con espacios emocionales y motivacionales. Durante la época del franquismo, cuando Patino realizó su obra prima, observaba con cierta amargura una sociedad gris, oscura y apagada. Y por eso eligió ese blanco y negro, aunque en el fondo aporte una considerable carga de expresividad y esteticismo. En *Los paraísos perdidos* vemos una Salamanca donde se resaltan los tonos dorados de la característica piedra charra en los edificios del centro histórico de la capital charra o en los puentes del río. Es una forma de mostrar los espacios incidiendo en una sensación de nostalgia ante la constatación de que los cambios prometidos con la llegada de la Democracia al país no se han producido realmente, solo en la superficie, que se muestra brillante, pero bajo una primera capa esplendorosa, todo está oscuro y vetusto. Y en esta línea

llegamos a *Octavia*, realizada con el cambio de siglo, cuando España vivía un momento de supuesto esplendor económico y de sobresaturación mediática, algo que se produce de manera especialmente acuciante en ciudades de provincia como Salamanca. Y así lo muestra Patino, con tonalidades muy saturadas y brillantes, además de con un guion saturado de diálogos. En *Octavia* todo resulta excesivo, incluyendo por supuesto la imagen que ofrece de los espacios urbanísticos del conjunto monumental. Nunca antes había compuesto Patino de forma tan deliberada una postal turística tan evidente, aunque en realidad lo hiciera, no para vender o promocionar la ciudad —aunque de alguna forma sí lo hace si tenemos en cuenta que Patino realiza *Octavia* como un encargo del Consorcio Salamanca Ciudad Europea de la Cultura 2002— sino para poner en tela de juicio el reverso de esa belleza y criticar lo que esa imagen majestuosa de ciudad esconde en realidad. Con esta película, Patino “regresa al espacio de la ciudad ideal recompuesta, nuevamente. (...) El realizador revisitó algunos de los lugares plasmados en su primera película. Ya la desaparición o transformación habían cambiado esos puntos. Por ejemplo, las Peñuelas, donde en *Octavia* van a buscar la droga” (Francia: 2011: 59). Sin duda, durante el tiempo transcurrido desde *Nueve cartas a Berta* hasta esta *Octavia*, los espacios urbanos de Salamanca cambiaron enormemente perdiéndose para siempre una Salamanca antigua que había pervivido durante mucho tiempo, en aras de la modernidad. “Habían corrido treinta y seis años, se había destruido sin contemplaciones mucha Salamanca de interés (...) y la ciudad había pasado de 95.000 a unos 158.000 habitantes. Y del blanco y negro, al color” (2011: 60).

En Salamanca, Patino gusta de recrearse en la grandiosidad de las piedras del conjunto monumental para cuestionar el sentido que tradicionalmente han representado y subrayar la relación que mantienen con sus habitantes, a los que parecen oprimir con su gran carga de historia. De esta forma, Patino imprime a los espacios físicos la misma función que a casi todos los elementos con los que durante toda su trayectoria ha construido sus narraciones: el cuestionamiento de lo que normalmente se da por supuesto. Algo que, como veremos en detalle más adelante, lleva al extremo en su configuración de los espacios de representación. Nos referimos a sus reflexiones acerca de la falsificación de la imagen y a su forma de poner en tela de juicio la capacidad de los medios de comunicación en general para representar la realidad. Y es que la propia imagen y los medios son, en el fondo, espacios, en este caso de

representación, utilizados por Patino.

Si hablamos de la ciudad de Madrid, debemos apuntar que, además de residir allí desde la década de los años sesenta, la presencia de la capital española es constante en la obra de Patino desde su primera película, *Nueve cartas a Berta* (1966), y seguirá presente durante toda su filmografía, apareciendo en *Del amor y otras soledades* (1968), Paseo por los letreros de *Madrid* (1968), *Queridísimos verdugos* (1973), *Hombre y Ciudad* (1980), *Los paraísos pedidos* (1985), *Madrid* (1987), *La seducción del caos* (1991), *Homenaje a Madrid* (2004), *Libre te quiero* (2012). De estos títulos, la mayor parte incluyen imágenes y escenas sueltas rodadas en Madrid pero solo tres se localizan de forma íntegra en Madrid y dejar traslucir reflexiones sobre la propia ciudad, sobre su idiosincrasia, su arquitectura, sus gentes, su urbanismo... Las obras que otorgan un protagonismo real a la ciudad son *Del amor y otras soledades*, *Madrid* y *Libre te quiero*. Y como ocurre con la trilogía de Salamanca, cuyos títulos aportan una imagen que evoluciona con los años a través de los distintos filmes, que muestran los mismos espacios en distintos momentos y de diferentes maneras, en el caso de las cintas localizadas en Madrid también refleja un Madrid diferente en cada momento. Así, después de que en *Nueve cartas a Berta* la ciudad aparezca idealizada como espacio geográfico y mental que materializa los deseos de salir al extranjero de Lorenzo, en *Del amor y otras soledades* asistimos a una visión mucho menos idílica, más atada a las desavenencias de la rutina cotidiana. En esta obra, que se sale del grueso de la filmografía de Patino por ser un encargo ajeno, asistimos a un uso del espacio urbano madrileño que se limita a servir de localización para una historia de ficción con ribetes de melodrama. Posteriormente, con *Madrid*, estamos ante una obra donde Patino despliega una honda reflexión sobre la propia ciudad, sobre el significado de sus espacios, su arquitectura y sus gentes. Y más de dos décadas después, en *Libre te quiero* Patino vuelve a construir un filme sobre Madrid y en este caso se centra en los espacios mentales que comparten los integrantes del movimiento 15-M y en cómo esos espacios mentales se relacionan con los espacios físicos que habitan, en este caso todos públicos, como parques y plazas. Pérez Millán reflexiona sobre cómo cambia el retrato de Madrid en los inicios de la carrera de Patino:

Pasamos del cerrado ambiente provinciano que asfixiaba a Lorenzo con su fijación al pasado, a un Madrid cosmopolita, en el que, además, María parece tener cierto éxito profesional y de relaciones sociales. Estamos en ese Madrid

que para Lorenzo era poco menos que un ideal intermedio, por cuanto representaba una especie de sucursal del extranjero soñado como vía para romper el tedio salmantino... Ciertamente, es un Madrid del que vemos sobre todo sus aspectos más crispados: los atascos de tráfico que exacerbaban las discusiones de la pareja, el humo, la frialdad de los exteriores; un Madrid en el que varios personajes hablan de las necesidades de huir para vivir en las afueras o en el campo (...); un Madrid particularmente hostil, que parece visto con los ojos de quien ha llegado desde fuera y aún no se ha adaptado o no ha aprendido a identificarse con él. Los elogios de Andrés a la vida idílica en la finca recuerdan a los argumentos del tío de Lorenzo al enviarle una temporada al pueblo. (Pérez Millán, 2002: 112).

Uno de los elementos más destacados de las obras de Patino que transcurren en ciudades es el tratamiento visual de los espacios arquitectónicos. Podemos asegurar sin miedo a equivocarnos que el urbanismo ha sido siempre una cuestión de gran interés para Patino, sobre la que ha reflexionado durante toda su trayectoria y, como veremos un poco más adelante, sobre la que ha realizado películas específicas como pueda ser *Hombre y ciudad*. Patino utiliza este urbanismo para reflexionar sobre los procesos de construcción de una ciudad y de cómo influye en la conformación de su personalidad colectiva, es decir, en la conformación de los espacios mentales. Siguiendo con el hilo de la continuidad entre filmes, otros elementos propios del urbanismo de las ciudades que acostumbra a filmar Patino son los escaparates y la cartelera que anuncia nombres de establecimientos comerciales y hosteleros. Desde *Paseo por los letreros de Madrid* —la película donde lleva más lejos este recurso hasta el punto de ser *leit motiv* el film— hasta su más reciente *Libre te quiero*—, donde el director consigue, como veremos más adelante, efectos visuales muy significativos con planos de grandes anuncios de moda que contrastan con las anexas protestas de los indignados—, pasando por su trilogía de Salamanca donde resultan elocuentes algunos planos como el de un escaparate en *Octavia* en el que sobre el cristal en el que cuelga un anuncio de “rebajas” vemos reflejada la fachada de una iglesia; un escaparate de un establecimiento muy tradicional en *Los paraísos perdidos* que se paran a mirar Berta y su amigo y comentan que la gente se va a escandalizar si les ven pasean juntos, un gesto de modernidad que, sin duda, contrasta con el ambiente conservador que envuelve Salamanca y cuya esencia está representada en ese mismo comercio; o la concatenación de planos de letreros de comercios y bares de Salamanca que se muestra en el tramo final de *Nueve cartas a Berta* cuando Lorenzo se resigna a volver al “regazo” de su padre tras su regreso de su estancia espiritual en el pueblo. Como sucede en otras escenas de la

filmografía del director donde se suceden planos de carteles, Patino combina insertos de carteles antiguos con otros que tratan de simular una supuesta modernidad a partir de nombres de lugares extranjeros. Con estos montajes, Patino genera interesantes contrastes lingüísticos y semánticos.

Volvemos a encontrar así la presencia del espacio extranjero en contraposición con el espacio más cercano y provinciano de Salamanca, ya que dichos montajes generan contrastes de espacios. Esto lo vemos por ejemplo en el caso del Café Novelty, un establecimiento histórico de Salamanca, espacio tradicional de tertulia donde se mezclan la presencia literaria y el espacio que ocupa ese establecimiento por ejemplo en la Salamanca conservadora, frente a un espacio exótico que evoca lugares idílicos y excitantes. Aunque el objetivo y la ejecución de los montajes en estas películas son similares, resulta llamativa la diferencia existente en cuestión de medios técnicos, factura de imagen y el paso del blanco y negro al color. Otro elemento arquitectónico utilizado en la continuidad entre filmes es el plano de las chabolas en Madrid, rodado tras la evocación de Tierno Galván desde la azotea del edificio España —creando además un enorme contraste entre unas infraviviendas a ras de suelo y el elegante ambiente de la alta torre donde disfruta Hans—, que no es sino un trasunto actualizado de *Hombre y Ciudad*. En Madrid también asistimos a unas panorámicas de la ciudad muy similares a la panorámica que vemos en los planos finales de *Queridísimos verdugos*. En general, esos movimientos de cámara panorámicos con los que asistimos a planos picados de la ciudad desde las alturas han sido siempre muy queridos para Patino. Así, en *Octavia* asistimos a varias escenas donde la protagonista se encarama al tejado de la Catedral de Salamanca para consumir drogas junto a sus amigos. Son escenas con una gran carga simbólica y con trascendencia para la trama, ya que Octavia recurre a ese consumo tóxico como una forma de huir de la sociedad opresiva de Salamanca. Esa huida, motivada por las frustraciones del entorno próximo también llevó a Rodrigo a huir de esa misma ciudad cuando tenía una edad similar a la de Octavia. En realidad, nos dice Patino, a pesar del tiempo pasado, la esencia de las cosas continúa inmutable. Y precisamente, aunque la esencia que motiva el intento de huida es similar en ambos casos, la diferencia en el método —Rodrigo optó directamente por exiliarse de esta tierra— responde a las diferencias sociales existentes entre Rodrigo y Octavia. Con esos planos de la ciudad que se extiende por donde alcanza la



vista desde esa enorme Catedral que deja sonar sus campanas, Patino incide en esa sensación de asfixia que provoca la sociedad sobre Octavia.

Si hablamos de la ciudad de Madrid, los espacios más filmados por Patino son la Puerta del Sol, el parque del Oeste, la Puerta de Alcalá, el Palacio Real, la plaza de Callao o el Edificio España. Se trata de algunos de los lugares más emblemáticos y monumentales de la ciudad. De esta forma, encontramos una similitud entre la tipología de espacios que Patino muestra en los filmes donde aparecen Salamanca y Madrid. Representan una postal panorámica y turística de la ciudad. Patino parte de esa supuesta postal para darle la vuelta e indagar en las oscuridades y sombras que se esconden tras esas fachadas luminosas. Todos esos edificios son, como ocurre en *La seducción del caos*, espejos que termina quebrándose. En esta ciudad el director dirige su atención a rascacielos y edificios imponentes desde los que suele grabar en sus azoteas.

Aunque ya hemos apuntado que Salamanca y Madrid son los dos espacios urbanos con mayor presencia en el cine de Patino, es la ciudad castellana la más representativa de la obra del salmantino por ser la urbe con la que el director mantiene una relación más especial. Por una parte, Patino comparte un peculiar y contradictorio sentimiento de amor y odio hacia esta ciudad; amor hacia sus espectaculares espacios monumentales donde habitan sus raíces familiares, y aversión a su ambiente represivo en la década de los años cincuenta del siglo XX cuando se fue a vivir a Madrid. Por otra parte, la importancia de Salamanca en la obra de Patino radica en que, a pesar de que otros han rodado también en esa ciudad, este director es el cineasta que más películas ha filmado allí, y también el que ha mostrado la imagen más bella de sus espacios y el que ha elaborado reflexiones más complejas sobre su idiosincrasia, su sociedad y su historia, y cómo estas expresiones se relacionan con los espacios físicos de la ciudad. Por el contrario, Madrid cuenta con innumerables filmes localizados en sus espacios y por ello, la aportación hecha desde el cine por Patino a la capital española es más discreta que en el caso de Salamanca. Y aunque el salmantino ha filmado como nadie la ciudad castellana, también ha dejado imágenes donde reflexiona con hondura sobre su arquitectura y sus gentes, valiéndose de sus espacios geográficos para hablar también de los espacios mentales y de representación. De esta forma, el protagonismo que Patino otorga a la propia ciudad de Madrid, sobre todo en la película *Madrid* (donde

más reflexiona sobre la propia ciudad y donde la urbe adquiere más importancia, más allá de ser un decorado), es similar al que concede a Salamanca. Como recuerda Javier Domingo, “la película de Basilio Martín Patino, encargada en 1986 por el Ayuntamiento de la capital, que se llamó, simplemente, *Madrid*, con momentos memorables en los que el verdadero protagonista de la película es la ciudad” (Domingo, 2006). Este autor reflexiona con acierto acerca de la importancia que el cine ha tenido para la ciudad de Madrid y de la trascendencia de Madrid con respecto a otras ciudades para la industria del celuloide:

Madrid no es Nueva York, ni París, ni Roma para poderla considerar como un plató cinematográfico de primer orden. Pero es verdad que haber sido la capital del Estado y la sede de buena parte de los estudios de filmación existentes en España, ha supuesto que se utilizaran sus calles y plazas para rodar infinidad de exteriores. (Domingo, 2006).

El propio Javier Domingo revisa los principales títulos rodados en Madrid que tienen el espacio urbano de esta ciudad como escenario. Así, recuerda que la primera película con argumento rodada en la capital española es *Madrid en el año 2000* (Manuel Noriega, 1925), donde los barcos llegaban navegando por el Manzanares y se veían los Almacenes Madrid o el Palacio de Oriente. Después llegarán *Las entrañas de Madrid* (Rafael Salvador, 1922), sobre un muchacho que quiere ser torero; *Luís Candelas, el bandido de Madrid* (Armand Guerra, 1922), filmada en el barrio de Carabanchel, en Cienpozuelos y en la sierra de Guadarrama, inauguró el Cine Callao; *Rosa de Madrid* (Eusebio Fernández Ardavín, 1927), donde aparecen la Gran Vía, el Rastro o la ermita de San Antonio de la Florida; *¡Viva Madrid, que es mi pueblo!* (Fernando Delgado, 1928), melodrama con prostituta y torero de postín.

Tras la Guerra Civil, Edgar Neville retrata un Madrid singular en películas como *Frente de Madrid* (1940), con exteriores del río Manzanares y de la Casa de Campo; o *El marqués de Salamanca* (1948), donde vemos el palacio de Fernán Núñez o el del propio marqués. La década de los cincuenta llega con *Cerca de la ciudad*. (Luis Lucia, 1952), centrada en la periferia y en los pueblos limítrofes; *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951), rodada en Lavapiés, Ventas, Cuatro Caminos y barrios de la periferia; *Un día perdido* (José María Forqué, 1954); sobre unas monjas que se encuentran a un niño abandonado en la estación de trenes de Mediodía, una localización que estará

presente años después en *Un millón en la basura* (José María Forqué, 1967); *El guardián del paraíso* (Arturo Ruiz Castillo, 1955), filmada en el Madrid de Galdós y la Plaza Mayor. A finales de esta década llega el Technicolor a las cintas rodadas en Madrid que, por lo general, tratan de imprimir una imagen cosmopolita de la ciudad, ofreciendo una realidad falseada de ciudad moderna y dinámica, como *Las chicas de la Cruz Roja* (Rafael J. Salvia, 1958), una suerte de publibreportaje de Madrid; *El día de los enamorados* (Fernando Palacios, 1959), donde la Plaza de España y los rascacielos aportan una imagen de la capital más atractiva que la que encontramos en obras como *Mi tío Jacinto* (Ladislao Vajda, 1956), donde se muestran exteriores del Rastro y del viejo Madrid; o *Los golfos* (1959), donde Carlos Saura se adentra en los suburbios de la ciudad, con una estética realista inédita. Años más tarde, este director se centra en el barrio de Villaverde en *Deprisa, deprisa* (1972). Otro espacio presente en el cine de estos años es la Ciudad Universitaria, reformada tras los daños sufridos durante la Guerra Civil. En *Facultad de Letras* (1950) Pío Ballesteros rueda en varias de sus facultades para narrar sencillas secuencias de universitarios. Esta localización está relacionada con *Nueve cartas a Berta*, pero con la diferencia de que Patino construye una historia compleja y recurre al espacio universitario para criticar precisamente la institución. Y mientras Rafael J. Salvia se centra en La Cibeles — presente en las obras rodadas por Patino en la capital—, en *Manolo guardia urbano* (1956), José María Elorrieta acomete en *Pasa la Tuna* (1959) un recorrido por el Madrid nocturno a través de sus salas de fiesta, los barrios emergentes y la ciudad universitaria. Durante la década de los sesenta se produce una relajación de la censura franquista que pone la base para el cine del destape, donde es habitual encontrar imágenes del Madrid desarrollista; el cine de lucimiento de cantantes como Manolo Escobar, Raphael o Julio Iglesias; y el cine de Paco Martínez Soria, como es el caso de *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1965). Caso aparte merecería un compañero de generación de Patino del Nuevo Cine Español como Manolo Summers, que en *Del rosa al amarillo* (1963), donde retrata el Barrio de Salamanca. Además, surgen películas localizadas en diversos espacios de Madrid protagonizadas por “niños prodigio”: Joselito en *Bello recuerdo* (Antonio del Amo, 1961); Marisol, en *Ha llegado un ángel* (Luis Lucia, 1961), rodada en el parque de “El Capricho” de la Alameda de Osuna; o Ana Belén, en *Zampo y yo* (Luis Lucia, 1965). Tras la muerte de Franco en 1975, desaparece la censura y surgen nuevos realizadores que localizan sus filmes en distintos espacios de Madrid.

Un director como Luis García Berlanga, que ya había rodado en la capital *Esa pareja feliz* (dirigida junto a Juan Antonio Bardem, 1951) y había descubierto rincones inéditos de esta ciudad en *El verdugo* (1963), se acerca al Palacio de Linares —hoy Casa de América— para localizar la trilogía formada por *La escopeta nacional* (1977), *Patrimonio nacional* (1981), y *Nacional III* (1982). José Luis Garci rueda en Madrid películas como *Asignatura pendiente* (1977); *Solos en la madrugada* (1978), con planos finales emblemáticos de la Gran Vía; o *El crack* (1981). En 1975, Pedro Olea rueda *Pim, Pam, Pum... ¡Fuego!*, donde retrata el viejo Pasaje del Doré y la Estación de Atocha. Por su parte, Fernando Colomo aporta la primera visión postmoderna de Madrid en *¿Que hace una chica como tú, en un sitio como este?* (1978), mientras Fernando Trueba mira al centro de la ciudad, donde se desarrolla la “movida” en *Opera prima* (1980).

Las décadas de los años ochenta y noventa tienen a tres directores como máximos representantes a la hora de retratar la capital: Pedro Almodóvar, Alejandro Amenábar y Álex de la Iglesia. Desde *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), el primero de estos tres cineastas muestra una ciudad que después veremos en títulos como *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), *Átame* (1989), *Tacones lejanos* (1991), *La flor de mi secreto* (1995) o *Volver* (2006), obras donde su autor lleva a sus imágenes desde el cosmopolitismo hasta barrios periféricos como Vallecas, Carabanchel o La Elipa. Con respecto a De la Iglesia, es dueño de algunas de las escenas más emblemáticas que el cine reciente ha dedicado a esta ciudad, como la de los luminosos de la Gran Vía en *El día de la Bestia* (1995), las calles retratadas en *Acción mutante* (1992) o el edificio de la Gran Vía en *La comunidad* (2000). Asimismo, Amenábar es responsable de imágenes impactantes de Madrid, de Gran Vía o la Ciudad Universitaria en sus dos primeras cintas: *Tesis* (1996) y *Abre los ojos* (1997).

En los últimos años, cada vez es más habitual encontrar películas rodadas en Madrid debido a que el Ayuntamiento de la ciudad ofrece más facilidades a las producciones. La lista podría ser interminable; destacaremos unas pocas: *Beltenebros* (Pilar Miró, 1994), donde vemos el Teatro Pavón antes de su rehabilitación; *Días de fútbol* (David Serrano de la Peña, 2003), rodada en campos de fútbol del barrio de La Elipa; *Isi-Disi: Amor a lo bestia* (Chema de la Peña, 2004), centrada en la

Plaza cubierta de Leganés; *Torrente 3: El protector* (Santiago Segura, 2005), donde su director vuelve a mostrar imágenes icónicas de Madrid como las torres KIO; *El Bola* (Achero Mañas, 2000), donde se muestran espacios reconocibles de la ciudad como la calle Lucero, el Puente de Segovia o el Parque de atracciones. Y como ejemplo de producción extranjera, que ha habido varias, aunque en menor número que las producciones rodadas en Barcelona y mucho menos que en otras capitales europeas como Roma, Berlín, París, Londres, podemos recordar *El ultimátum de Bourne* (Paul Greengrass, 2007), donde Matt Damon camina por la estación de Atocha, y donde también se incluyen imágenes aéreas del Paseo de la Castellana.

Pero si fructífera ha sido la relación de Patino con Madrid —a la que dedicado películas monográficas; no en vano, ha vivido aquí desde que era veinteañero—, sin lugar a dudas, Salamanca, con sus plazas, calles y edificios, compone uno de los espacios vinculados de forma más intensa a una cinematografía en España. A pesar de sus reservas hacia la idiosincrasia tradicionalista propia de la ciudad castellana, el director no ha dejado nunca de regresar a su tierra familiar para rodar algunas de sus películas más emblemáticas. Y es por ello por lo que nos vamos a centrar con más detenimiento en revisar la presencia de esta ciudad en la obra cinematográfica de Basilio Martín Patino.

Y si alguien ha reflejado con exactitud y lucidez la relación de Patino con Salamanca, y el reflejo de esta en su cine, ese es Ignacio Francia. Este periodista es paisano de Patino y por ello conoce con detalle la ciudad y sus espacios. Además, es amigo personal del director y conoce la producción de sus obras de primera mano. Francia asegura que *Nueve cartas a Berta* representa “una Salamanca cinematográfica. Es decir, una Salamanca montada como realidad seleccionada para servir con eficacia a un relato fílmico. Salamanca es un entorno que encuadra y explica el fragmento de vida de un joven y su entramado vital” (Francia, 2011: 8). A juicio de este autor, Patino “manipula el tejido urbano de la ciudad al servicio de un lenguaje fílmico innovador. La Salamanca de la película es Salamanca, pero es la Salamanca que al director le ha convenido recrear en la sala de montaje” (2011: 10). En este sentido, Francia reflexiona sobre el concepto de espacio ideal creado por Patino a partir del espacio real de Salamanca:

Aparece como escenario y ambiente por supuesto identificable, pero no reflejado en su realidad. Supone la gran diferencia con la mayoría de las películas que, antes y después, se han filmado en Salamanca, en las cuales la ciudad aparece simplemente como un decorado mediante la utilización, preferentemente, de fotos en su monumentalidad, sin configurar engarce fílmico. (2011: 10).

Como explica este periodista, el uso que hace Patino del espacio salmantino donde rueda su trilogía va más allá de convertirlo en mero decorado estético donde ubicar sus historias y a sus personajes. La ciudad de Salamanca —y también otros pueblos y dehesas de la provincia—, sus espacios y todo lo que representan juegan un papel determinante en el relato. Su influencia en la narración marca el tono melancólico de los tres filmes y determina el malestar vital de los tres protagonistas. En este sentido, podemos pensar en Salamanca como un personaje con el que interactúan Lorenzo, Berta y Rodrigo. Sus monólogos y reflexiones articulados durante sus paseos por las calles se pueden entender como parte de un diálogo entre los personajes y la propia ciudad. Más recientemente, el propio Francia ampliaba su reflexión entorno a esa “ciudad ideal” compuesta por Patino en la sala de montaje:

*Nueve cartas a Berta* sin Salamanca podría ser Segovia, podría ser Ávila, podría ser otra ciudad provinciana. No sería lo mismo porque evidentemente lo que es el ser de Salamanca, una ciudad muy manipulada por Basilio, evidentemente, y eso es lo que la enriquece. Basilio nunca utiliza linealmente las situaciones ni los escenarios ni demás, él es un gran manipulador y por eso es un gran montador, él utiliza los escenarios y los ámbitos en función de su historia, y eso es lo que es Salamanca en *Nueve cartas a Berta*. (rtvcyl.es, 2015: 3' 54''- 2' 30'')

Y de la misma forma que ocurre en *Nueve cartas a Berta*, en las otras dos películas que conforman la trilogía de Salamanca Patino también se sirve de los espacios reales para construir en la sala de montaje un espacio distinto, ideal, surgido de su mente. Aunque se trata de una ciudad ideal o espacio ficticio, al director le sirve justamente para mostrar la Salamanca más real, ya que, como hemos visto, el salamantino confía en la ficción antes que en el documental para aproximarse a la realidad. De las tres películas de esta trilogía es *Los paraísos perdidos* la obra en la que más localidades de Salamanca aparecen en pantalla. En este caso, además de Salamanca, la acción se localiza en centros históricos de Toro o Zamora. Y

de la misma forma que en *Nueve cartas a Berta* la ciudad ideal de Patino se construye con el montaje de imágenes de Salamanca, en el siguiente film Patino amplía ese montaje con las otras poblaciones creando un espacio ideal común, como si en realidad la Berta protagonista vagara siempre por un mismo espacio continuo:

Esos numerosos paseos contribuyen también, en este caso, a construir una especie de “ciudad ideal”, a partir de fragmentos, combinados con destreza, de los cuatro centros históricos en los que se llevó a cabo el rodaje (...) componen un espacio casi mítico, cuya verosimilitud física —sobre todo para quienes conozcan los lugares reales— queda subordinada en todo momento a su función en el ámbito de la representación. (Pérez Millán, 2002: 230).

Con esta suma de espacios Patino nos presenta una ciudad que remite a la Salamanca real por cuanto el director retrata lugares muy reconocibles, de postal turística, distintos a los de cualquier otra ciudad. Sin embargo, esos espacios físicos contienen una gran carga simbólica y emocional que remiten a espacios mentales propios de la España provinciana en general. De esta forma, estas películas construyen un universo espacial provinciano que tiene casi todo en común con cualquier otro lugar de España. Patino retrata, de esta forma, un espacio más amplio, el de todo un país, y de esta forma convierte espacios locales en universales. Así se explica que tantos jóvenes de España y de otros países europeos se sintieran identificados con el Lorenzo de *Nueve cartas Berta* que sufría tanto desasosiego por verse enclaustrado en aquella sociedad opresiva. Esa sensación de opresión la transmite Patino con la conjunción de todos los elementos con los que construye la puesta en escena: la cámara nos muestra constantemente una sociedad envejecida, con muchos ancianos por la calle; vemos una ciudad marcada por la religión, plagada de conventos e iglesias por donde deambulan montones de curas y de monjas y donde se escuchan constantemente campanas. Además, la fotografía en blanco y negro del film incide en una sociedad gris y con una temperatura emocional apagada. Y en este contexto se mueve un Lorenzo recién llegado de una Inglaterra donde ha conocido un ambiente mucho más aperturista, moderno y progresista. Y a través de sus monólogos articulados en forma de cartas asistimos a esa sensación de ahogo que le produce recordar lo que ha conocido y asumir lo que le rodea ahora. Una sensación de ahogo que incluso es mayor cuando se encuentra en espacios abiertos que en interiores ya que en el fondo es la propia ciudad, su urbanismo lo que le provoca la sensación de agobio.

Jesús García Jiménez incluye esa condición universal de un espacio ideal entre las propiedades del espacio audiovisual. Para este autor, además de por la globalidad, el espacio audiovisual se caracteriza por la convencionalidad, marcada por la imagen y el sonido; la discursividad, ya que pertenece al contenido de la historia; la temporalidad, indisoluble de los personajes; y el dinamismo, relacionado con la temporalidad, puesto que el espacio se mueve con la imagen. Si seguimos pensando en *Nueve cartas a Berta*, esta película cumple con esas propiedades del espacio audiovisual. Sin embargo, encontramos un uso peculiar de la convencionalidad, ya que la correspondencia entre imagen y sonido se disocia muchas veces cuando Patino recurre a manipular la imagen, ralentizándola o congelándola. En esas ocasiones la imagen se dilata mientras el sonido, la voz en *off* del protagonista, se mantiene a la velocidad normal.

Si pensamos en la discursividad o en el dinamismo, se encuentran presentes de forma evidente y muy concreta en los filmes de Basilio Martín Patino enmarcados en la trilogía de Salamanca y de una manera similar en *Madrid*, en los que el director articula el relato a través de una puesta en escena peripatética, es decir, a partir de los paseos de los protagonistas por distintos espacios de la ciudad en los que vemos al personaje caminando por las calles, entre la gente, mientras escuchamos en *off* sus reflexiones, ya sea a través del recurso epistolar de *Nueve cartas a Berta*, de los textos de Hölderlin en *Los paraísos perdidos* o directamente de sus pensamientos en *Octavia* o *Madrid*. Con estos recursos, Patino desarrolla una forma de narrar muy eficaz para vehicular sus propias reflexiones, a través de sus *alter ego*, aunque se trata de un esquema que puede distanciar al espectador del relato, como apunta Pérez Millán:

No se trata, desde luego, de una adaptación actualizada del texto alemán de 1797 — seguramente inviable, por otra parte—, sino de la elección de un pie forzado que ayuda a explicar la posición vital y los estados de ánimo de la protagonista, mediante el hábil procedimiento de la traducción, pero que acaba influyendo decisivamente sobre la estructura de *Los paraísos perdidos*: además de tener también una base epistolar, propiciada por la estructura del texto de Hölderlin, esta es en muchos momentos, y más aún que *Nueve cartas a Berta*, una película “peripatética”, en la que los paseos del personaje central, solo o acompañado de otros circunstanciales, sirven de pretexto a la lectura de los textos elegidos. Un esquema expositivo muy querido por Patino, como tendremos ocasión de confirmar a propósito de *Octavia*, aun a costa de las supuestas “normas” de la fluidez narrativa convencional. (2002: 230).



A través de estos trayectos peripatéticos asistimos a los espacios que Patino pretende mostrarnos de Salamanca y de Madrid. De esta forma, el director retrata ambas ciudades vinculando sus espacios urbanos con una imagen y un concepto. Esto es algo que han hecho otros muchos directores también —*El tercer hombre* con Viena; *Vacaciones en Roma* o *Roma* de Fellini con la capital italiana; *Manhattan* de Woody Allen con Nueva York— aunque, como apunta Pérez Millán sobre la ciudad castellana, con una importante salvedad:

La Salamanca de *Nueve cartas a Berta* queda definida y homenajeada desde una perspectiva crítica, mientras que en la mayoría de los casos se presenta a la ciudad de referencia de forma elogiosa, nostálgica e incluso redundante con su importancia monumental o turística... Por si pudiera aclarar la cuestión, en una atrevida comparación con Venecia, digamos que el film de Patino se situaría, en este aspecto, más cerca de la sombría visión de Visconti en *Muerte en Venecia* que del vacuo decorativismo de tarjeta postal explotado en *Anónimo veneciano*, de Enrico María Salerno, y en tantas otras utilizaciones similares. (2002: 91).

Como ya hemos apuntado, Patino puebla sus planos con el conjunto monumental de Salamanca pero, lejos de hacerlo con la intención de ofrecer una imagen turística de la ciudad, imprime a esas imágenes la misma carga crítica que al resto de elementos con los que construye sus filmes. El director pone en tela de juicio la grandiosidad que esconden esas piedras doradas del centro histórico de Salamanca haciendo hincapié en la oscura carga histórica que encierran. De esta forma, Salamanca aparece como una ciudad bella pero represiva, motivo por el cual los protagonistas de estas películas huyen en sus años de juventud, exactamente igual que hizo el propio director en la década de los años cincuenta del siglo XX. De esta forma, las obras que Patino localiza en Salamanca reflejan los espacios de esta ciudad de una forma única, como ningún otro director lo ha hecho. Y esto podemos comprobarlo a través de la extensa recopilación que un gran conocedor de la capital charra y de su cine, Ignacio Francia, acomete repasando las producciones que se han rodado a lo largo de la historia en Salamanca, incluyendo títulos de filmes, años de producción y directores. Se trata de la mejor y mayor revisión del cine rodado en Salamanca, ciudad que se sitúa como el tercer escenario de Castilla y León más filmado en la historia del séptimo arte tras Segovia y Ávila. Además, Francia describe las características físicas del espacio salmantino como plató de rodaje y recorre las obras que Patino ha localizado aquí, haciendo

especial hincapié en *Nueve cartas a Berta*. Así, a diferencia de Patino, en cuyo cine ahonda con profundidad en la relevancia histórica y la historia de los escenarios de Salamanca, además de conectar esos espacios físicos con los espacios mentales de sus habitantes, Francia se refiere a la función de “decorado” que generalmente se ha otorgado al espacio físico de Salamanca, un aspecto “en muchos casos perfectamente sustituible por otro escenario”. Este autor encuadra la mayor parte de las filmaciones que se desarrollan en Salamanca —tanto la ciudad como la provincia— en distintos contextos relacionados con espacios físicos: los entornos de la monumentalidad de la capital —el mayor grueso de filmes—, el ámbito universitario e histórico, el tipismo de lugares de la provincia como La Alberca, o la dehesa, y también los motivos taurinos. Si pensamos en Basilio Martín Patino, en realidad encontramos todos estos aspectos espaciales en sus obras circunscritas a la tierra de sus raíces. Sin duda, es el conjunto monumental del centro histórico de la ciudad castellana el elemento espacial más presente, determinante y simbólico en la trilogía que el director dedica a Salamanca. Su presencia es más destacada en *Nueve cartas a Berta* y *Octavia*, mientras que en *Los paraísos perdidos*, sin dejar de otorgar protagonismo a la Plaza Mayor e iglesias de Salamanca, centra su rodaje en otras localidades, como Toro y Zamora. El ámbito universitario aparece presente de manera central en *Nueve cartas a Berta*, cuyo protagonista, Lorenzo, es un universitario salmantino que encarna el malestar de toda una generación de jóvenes españoles descontentos con el régimen. En cuanto al ámbito histórico, está presente de fondo en prácticamente toda la obra de Patino, a veces de forma más sutil y soterrada, como en *Libre te quiero* o *La seducción del caos*; otras de forma destacada aunque no protagonista, como en la trilogía de Salamanca —donde son constantes las referencias explícitas o veladas a un pasado que determina el presente, tanto de los personajes como de todo un país—; y otras de manera omnipresente, en películas que directamente se construyen con material que ilustra la historia de nuestro país, como son los casos de la trilogía del franquismo o *Madrid*. Y si tenemos que acotar el asunto al tratamiento de la historia vinculado al espacio geográfico de Salamanca debemos hablar de la recurrente referencia a la presencia de la Guerra Civil en esta ciudad y su influencia en la sociedad salmantina hasta el presente, cuando Patino nos muestra una ciudad marcada por el mismo espíritu conservador y cerrado que sirvió de caldo de cultivo para apoyar al régimen de Franco, en la línea argumental de *La larga marcha* de Chirbes. Ese espíritu, que es anterior a la propia contienda

aunque explotó trágicamente durante el enfrentamiento civil, se convierte en el eje central de las tres obras de la trilogía de Salamanca, donde los protagonistas se ven abocados al exilio y regresan tiempo después para reencontrarse con sus raíces familiares. Ese regreso, filmado en todos los casos desde el presente narrativo, le sirve a Patino para confrontar los deseos de libertad de sus personajes con una sociedad anticuada y con un pasado opresivo. Además de ese pasado vinculado a ese enfrentamiento entre las dos Españas de Machado que Patino cita en *Nueve cartas a Berta*, en la Salamanca que nos muestra el director también está presente su grandioso pasado histórico, intelectual y literario. Así lo vemos especialmente en *Nueve cartas en la escena nocturna de la visita del profesor exiliado*: “Y pensar que aquí se fraguó el descubrimiento y la conquista de América y que de aquí han salido nada menos que los teólogos de la contrarreforma” (26’ 12”). Asimismo, la presencia de la historia española vinculada al franquismo en Salamanca también la encontramos en los filmes que componen la trilogía del franquismo. Lo vemos en imágenes presentes en *Canciones para después de una guerra*, pero sobre todo en *Caudillo*, donde aparecen numerosas imágenes de exaltaciones públicas del régimen en la Plaza Mayor o en la Universidad. Conviene recordar que en este punto, el que se refiere a la presencia de la historia en el cine de Patino, y concretamente en los filmes localizados en Salamanca, estamos abordando la presencia del espacio unido al concepto del tiempo, cuestión esta sobre la que profundizaremos más adelante.

Para concluir la presencia de los esos tópicos expuestos por Ignacio Francia en el cine localizado en Salamanca, nos referiremos a la presencia del tipismo de lugares de la provincia o la dehesa, y de motivos taurinos. En todas las obras de ficción donde Patino rueda en Salamanca termina saliendo de la capital charra para viajar por la provincia. Si pensamos en la trilogía sobre esta ciudad, ya hemos citado las poblaciones presentes en *Los paraísos perdidos*. En el caso de *Nueve cartas a Berta* —película que aporta la visión más crítica sobre Salamanca que haya dado nunca el cine—, la escapada de Lorenzo al pueblo hacia el final del film es determinante para que este personaje asuma el destino que su familia le tiene preparado y se resigne a vivir feliz y sin cuestionarse las cosas en ese ambiente cerrado a los estímulos externos de libertad. Antes, Lorenzo había hecho una incursión al campo con su prima para ayudar a organizar una proyección de cine. Aquí Patino nos muestra el desconcierto

del personaje ante las gentes que habitan este espacio, sobre todo niños y viejos, ante la tuna o los bailes tradicionales. Todos parecen divertirse de una forma simple, sin preocupaciones, excepto Lorenzo, que no deja de pensar en Berta, hasta que aparece por sorpresa su novia, con la que escapa para hacer el amor mientras la gente baila a la espera de que vuelva la luz tras un corte. Es esta una muestra del deseo de Lorenzo de evadirse de ese ambiente.

Este espacio de campo, de dehesa, también cobra protagonismo en *Octavia*, donde está presente el tema taurino. Rodrigo realiza continuas escapadas al campo, tanto para visitar la antigua casa familiar, como para cazar con el comisario, o para participar en una capea organizada por la familia para los participantes en el curso de espionaje. El tema del campo y los toros está presente también de forma muy destacada en los primeros trabajos del director. Hablamos de los cortometrajes *El noveno* y *Torerillos*, ambos ambientados en localidades de la provincia y con el tema taurino como protagonista.

Precisamente, el espacio rural propio de los pueblos y de la dehesa charra adquiere una importante presencia en las tres obras que conforman la trilogía de Salamanca. Como explicábamos más arriba, las tres películas presentan escenas que transcurren en esos espacios, y en los tres casos se presentan como espacios contrapuestos a la ciudad de la que los personajes protagónicos escapan de alguna forma en busca de la paz y tranquilidad, como una forma de buscar su lugar definitivo en el mundo. Así, la película de la trilogía de Salamanca donde más importancia cobra el entorno rural es *Octavia*, donde el protagonista, Rodrigo, regresa a la ciudad de Salamanca con la excusa de participar en un congreso de espías, aunque en realidad su objetivo final es reencontrarse con sus orígenes y establecerse en el espacio de sus raíces después de toda una vida viajando y trabajando en busca de sus principios de libertad, al servicio de distintos regímenes políticos, algunos abiertamente antidemocráticos. Como veremos a lo largo de este film, durante este metraje Rodrigo protagoniza un viaje interior o evolución mental desde sus ideales a la absoluta resignación a la vida cómoda de la que salió huyendo en su juventud, hasta el punto de que, en las últimas escenas de la película, proyecta esa búsqueda de seguridad sobre su propia hija. Y este viraje de resignación se verbaliza a través de la voz en *off* de Rodrigo, sobre todo en

las escenas que transcurren en espacios rurales, básicamente en cuatro espacios concretos: el palacio del hermano de Rodrigo, la dehesa donde está la casa familiar, la rivera del río adonde Rodrigo acude con el profesor para manejar un velero teledirigido y la zona de campo donde Rodrigo se va de cacería con el comisario. Precisamente a través de la sucesión de escenas en las que vemos a Rodrigo visitando estos espacios rurales asistimos a esa referida evolución hacia el conformismo con un entorno del que huyó cuando era joven, como el propio Rodrigo recuerda en uno de sus monólogos cuando visita el palacio familiar (1 12' 39"):

Tenía que haberte confesado que la verdadera razón por la que yo sentí la necesidad de marcharme fue salir de aquella jaula. Continuar aquí hubiera sido asumir para siempre un futuro de enfrentamientos, o comulgar con ideas que me sentía obligado a combatir. Yo elegí respetarles, desapareciendo. Escarbar demasiado en la verdad no deja de ser una impertinencia.

Si revisamos esas escenas localizadas en espacios rurales podemos comprobar cómo las reflexiones de Rodrigo van asumiendo esa resignación en una evolución progresiva, y además podemos comprobar cómo es justamente en esos espacios rurales donde se hace más patente. La pureza de la naturaleza, un entorno que permanece ajeno a la violenta influencia de la religión y la política conservadora, le proporciona al personaje un refugio libre de ideologías y de odios donde puede sentirse cómodo, ajeno a los ajustes de cuentas con el pasado. Así ocurre cuando el protagonista visita la casa de la dehesa y se reencuentra con algunos familiares: “Recupero el olor de la madera carcomida, el tacto de las viejas piedras labradas, la serenidad del campo abierto, acogedor” (16' 01"). En ese momento inicial de la película vemos a Rodrigo reencontrarse con sus recuerdos y sus espacios del pasado. Esos recuerdos se avivan especialmente cuando Rodrigo entra en contacto físico con esos espacios, con esos olores y tactos. Regresa así a aquellos paraísos perdidos de la infancia. Un reencuentro que continúa con la capea que su familia organiza para los participantes en el congreso y donde Rodrigo comienza a aceptar su destino: “Yo vivía integrado en esta naturaleza, esta armonía era parte de mí. Vuelve a vitalizarme el contacto con las encinas, el tomillo, el sonido de los cencerros, la belleza de los caballos, el jaleo del mayoral, los toritos recién nacidos, el verde brillante de los prados” (16' 54"). Resulta significativo que escuchamos estas palabras en *off* mientras vemos una panorámica con un plano general de una bella dehesa donde corre una manada de toros seguida por

unos hombres a caballo. Los toros terminan su carrera en un recinto cerrado. De esta forma, el espacio que nos muestra Patino sirve de metáfora de lo que le ocurre al protagonista, que durante toda su vida ha corrido con bravura persiguiendo sus sueños de libertad pero en el otoño de la vida termina entrando definitivamente en este terreno vallado del conformismo vital. Aún más, podemos hacer otra lectura más genérica de estas imágenes y pensar en que esos toros representan que, por mucho que se persiga la libertad, no se puede luchar contra un destino que tiene escrito un final triste en una plaza. Esta lectura se podría extrapolar a la propia película *Octavia* como epílogo cinematográfico marcado por la tristeza, como una forma de expresar el desánimo y la desconfianza del director en esta sociedad, en este país, a pesar de los cambios acontecidos durante los años de la democracia.

Esa reflexión sobre su decisión de exilio juvenil se mantiene, sin solución de continuidad, a lo largo de la escena siguiente cuando vemos a Rodrigo vagando por Salamanca:

Elsa no entiende por qué renuncié a disfrutar de este privilegiado entorno. Tampoco entendería aquel permanente asalto a la razón, aquel permanente vivir insípido dulcemente amortajado de confort. Extraña fortuna que nos pone en desacuerdo con el mundo que nos ha tocado vivir. Te hubiera gustado algún otro entre los existentes? Me pregunta Elsa irónica. Y simula con vieja sabiduría. Es el río que fluye, que me ciega. Las cosas están bien como están. (19' 23").

En ese caso, vemos a Rodrigo caminando por las calles, entre turistas y lugareños. Significativo resulta verle vagar entre los invitados de una boda, en las puertas de una iglesia, donde todos los asistentes ríen y parecen felices, perfectamente integrados en esa Salamanca de la que Rodrigo huyó años atrás. Contrasta la felicidad simple que irradia esa gente con la melancolía que refleja un Rodrigo que asiste al final de una vida dedicada a disentir. Hay una frase del citado monólogo interior que supone una referencia evidente a una escena de *Nueve cartas a Berta*. Y en ambas escenas se trata de detalles interesantes para nuestro trabajo porque se refieren al espacio. Y, como ocurre en las tres películas de esta trilogía, las referencias al espacio hablan de un espacio físico o geográfico, aunque siempre se refieren a espacios físicos determinados por la presencia del espacio mental de sus habitantes, tanto de los actuales como de los que han estado aquí a lo largo de la historia. Nos referimos a esta frase de

Rodrigo en *Octavia*: “Extraña fortuna que nos pone en desacuerdo con el mundo que nos ha tocado vivir”. Como decimos, estas palabras remiten directamente a la ya citada escena del profesor exiliado en la opera prima de Patino cuando cenan con él Lorenzo y sus compañeros, y, dando un paseo nocturno, al entrar en la Plaza Mayor, ese profesor exclama: “Me dan ustedes envidia, créanme, vivir en este remanso” (27’ 50”). De forma similar, encontramos otras escenas y momentos en *Octavia* que remiten a las otras dos películas anteriores que conforman la trilogía de Salamanca. De esta forma, el director incide en que nos encontramos ante un mismo espacio a través del paso del tiempo. Esto lo vemos, por ejemplo, cuando, tras salir a la calle del café Novelty, donde ha estado charlando con Octavia y sus amigos, Rodrigo se encuentra con una exnovia, que pasea de la mano con su hija pequeña. Se trata de una escena muy similar a otra que habíamos visto en *Los paraísos perdidos* en la que la protagonista se reencontraba en la Plaza Mayor con un viejo amigo. En esa escena sabemos que la protagonista, a pesar de aparecer como “Ella” en el guion de Patino, es en realidad la Berta a la que escribía Lorenzo en *Nueve cartas...*, mientras que ese antiguo amigo con un perfil más bien gris con el que queda en la célebre ágora salmantina es el Lorenzo que escribía las cartas. En ambas películas —*Nueve cartas...* y *Octavia*— está muy presente la Plaza Mayor como espacio más representativo de la ciudad que se convierte en testigo de esos expresivos encuentros entre personajes. Una vez más, la ciudad, y su urbanismo, se convierte en personaje de los filmes de Basilio Martín Patino. Podemos añadir que el personaje de Lorenzo también está presente, como un profesor amigo de la familia Maldonado. Recurriendo a los mismos personajes y lugares, Patino remarca que, a pesar del paso del tiempo, el espacio permanece inalterado en muchos aspectos. Además, con esas presencias recurrentes de personajes, el director completa un ciclo de tres obras sobre un mismo espacio urbano.

Sin abandonar la cuestión del paralelismo entre escenas de distintas películas, recordamos ahora una secuencia en la que Rodrigo se reencuentra con antiguos compañeros de Salamanca. La cita se produce en una terraza de la Plaza Mayor. Estamos de nuevo en un espacio, o microespacio, dentro de un espacio mayor que es la ciudad de Salamanca. En la escena de *Octavia* llegamos a ver un trípode apoyado en una silla que nos remite directamente a la videocámara con la que graba Víctor — elemento que remite al espacio de representación, como veremos más

adelante— en la secuencia de *Los paraísos perdidos* en la que Berta se ve con su antiguo amor, Lorenzo. Además de esa herramienta audiovisual y del lugar, también se repite en la escena de *Octavia* un reencuentro con personajes del pasado que pone en evidencia el paso del tiempo y cómo se ha enfrentado a él cada protagonista. Así, mientras el personaje interpretado por Charo López se ha mantenido fiel a los principios republicanos que llevaron a su padre al exilio a Inglaterra, frente a un Lorenzo que lleva mucho tiempo adaptado a una forma de vida conservadora y segura, en el caso de Rodrigo asistimos precisamente durante esa escena con sus antiguos compañeros que se prolonga en un mesón donde comen, beben y cantan, a la aceptación definitiva de su resignación vital, a la asunción de las ventajas que ofrece la represiva Salamanca: “Y vuelvo a disfrutar de los míos, eterno retorno. Salvos, sanos, satisfechos, no deben sentirse restos de ningún naufragio, nunca tuvieron que embarcarse ni tuvieron que sucumbir a ebriedad alguna” (1 14’ 31”).

Otra escena presente en *Octavia* con un nuevo paralelismo con *Los paraísos perdidos* es cuando Rodrigo se despide de su mujer, que se marcha de Salamanca en un coche. Esta escena recuerda a la de la segunda parte de esta trilogía cuando el marido alemán de Berta se marcha con la hija. La diferencia fundamental estriba en los sentimientos que traslucen ambas parejas, ya que, mientras Rodrigo y su mujer mantienen un cariño y afecto auténticos, y así lo demuestran cuando se besan en la despedida, en el caso de Berta y su marido alemán, parece que comparten poco más que una hija. Algo que pone de manifiesto Patino cuando nos niega el beso entre ambos, a través de una pequeña elipsis.

En el tramo final de *Octavia* encontramos otra escena localizada en la naturaleza donde Rodrigo continúa afrontando un destino marcado por el conformismo. En este caso, Rodrigo acude con el comisario a cazar por la dehesa, con caballos y perros, y su reflexión avanza un paso más en la senda de la resignación: “Al fin creo que terminaré acostumbrándome a todo esto. Nada me resulta más odioso que volver a la función pública” (1 35’ 16”).

Y aún avanza un paso más cuando en ese camino de aceptación sus reflexiones pasan de centrarse en sí mismo a proyectarse sobre su hija. Así ocurre



cuando el protagonista regresa una vez más a la dehesa con su mujer y su hija. Vemos a Rodrigo paseando junto a la niña, que monta a caballo: “Tendría que enseñarte sobre todo, mi hija, a saber aceptar para que no te hieran, a no cuestionarte lo que debes ser, a no empeñarte en trastocar las claves del mundo, y a que no me tomes a mí nunca como ejemplo” (1 41’ 59”). De esta forma, Rodrigo expresa su deseo de que su hija asuma algo que él parece haber interiorizado ya: la conveniencia de integrarse en la sociedad sin cuestionarla. Algo lógico, teniendo en cuenta que es la forma más fácil de ser feliz, aunque se trate de una felicidad muy simple. Y qué hay más cierto que la voluntad de un padre de que su hijo sea feliz, y mientras continúa ese paseo de padre e hija junto a un río donde les vemos reflejados en el agua, seguimos escuchando la reflexión de Rodrigo: “Viejas y confortables estancias. El río, los pájaros, las encinas, y nosotros jurándonos a cedernos el testigo en la carrera del tiempo (...) Es una felicidad que no se extingue, como el olivo, y que va a continuar dando aceitunas” (1 43’ 01”). A pesar de la brevedad de esta reflexión, la escena cuenta muchas cosas sobre el tiempo y el espacio, físico y mental, tanto desde el texto como el subtexto. Habla de un espacio, compuesto por esas “viejas y confortables estancias”. De esta forma se refiere el protagonista a ese espacio de la naturaleza donde, como sucede en las otras películas de esta trilogía, sus personajes recuerdan una infancia feliz, realmente confortable ya que en esos años de niñez no se había despertado esa necesidad vital de huir de una sociedad represiva. Hablamos de los mismos espacios perdidos a los que se refiere el título de la segunda cinta. Rodrigo evoca la posibilidad de que esa felicidad ajena a conflictos interiores se perpetúe. A pesar de que en realidad no sea más que un espejismo, como queda patente en el reflejo de los personajes sobre el agua del río. Y como ocurre siempre cuando hablamos de espacio en el cine, tenemos que contar con el tiempo. En este caso, las referencias se producen de forma literal —“cedernos el testigo en la carrera del tiempo”— o de forma metafórica con la referencia al olivo. Estamos ante la idea lacerante de Juan Ramón Jiménez en el poema de “Y yo me iré y se quedarán los pájaros cantando...”

Y aún encontramos otra escena representativa que transcurre en la naturaleza donde Rodrigo reflexiona sobre su destino. Nos referimos al momento en el que este personaje regresa a la orilla del río junto al profesor para manejar el velero teledirigido:

Escenarios magníficos de mi niñez. La belleza reinventada de una ciudad

sumergida como en un sueño. Imaginación, ganas de vivir. Un espejo retrovisor empañado que nos liga a los recuerdos, sin marcha atrás posible. Naturaleza e historia. Un mundo espléndido sometido a cuantas deformaciones nos impiden poderlo comprender. ¿Qué fue de aquel muchacho fantasioso e inquieto? Atrapado luego en el activismo y las ganas de arreglar los desmanes del mundo (1 44' 27").

Este fragmento sintetiza gran parte de los conceptos y emociones que planean en *Octavia*. Así, comienza hablando de esos “escenarios magníficos de mi niñez”. Vuelve a incidir en una melancólica evocación de sus paraísos infantiles, cuando realmente vivía una felicidad pura en aquellos parajes, antes de tomar conciencia de los problemas de la sociedad. Y si habla de escenarios es porque la ciudad de Salamanca, con su monumentalidad, Patino nos la presenta como un decorado teatral, donde en realidad todo está hueco tras una bella fachada, desvitalizado, varado en el tiempo. Esa “ciudad sumergida” nos evoca lo que Patino nos ha mostrado desde que realizara *Nueva cartas a Berta*, una urbe sumergida, detenida, en el tiempo, como los pecios descubiertos siglos después del naufragio, donde todo permanece detenido aunque el efecto del agua salada lo ha oxidado o carcomido todo. Esta referencia a una ciudad sumergida también nos evoca a la Atlántida de la que habla Platón: una urbe que termina sumergida tiempo después de haber conocido un pasado glorioso. En este sentido, Salamanca también tuvo hace siglos un pasado cultural glorioso, poblada por escritores. Y aún más, la Atlántida de Platón supuestamente vivió un pasado poderoso de conquistas y hegemonía territorial. Por su parte, Salamanca s una ciudad que, como vemos en Caudillo, vivió momentos de gran importancia política durante la Guerra Civil como capital del bando sublevado. Con esos planos de la ciudad reflejada en el río, parece decirnos Patino que esta Atlántida castellana de pasado brillante como sus piedras se halla sumergida en el tiempo bajo las aguas del Tormes. La importancia del pasado en esta ciudad se menciona en esta cita, “historia”, frente a la “naturaleza”, lo único puro que queda en este territorio, sin haberse sometido a la crueldad del paso del tiempo y los acontecimientos humanos. Y cuando habla de “un mundo espléndido sometido a cuantas deformaciones nos impiden poderlo comprender” estamos ante una cita clave en las reflexiones de Rodrigo pues sintetiza la esencia de esta película.

Asistimos de nuevo a la evocación de esa felicidad perdida y vivida durante los espacios de la infancia, cuando la realidad se veía de una manera distinta, a través de un espejo deformante que mostraba las cosas de una manera distinta a cómo se

ven durante la edad adulta. Y una vez más, Rodrigo vuelve a expresar su deseo de que su hija no caiga en el activismo que él mismo cultivó. Y esto lo dice mientras vemos un triángulo en el que están presentes Lorenzo, Rodrigo y su hija. Además, Rodrigo reflexiona mientras maneja el mando del velero como metáfora del manejo de su propio rumbo personal. Los edificios monumentales y la naturaleza reflejada en el agua que cruza el velero modificando su rumbo original se convierte en alegoría del rumbo de la vida de Rodrigo. Finalmente, Rodrigo se refiere al personaje que le acompaña en esta visita al río, el profesor que representa al Lorenzo de *Nueve cartas a Berta*: “Al joven profesor tengo que agradecerle la relajación de esta ingenua terapia. Un sencillo juguete nada más, no sé si para una niña o para este proyecto de anciano que busca no perderse en la oscuridad” (1 45’ 17”). De esta forma, Rodrigo manifiesta la tranquilidad que le inspira ese remanso de paz y vuelve a expresar su voluntad de recuperar la tranquilidad perdida. Completamente integrado ya, el protagonista solo saldrá una vez más del espacio urbano para regresar al espacio de la naturaleza, y será para asistir al entierro de Octavia en la última secuencia.

Volviendo a las características de Salamanca como espacio utilizado de plató cinematográfico, el grueso de filmes rodados en esta ciudad fuera del cine de Patino persiguen mayoritariamente una función decorativa y carente de elementos sustanciales a los contenidos de estas obras. Es decir, los directores que se acercan a la capital charra lo hacen en busca de las fachadas de ese conjunto monumental que, por su belleza y esplendor, funciona a la perfección como tarjeta postal audiovisual. A diferencia de este tipo de obras, las películas de Martín Patino traspasan esas fachadas y se adentran en los entresijos de esos edificios, de los palacios, iglesias, instancias universitarias, instituciones gubernamentales... para mostrar espacios mucho más oscuros y retratar a sus habitantes. “Se trata de imágenes artificiales, aunque de muchas se puede anotar que *lucen bien* en cuanto escenario y localización para las idas y venidas de personajes y encaje de situaciones”. Sin embargo, aun siendo esta la tónica general, se puede diferenciar entre filmes de ficción y documentales, ya que “por lo que se refiere a los filmes documentales (...) han echado mano a las referencias tópicas con más frecuencia que las películas argumentadas” (Francia, 2008: 14). Así, la mayoría de películas rodadas en Salamanca: se encuentran “cargadas, más que de conservadurismo —como generalmente y con cierto despegue perezoso las consideran historiadores y

críticos—, de lo que podría denominarse más matizadamente como espíritu tradicional en el fondo de sus planteamientos argumentales” (2008: 14). De hecho, las primeras obras que se acercan a este espacio geográfico muestran habitualmente trajes tradicionales de la región, en lo que supone una “estrecha convivencia entre tradición y charrería en sus elementos identificadores externos” (2008: 14). Como recuerda Francia, esta práctica cinematográfica ha sido habitual en “la etapa monárquica, no faltó en el periodo republicano y también a lo largo de la dictadura franquista. El núcleo rural, por encima del ámbito urbano, surte de situaciones, personajes y elementos ese ámbito cinematográfico de espíritu tradicional” (2008: 14). Como ejemplos de esta constante encontramos *La aldea maldita* (Florián Rey, 1942), donde se exaltan los valores religiosos como motores de comportamientos humanos y sociales estrechamente vinculados a un entorno rural salmantino; *El Lazarillo de Tormes* (Florián Rey, 1925), a través de tierras bejaranas; *El cura de la aldea* (Francisco Camacho, 1935), donde se aborda el conservadurismo de la región; se muestra Villavieja de Yeltes, corazón de la charrería; y se ensalzan la religión y el honor, a través de los personajes del cura y el cacique. Valores estos, también presentes en *La Bejarana* (E. Fernández Ardavín, 1926). La exaltación tradicional también aparece en *Salamanca* (Leopoldo, Alonso, 1930), cuyo director ejerce de guionista en *El tren o la pastora que supo amar* (Fernando Delgado, 1928). Francia destaca la película *La pródiga* (Rafael Gil, 1946), donde asistimos a los conflictos entre los valores tradicionales y la libertad. El autor compara este film con *Nueve cartas a Berta*, a su juicio, “otro ejemplo en el que vibra interiormente la búsqueda de la libertad y la aspiración a superar los ámbitos estrechos y ahogadores, frente al tono complaciente y tradicional que domina la modorra ciudadana” (2008: 15). Francia destaca sobre todo una escena de esa cinta, en la que Patino “reflejó ese inmovilismo, quizá como en ningún otro momento del film, en la secuencia rodada en el Casino” (2008: 15). Y apunta otro título más reciente donde se aborda la misma cuestión: *Shacky Carmine* (1999), “cuando Chema de la Peña “echa” de Salamanca a sus músicos porque los horizontes salmantinos los castran” (2008:15).

Como hemos visto antes, la temática taurina, con sus espacios propios, también está presente en el cine rodado en esta región, aunque, como apunta Ignacio Francia, no tanto como cabría suponer de una tierra que acoge numerosas ganaderías:

No son tan numerosas las películas de ficción con el mundillo taurino

dentro que han asaltado a Salamanca en sus localizaciones (...) quizá porque se presta más al colorismo y a los reflejos que suelen impregnar este tipo de cintas, los realizadores y productores han “tirado” con preferencia hacia el cortijo andaluz que hacia la dehesa salmantina, ciertamente más adusta, más sobria. (2008: 15)

Entre los ejemplos de cine rodado en Salamanca donde el tema taurino está presente podemos destacar *El niño de las monjas* (1925) y *Rosario la cortijera* (León Artola, 1935), sobre la que Francia asegura que “nunca en el cine se ha realizado un tratamiento tan atinado y favorecedor de lo que constituye un valor real salmantino, la dehesa, ese singular ecosistema secular”. (2008: 15) Precisamente ese espacio de la dehesa también está presente en *El suceso de anoche* (León Artola, 1929), donde aparece la plaza de Ledesma; y en *Viva Madrid, que es mi pueblo* (Fernando Delgado, 1928) y *La maja del capote* (Fernando Delgado, 1944), rodada en la finca Terrones, “la más cinematográfica de la provincia”. (2008: 16) Por su parte, Basilio Martín Patino también ha rodado en la dehesa: “Recurrió al ámbito de los Sánchez-Rico para enriquecer el conflicto de *La seducción del caos*, aunque abrió las filmaciones *La Bejarana*, en 1925”. (2008: 16) Para concluir con el tema taurino de Salamanca, citaremos dos obras: *La fiesta sigue* (Enrique Gómez, 1948) y *El paseillo* (Ana Mariscal, 1968), ambas sobre maletillas en Ciudad Rodrigo, “aunque ese perfil donde quedó mejor reflejado, a pesar de tratarse de un cortometraje, fue en *Torerillos* (1961), de Basilio Martín Patino” (2008: 16). En estas obras se muestran los espacios naturales de la provincia de Salamanca de una manera bella, como un lugar privilegiado. Un enfoque muy distinto al que diera Patino en *Torerillos*, donde se valía del ambiente de los toros y la dehesa para expresar una crítica mordaz a una sociedad rural y brutal en la que la miseria llevaba a jugarse la vida a diario a aquellos aprendices de matadores de toros. Por lo general, esa imagen de la dehesa donde se enmarca la temática taurina se encuadra en el espíritu de las filmaciones localizadas en la ciudad de Salamanca, apostando por una fotografía muy estética para mostrar unos escenarios que se limitan a cumplir la función de acoger a los personajes, sin otras diatribas ideológicas ni recurrir a simbologías ni significaciones de otro tipo. Por su parte, Patino apostaba por una estética mucho más cruda en *Torerillos*, rodando cámara en mano, sin una iluminación especialmente cuidada, ni una fotografía en ningún caso esteticista, y con encuadres donde siempre aparecen esos torerillos enmarcados en el paisaje bello y brutal de la dehesa. De esta forma, Patino otorgaba protagonismo al espacio natural físico y ponía de manifiesto el espacio mental que se respiraba en una rural y empobrecida.

Otro tema con destacada presencia en el cine rodado en Salamanca es el universitario, algo lógico teniendo en cuenta la tradición universitaria de la ciudad y la preponderancia económica y social de este ámbito en la vida de esta urbe. Un ambiente que nadie ha plasmado en celuloide como Patino en el sentido de servirse de este contexto como marco para reflexionar de forma crítica sobre las circunstancias que acuciaban a todo un país. Patino nos muestra cómo en el ámbito universitario se repiten las mismas situaciones y corrientes ideológicas que en resto de ámbitos de la sociedad española, lo que supone una crítica acerba y merecida, dado que la Universidad tiene, precisamente, la obligación de fomentar la conciencia reflexiva y crítica en los estudiantes. En *Nueve cartas a Berta* la reina de los estudiantes anuncia que va a dejar de estudiar porque se va a casar; la tuna es casi omnipresente; y los estudiantes pasan el rato en el bar jugando a las cartas, acomodados en la misma tranquilidad conservadora que acompaña al abuelo de Lorenzo cuando pasa la tarde jugando la partida en el casino. El film de Patino no presenta una historia sobre la universidad o sobre los universitarios; su protagonista es un universitario, pero Patino se vale de ese contexto para hablarnos de otras cuestiones más profundas. A pesar de que Lorenzo es un estudiante universitario, Patino apenas lo enmarca en el típico ambiente universitario; nos dice así que ni sus estudios ni el ámbito universitario le motivan especialmente a este personaje. Por contra, el director le sitúa en diversos espacios interiores vinculados a la familia, como el domicilio donde vive con sus padres o la casa de sus tíos; en diversos espacios exteriores de la ciudad de Salamanca, por donde deambula constantemente, solo o acompañado de su novia o de su amigo; y también diversos espacios a los que se desplaza desde Salamanca, como la ciudad de Madrid o pueblos de la provincia, donde acude a proyectar una película o a “curarse” de su desazón vital. Como apunta Ignacio Francia, este ambiente ha servido “para enhebrar otra gavilla de películas, entre las que destaca *Nueve cartas a Berta*, aunque B. Martín Patino solo utilizó la condición de universitario del protagonista para emplazarlo en un marco de desenvolvimiento vital del joven” (2008: 16). El propio Francia apunta en su obra otros títulos localizados en Salamanca donde adquieren protagonismo los estudiantes: *Mal estudiante* (Emilio Bautista, 1930), donde aparece el Patio de Escuelas; *Balarrasa* (J.A. Nieves Conde, 1950); o *La guerra de Dios* (Rafael Gil, 1953), con presencia

de la Universidad Pontificia.

La picaresca es otro tema asociado habitualmente con Salamanca, puesto que en la novela de picaresca más célebre de nuestra lengua, *El Lazarillo de Tormes*, sitúa su trama en tierras charras. Así, encontramos dos películas basadas en esta obra anónima: *Lazarillo de Tormes* (Florián Rey, 1925) y *El Lazarillo de Tormes* (César Fernández Ardavín, 1959). Además, se pueden destacar otros dos filmes sobre picaresca localizados en Salamanca: *Los alegres pícaros* (Mario Monicelli, 1987), rodada en la localidad de La Alberca y en la ciudad de Salamanca; y *La marrana* (José Luis Cuerda, 1992), rodada en la localidad salmantina de La Alberca.

Y podemos concluir esta revisión del cine rodado en Salamanca con una mención a varios filmes con una carga histórica y monumental que comparten su condición de superproducciones de proyección internacional: *La princesa de Éboli*, (Terence Young, 1953), *1492. La conquista del paraíso* (Rydley Scott, 1992) o *El señor de La Salle* (C. Amadori, 1964).

Siguiendo con la presencia de los espacios de la ciudad de Salamanca en la obra de Patino, podemos referirnos a la opresión que ejercen dichos espacios sobre los personajes que los habitan. Esta opresión provoca en ellos una gran sensación de soledad e incomunicación, algo por otra parte constante en el cine de Patino. Gullón habla de que "espacio de la opresión, lo es también, de la incomunicación. Kafka y Zamiatin lo probaron en páginas de tersa crueldad" (1980: 71). Gullón también reflexiona sobre el río como espacio que fluye y analiza el caso de *El Jarama*, novela con una "peculiar espacialidad" desde el propio título:

Espacial por fluvial, sugeridora, más allá de la inequívoca denotación de connotaciones en donde la monotonía se cruza con recuerdos amargos. Pues el Jarama no es solo nombre de un río; también lo es de una batalla. El río es escenario, cifra y forma de la novela, clave para desentrañar el código de un discurso en que las alusiones a la guerra civil son tan discretas como numerosas. (1980: 74).

Y al respecto de esta obra, continúa: "como la corriente del río fluye la corriente verbal, espacio de la monotonía y de la cotidianidad. Si un momento se agitan las aguas y las palabras, pronto recobran su intrascendente normalidad. La ocurrencia

dramática es, en este espacio, un puro azar, un sin sentido: nada pasa sino el pasar mismo" (1980: 74). Esa intrascendente normalidad también articula la Salamanca de Patino. La intrascendencia en que se hayan sumidos los habitantes de esta ciudad que ha conocido un pasado brillante, pero resulta anodina en la actualidad, se convierte en una corriente similar a la del río Tormes, elemento también muy presente en el cine de Patino. Concretamente en la trilogía de Salamanca, aparece en distintos momentos. Hablamos de un río, el Tormes que, como el Jarama, también soporta una gran carga de pasado, por ser sus aguas las que han bañado una tierra de escritores como Salamanca y estar vinculado a obras como *El Lazarillo de Tormes*. Si nos detenemos en las imágenes que nos muestra Martín Patino, podemos hablar de que todo el tiempo reflejan en sus aguas mansas y calmadas los edificios monumentales de la ciudad. Patino nos muestra así el río como lo único que se mueve en la quietud de esta ciudad, un espacio por donde el tiempo pasa, como discurre el agua del río, pero este movimiento y paso de tiempo no afectan al entorno de esta ciudad ni la modifican. Además, en *Octavia* asistimos al recurso de un barco teledirigido que maneja Rodrigo y con el que Patino simboliza el cambio de rumbo en la vida del protagonista a través de los giros del barquito. Como ocurre en la película de Patino, Gullón destaca que en *El Jarama* también se relacionan tiempo y espacio aquí: "Espacio temporalizado, impregnado de la inexorabilidad del tiempo que ni se apresura ni se detiene y que, como las aguas del río cuando tropiezan con un obstáculo, se remansa un instante para en seguida continuar sobrepasándolo o contorneándolo o arrastrándolo, indiferente, impasible, olvidado ya del encuentro" (1980: 74).

Gullón aborda los ámbitos del mito a partir de obras como *Ulyses*, donde James Joyce describe "un espacio vasto y concreto, la ciudad de Dublín, pero no se limitó a eso: situó en él dos figuras arquetípicas, padre e hijo, y contó su encuentro y reconocimiento". (1980: 76) Cuatro décadas después, Luis Martín-Santos presentará en *Tiempo de silencio* "los progresivos descensos a los infiernos constituyentes de la odisea del héroe en busca de la verdad" (1980: 76). En este caso, "silencio traduce situación opresiva, injusticia sistematizada, miseria extrema, brutalidad en diversos niveles, degradación, destrucción... Como en Joyce, un realismo brutal gravita sobre el espacio y lo altera". Esta brutalidad es mayor, más evidente, en Martín-Santos, donde asistimos a:

un viaje dantesco hacia la verdad. Caminar fantasmagórico dentro de uno



mismo, en largos monólogos interiores de significación profunda en que lo disperso se sistematiza y adquiere sentido, es decir, función reveladora. Espacios regados con sangre, y sangre fecundante, elemento generador del rey de la historia. (1980: 78).

Sin duda, ese retrato de un espacio, esa circulación con una ciudad, la opresión del entorno y los largos monólogos interiores nos conducen todo el tiempo a las ciudades de Salamanca y Madrid en las películas *Nueve cartas a Berta*, *Los paraísos perdidos*, *Octavia* o *Madrid*.

Basilio Martín Patino no ha dejado de retratar esta ciudad que no ha cambiado sustancialmente al ritmo que marca la modernidad en España. Describe así Patino la localidad donde creció:

Salamanca, este enclave urbano del que nos enorgullecemos, concepto escénico que se amplía más allá de nuestro alcance, aglomeración de arquitecturas únicas y plurales, catedrales, universidades, palacios, miles de iglesias y conventos. Callejas por donde pululamos entre tascas abarrotadas de pinchitos y japoneses, tunas, catedráticos, ganaderos, estudiantes y "estudiantas" con ganas de marcha; esta Salamanca nueva pero perdurablemente ya románica, gótica, barroca, taurina, exfranquista, peatonal, museo de sí misma y de todos los posibles abalorios en plata o en piedra de Villamayor; Salamanca —digo—, universo simbólico e invertebrado, posee además un historial cinematográfico del que no éramos conscientes ni los más iniciados en el tema. (Martín Patino, 2008: 25).

Con estas palabras Basilio Martín Patino dibuja una ciudad de Salamanca abigarrada, heteróclita. El director describe así la Salamanca real del siglo XXI, una ciudad que se ha modernizado, que ha olvidado en gran medida su pasado fascista pero que a pesar de ello continúa viviendo de espaldas a las corrientes aperturistas que llegan con los estudiantes y los turistas venidos de todo el mundo. Estos estudiantes hacen su vida en torno a ese centro monumental, al margen del pulso cotidiano de los salmantinos oriundos, que habitan otras zonas de la parte nueva de Salamanca. Sin embargo, no era así esta ciudad décadas atrás, cuando era mucho más impermeable a lo extranjero y vivía más ensimismada en sus piedras. Por eso, el retrato de Patino de Salamanca en su cinematografía no deja traslucir nada abigarrado, sino una ciudad reconcentrada en sí misma, conservadora y religiosa. Sin embargo, el

director sí ha retratado una ciudad heteróclita cuando nos ha mostrado Madrid, una ciudad, como se dice en varios filmes, abierta, incompleta, a medio terminar, caótica...

El director también recuerda las características de conservadurismo y devoción religiosa que convierten a Salamanca en el escenario elegido por una serie de películas:

Cargadas, más que de conservadurismo, de lo que podría denominarse más matizadamente como espíritu tradicional, en el fondo de sus planteamientos documentales. Y resulta altamente significativo que casi siempre tales planteamientos caminen de la mano de la vestimenta típica de la tierra, de los trajes charros. Una indumentaria que, si se reflexiona en relación con tales ropajes, se advierte que se utiliza como apoyo de una exaltación de esencias. (Martín Patino, 2008: 25).

El propio Patino ha reflexionado en otras ocasiones sobre su relación con Salamanca, un espacio que ha marcado su manera de entender la vida y el cine. Así, si pensamos en su niñez estamos en una época donde el cine estaba visto como algo “pecaminoso” para una familia, como la del director, “muy religiosa”. Con las películas, a Patino le ocurría como con los espectáculos de revista, que le “fascinaban, quizá por venir de una familia y de una sociedad entera que ejercían determinadas formas de represión” (Martín Patino, 2003: 43). Patino recuerda que su ciudad natal respiraba “el ambiente menos propicio para dedicarse al cine” (2003: 43), algo que “quizá nos proporcionó un sistema especial de defensas” (2003: 43). En aquella época, el director se aficionó a las coplas, los cafés cantantes y a Conchita Piquer. “De todo aquello empezamos a librarnos inventando un cine que estaba inventado mucho tiempo atrás, pero que aquí seguía prohibido” (2003: 44). Y también viajando fuera de España para ver cine, a París, Inglaterra o Roma, “que para mí fue fundamental” (2003: 44), y con suscripciones a revistas como *Cahiers du Cinema*, *Cinema Nuovo* o *Positif*. Es la época en la que Patino funda el Cineclub, una plataforma con la que se organizó una semana de cine en la Universidad o las Conversaciones Cinematográficas de 1955, “la primera vez que la gente de la profesión se unía para protestar por aquello que no le gustaba” (2003: 44). Patino recuerda que en ningún momento se pidió la abolición de la censura, sino de suavizarla. El director considera que si la censura aceptó las películas realizadas por la generación de Patino fue por una razón de rentabilidad económica. No obstante, Patino se

muestra esperanzado con el paso del tiempo en Salamanca, “aquella ciudad muerta”, que ha cambiado para bien y en la actualidad tiene una de las mejores filmotecas de España, dos cátedras de cine en ambas universidades y “un ambiente que entonces me parecía impensable” (2003: 45). Sin embargo, Patino lamenta que, aunque durante el tiempo transcurrido se ha dejado atrás aquella censura franquista, ahora sufrimos otra “más sutil, pero más brutal: la censura económica” (2003: 45).

Adolfo Bellido también reflexiona en *Posibilismos...* sobre la ciudad de Salamanca y sobre cómo la retrata Patino a lo largo de su filmografía:

No hay diferencia entre su trilogía sobre las ciudades provincianas que abarcan *Nueve cartas a Berta*, *Los paraísos perdidos* y *Octavia* y su búsqueda de lo que ocurrió en un lejano pasado, quizá siempre repetido desde otra perspectiva, que es *Madrid*. En la primera y última pasa revista desde el franquismo (*nueve cartas*) hasta los bonitos monumentos del pasado recién acicalados por el gobierno del PP, tras los que se ocultan miserias vergonzantes. Un filme representativo de la España negra de siempre, henchida de poder y de pasados imperiales: en medio nos narró la esperanza desilusionada del gobierno del PSOE en aquellos paraísos nunca recuperados, un filme que desde la temática habla de sueños abandonados como también lo hiciera su amigo Camus, con desigual fortuna, en *Después del sueño* (1992). Del blanco y negro de *Nueve cartas a Berta* se pasa a los colores, más bien de cromo. De *Octavia* (Bellido, 2006: 43).

Añadiremos desde el presente actual que, quince años después de esa España del PP del cambio de siglo retratada en *Octavia*, Patino realiza un nuevo y último vistazo a nuestra historia y nuestra sociedad a través de su reciente película *Libre te quiero*, donde recoge el movimiento del 15-M, sin duda lo más destacado a nivel político en lo que llevamos de siglo XXI en este país. Y se pregunta Bellido: ¿Dónde está el final de esta historia? ¿De cualquier historia? Y estamos totalmente de acuerdo con él en que no es fácil saberlo ya que las historias, o la Historia, siempre continúan. "De ahí que al terminar su película nunca aparezca la palabra fin. De ahí que sus personajes, de una u otra forma, se repitan de unos títulos a otros en la ficción-documento, o la España negra y rota esté siempre presente tanto en esos filmes como en sus documentos-ficción" (2006: 16).

En relación a lo que representa una ciudad como Salamanca para los personajes de la filmografía de Patino encontramos interesantes reflexiones en un ensayo de José Luis Pardo donde admite que “tendemos a pensar (...) que están desapareciendo de la faz de la tierra” (2010: 19) debido a la globalización y que todos “tenemos vínculos

imborrables y señales de nacimiento, simpatías y afectos innegociables hacia lo nuestro y hacia los nuestros. Sentimos, además, nostalgia de aquel lugar perdido en donde las palabras tenían un significado primitivo que no podía retorcerse ni traicionarse, y en donde el pan sabía a pan y el vino a vino” (2010: 19). Pardo también acepta que esto lo hemos ido “perdiendo con el tiempo, incluso (...) después de hacer demasiados compromisos, que hemos traicionado los nuestros y olvidando nuestros orígenes” (2010: 20). El resultado es que “las palabras han dejado de hablar en nuestra lengua natal para volverse ambiguas y vacías” (2010: 20). Y así, “cuando queremos regresar, resulta que ya no existe el lugar en el que nacimos” (2010: 20). Lugares, en definitiva, “indiscernibles de los de cualquier otra parte del mundo globalizado que nos sume en la nostalgia del lugar” (2010: 20). Con esta descripción de esos lugares perdidos podemos equiparar los paraísos perdidos a los que hace relación la película de Basilio Martín Patino del mismo título aunque, en general, podemos decir que esos lugares perdidos son los que buscan todos los personajes de la filmografía de Basilio Martín Patino que regresan a su lugar de origen, buscando sus raíces, esos paraísos perdidos de la infancia que ya nunca encontrarán. En cambio, encontrarán espacios llenos de extrañeza, que les remiten al pasado pero no a esa infancia, sino a la Historia. Un concepto relacionado con la idea de Heráclito de que nadie puede bañarse dos veces en el mismo río. En el caso de Patino podemos hablar de que nadie puede habitar dos veces en la misma ciudad, pero por el motivo contrario: el que ha cambiado es el habitante.

Pardo también relaciona los lugares con las obras de arte y se refiere a la formación de lugares (históricos, geográficos, culturales). Una idea que casa con la configuración de espacios en el cine de Patino, donde encontramos espacios precisamente vinculados a un pasado histórico —monumentos de Salamanca, la localidad de Casas Viejas—, a una geografía —la película *Madrid*— o a aspectos culturales —la serie *Las galas del emperador* de *La seducción del caos*—. El autor también define las fronteras —“son ficciones consolidadas por la convención y el sometimiento voluntario” (2010: 28) —y de los lugares auténticos —“mezclas impuras de cultura y natura cristalizadas en una normalidad provisionalmente estable” (2010: 28)—.

Pardo aborda directamente el espacio creado por las obras de arte, como en el caso que nos interesa, los escenarios de las películas, a partir de las localidades que vemos en el cine:

Son concretas, pero no son locales. El Londres de Dickens es, si queremos decirlo así, *el espíritu de Londres*, pero esto es otra manera de afirmar que es justamente Londres salvado de su lugar y puesto, literalmente, a disposición de todo el mundo. El Londres de Dickens es un conjunto de emociones, de percepciones, de pasiones, de sentimientos, de climas y de atmósferas en el que cabe todo el mundo, que todo el mundo puede sentir y vivir (2010: 35).

Esa definición de Pardo sobre el Londres de Dickens nos valdría perfectamente para hablar de la Salamanca de Patino, también una ciudad concreta pero no local, sino con capacidad de trascender y ser universal. Y esto es así porque Patino proyecta en sus imágenes espacios mentales con los que se puede identificar cualquier persona. Siguiendo con el tema, “la obra de arte es un fragmento de espacio global inyectado en el espacio local, es decir, un observatorio del espacio global; el punto de vista es local, pero lo visto desde ese punto es el espacio global, ilocalizable” (2010: 36). Cuando Dickens descubrió “el Londres literal y global del que derivan por restricción todos los Londres figurados y locales (...) descubrió el Londres-problema del que todos, los Londres locales, históricos y geográficos se presentaban como casos de solución” (2010: 38). Al respecto, asegura que lo que hace una obra de arte es “un agujero en lo local para poder sentir lo global” (2010: 38).

Pardo define lo global como “inhabitable e inhóspito, despoblador y estéril” (2010: 39) y apuesta por preservar lo local, preservar los lugares desde los que observar lo global a través de nuestra propia escala y que nos permiten sentir y vivir. Asimismo, aconseja “respirar la dosis de veneno adecuado para no intoxicarnos mortalmente, pero sin la cual nos asfixiaríamos en interiores cerrados” (2010: 39). Esa reivindicación de los lugares locales podemos trasladarla a los espacios de Patino, a esa Salamanca, sus pueblos y dehesa; a ese Madrid provinciano de posguerra; o a esos pueblos de Andalucía. No obstante, esos espacios localistas pero sometidos a ciertas dosis de ese “veneno” global que hace universal el cine de Basilio Martín

Patino.

Por su parte, Sartre se refiere al sitio actual y afirma que “aunque pueda haberme sido asignado por mi libertad” (1979: 605), en realidad es ocupado “en función del que ocupaba anteriormente”. Lorenzo ocupa el espacio que le ha tocado en función del que ocupaba anteriormente. Al final de esa película, Lorenzo continúa habitando el mismo espacio conservador de Salamanca que repudiaba al inicio de la historia, y que, además, sabemos que seguirá ocupándolo siempre. Si Lorenzo se ve obligado a continuar ocupando ese lugar es precisamente porque responde a la posición anterior, que responde a la resignación ante la voluntad de la familia, a pesar de que Lorenzo había tomado la decisión de elegir en libertad asomarse al exterior, al mundo del exilio de Berta y de los jóvenes extranjeros. Sin embargo, ese conato de libertad no se materializará precisamente por la posición anterior, y es que, cuando Lorenzo protagoniza su escapada a Madrid para ver a los amigos que conoció en Inglaterra se da cuenta de que a pesar de anhelarlo, en realidad ese no es su mundo. Y esto ocurre por la posición anterior que ocupaba Lorenzo, inmerso en esa sociedad tradicional salmantina.

Continúa Sartre diciendo que “la libertad para concluir que “ser libre es ser-libre-para-cambiar”. (1979: 621). En este asunto de la libertad volvemos a hablar de Lorenzo Carvajal y su deseo de ser libre para cambiar su vida de Salamanca por otra más excitante en el extranjero junto a Berta. En realidad, aunque Lorenzo es libre, descubrimos al final de la cinta que no ha ejercido la libertad. Lorenzo se da cuenta de que su mundo no es el mismo que el de sus amigos extranjeros, sabe que no se encaja, y precisamente por eso no hace nada por cambiar su situación de esta forma, vemos que no abraza la libertad porque, como apunta Sartre, “ser libre es ser-libre-para-cambiar”, y Lorenzo no está por la labor de cambiar.

### **3. 3. ESPACIO Y SEMIÓTICA**

Y tras atender a la narrativa, consideramos de interés contar con algunas nociones de semiótica aplicada a nuestro campo de estudio. Así, Rayco González

considera que un texto posee una estructura interna que puede ser estudiada desde tres perspectivas: “la sintáctica, la semántica y la paradigmática. Según la problemática a la que nos enfrentemos optaremos inicialmente por el análisis de uno de estos tres campos” (González, 2012: 511). González cita a Lotman para definir el texto:

Espacio en el que conviven los signos, por ejemplo un programa de televisión o toda la programación de una cadena en un tiempo determinado (...) lo que quiere decir que el texto no es sino un fragmento de este espacio, que funciona de manera coherente y autónoma. El texto debe ser unitario. Podríamos concluir, así pues, que la selección de los límites del texto, y consecuentemente la definición misma del texto, se produce mediante una negociación entre enunciador y destinatario (o enunciatario). (2012: 511).

Patino articula sus filmes conscientemente como textos propios e independientes. Añadiremos que hay ciertas obras que configuran textos conjuntos por compartir una serie de elementos que convierten a estos grupos de obras en bloques coherentes y autónomos. Así ocurre en la trilogía de Salamanca; se trata de tres películas que comparten signos, muchos en clave de espacio, y que se presentan como signos compartidos por una convención propuesta por el director y aceptada por el espectador. De esta forma, esta trilogía se presenta como un texto “compuesto de otros textos de dimensiones diferentes, pero siempre observado como texto integral” (2013: 512). Como apunta Rayco González, para analizar un concepto –en nuestro caso el espacio–, la semántica estructural nos propone “una descripción del plano de contenido del concepto, susceptible de ser comparada con lo que usualmente se conoce como mapa del contenido o mapa conceptual” (2013: 513). Rayco considera que en semiótica, la coherencia posee tres aspectos. El primero es la coherencia en un nivel superficial. “En este punto, son importante los elementos gramaticales tales como los pronombres, los sustantivos, los sustantivos, las sustituciones diafóricas (anafóricas y catafóricas), las conjunciones, la estructura de modo, etc.” (2013: 513). El segundo aspecto es la coherencia global. En este caso, “la coherencia sólo se puede dar mediante la interrelación e interdependencia de las estructuras lógico-semánticas las proposiciones de las microestructuras (sintácticas) con las de las macroestructuras textuales (semánticas)” (2013: 514). Por último, la coherencia pragmática comprende “la comprensión y a la interpretación que el destinatario haga del texto” (2013: 514). En este caso entra en juego la “competencia textual”:

Los supuestos socioculturales e ideológicos, los sistemas de creencias, las estructuras pasionales, etc. En este sentido, el destinatario también realiza una operación de traducción, que nos servirá para abordar la relación que los textos pueden poseer con el espacio de la semiosis, es decir, de la comunicación misma. (2013: 514).

Como hemos visto, una película se puede entender en términos de texto. Teniendo esto en cuenta, podemos abordar esas concepciones de coherencia desde el marco del cine de Patino pensando en primer lugar en una coherencia superficial y en este caso en lugar de hablar de elementos gramaticales podemos referirnos a los códigos audiovisuales, tales como el encuadre, los movimientos de cámara o el montaje. Con estos elementos se construye la gramática en el lenguaje de la imagen en movimiento. Y si pensamos en Patino tenemos que destacar que, a pesar de que recurre a elementos un tanto heterodoxos, como los ralentizados de imagen, materiales gráficos poco habituales en una película como cómic y recortes de periódicos o voces en *off* utilizadas de forma constante, lo cierto es que se trata de recursos que guardan plena coherencia con el resto de los elementos presentes en el espacio fílmico y coherentes también con la propuesta estética, ética y cinematográfica del director. Esta coherencia, además, se da dentro de cada film, así como entre grupos de filmes que se pueden agrupar –en nuestro caso a través de relaciones espaciales– y también contemplando su filmografía de forma global. También es coherente el cine de Patino con el espectador y con sus códigos de recepción. Esto lo vemos de forma especialmente elocuente en el caso de los falsos documentales, donde el director deja pistas al espectador atento y formado, conocedor del contexto de creación de Patino –de sus signos–, para que se interprete lo que es real y lo que no.

Rayco González se apoya en Greimas para hablar de la isotopía, que define como “un plano homogéneo de significación, donde la recurrencia sémica señala la coherencia semántica y textual”. De esta forma, la isotopía es “una propiedad semántica del texto que se apoya sobre la redundancia y la reiteración en varios segmentos del texto de algunos elementos semánticamente idénticos” (2013: 515). Ya hemos visto que Patino recurre constantemente a elementos similares y que repite de forma recurrente: voz en *off*, inserto de recortes de periódicos y foros, ralentizados de imagen, contraste de espacios que representan distintas ideologías, personajes exiliados que regresan,



cuestionamiento de la capacidad de representación de la imagen, presencia constante de los espacios geográficos de Salamanca y Madrid...

El planteamiento de Lotman sobre el espacio me hace pensar que la semiótica es una disciplina capaz de afrontar el estudio de las relaciones que se establecen entre el hombre y el mundo. En su obra *La semiosfera* expone el término semiósfera, o biosfera semiótica, con el que Lotman se refiere al mundo de los signos en el que todos los humanos viven e interactúan. Lotman entiende que los signos son representaciones que conforman un espacio delimitado con respecto del espacio que lo rodea, que sería el espacio extrasemiótico. Estos ámbitos se encuentran divididos por una frontera de puntos que pertenecen a ambos espacios, la cual actúa como filtro y como traductor. Esta traducción se articula dando sentido a la realidad extrasemiótica, es decir, otorgando sentido dentro de alguno de los sistemas semióticos. Según Lotman, la semiosfera funciona como un espacio de contención ante la violencia del mundo, el cual es formado por códigos. En este sentido, la semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiótica.

Con el concepto de semiosfera el autor describe cómo el espacio de la semiosis no es homogéneo, ya que existen esferas únicas de sentido y “semiosferas particulares”, que serían los espacios individuales o pertenecientes a distintos grupos sociales e históricos. Para Lotman, los puntos de la frontera de la semiosfera pueden ser equiparados a los receptores sensoriales que traducen los irritantes externos al lenguaje de nuestro sistema nervioso, o a los bloques de traducción que adaptan a una determinada esfera semiótica del mundo exterior a ella. De esta forma, podemos leer mejor muchas de las obras de Patino al darnos cuenta de que esas semiosferas particulares se corresponden con espacios distintos, desde el plano mental o ideológico. La forma de expresarse, de interpretar la realidad o de comunicarse de los amigos extranjeros de Berta que Lorenzo encuentra en Madrid es radicalmente distinta de la de la madre del protagonista. Y así vemos que no hay una semiosis homogénea.

### **3. 4. LOS ESPACIOS EN OTROS MEDIOS NARRATIVOS (LITERATURA Y**

## TEATRO)

Antes de abordar de lleno el espacio en el cine, nos parece interesante conocer las particularidades del espacio en otras manifestaciones como la literatura para ponerlas en relación con el cine. Como veremos, muchas de esas aportaciones encajan con la concepción del espacio que encontramos en Patino. Entrando de lleno en el campo de la literatura, Gullón considera que el espacio literario se corresponde con el del texto pues es ahí donde tiene vigencia:

Lo que no está en el texto es la realidad, lo irreductible a la escritura. Una de las funciones del yo narrador consiste en producir ese yo verbal, un contexto para los movimientos en que la novela se resuelve; espacio que no es reflejo de nada, sino invención de la invención que es el narrador, cuyas percepciones (trasladadas a la imagen) le engendran. (1980: 45).

Trasladando esa reflexión a nuestro campo podemos hablar de que el espacio fílmico está en la imagen. Una afirmación que nos resulta válida teniendo en cuenta que en el caso de Patino podemos pensar en los espacios como invención del propio director. Los espacios que Patino muestra en su trilogía de Salamanca no son los propios de la ciudad charra, Sino los espacios creados por el cineasta, que se construyen a partir de materias primas del "mundo real", como sus espacios urbanos y la ideología de sus habitantes, para crear una obra donde los espacios son imaginarios. Aquí podemos hablar de nuevo de la ciudad ideal que articula Patino en sus puestas en escena. Si pensamos en los falsos documentales esto aún es más evidente, ya que en ellos el director reflexiona directamente sobre la condición de artificio de las imágenes.

Gullón aborda la espacialización en la novela con ejemplos de varias novelas, comenzando con *Lazarillo de Tormes*. A su juicio, "pocas veces el espacio desempeñó función tan reveladora de la condición y del ser del personaje, pocas veces se atendió con tanto cuidado a la creación de ese espacio, al que el autor atribuía sin duda la importancia que en la novela alcanza". (1980: 45) Gullón también revisa a un autor querido por Patino, Miguel de Unamuno, referente intelectual para el director, cuya presencia encontramos de manera manifiesta en la Salamanca tomada por

Franco en *Caudillo* y cuya obra novelesca —especialmente *Paz en la guerra* (1897) y *San Manuel Bueno, mártir* (1933)— "manifiesta una clara conciencia de la relación hombre-espacio y del sentido que esa relación puede tener" (1980: 45). En relación al personaje de Ignacio de la primera novela, Gullón considera:

Ciudad y campo, espacios complementarios, le dan la posibilidad de descansar, en el segundo de los deseos y el desasosiego de la primera. Su juventud le oscila entre lo uno y lo otro, entre la pasión y el reposo. No puede vivir como el padre, en la concha-refugio; la lujuria le arrastra a lo sórdido, y luego, sin conciencia de lo que hace, sube a los montes en busca de paz. (1980: 50).

Algo parecido encontramos en las motivaciones y los tránsitos que protagoniza Lorenzo Carvajal en *Nueve carta a Berta*, donde oscila entre la lucha por sus sueños de libertad y la claudicación definitiva ante esa cocha-refugio que le ofrece con insistencia su padre. Gullón se sirve también de Unamuno para abordar la metáfora como espacio en su obra *Niebla*, una obra donde Unamuno aborda el espacio mental de forma muy similar al espacio mental existente en la *opera prima* de Patino: "Una metáfora espacial había servido a Unamuno para titular su novela más conocida, *Niebla*, y para expresar no sólo un estado de ánimo, sino la borrosa consistencia del protagonista y a través suyo del lector y hasta del autor" (1980: 52). Gullón nos recuerda que, para Unamuno, "vivir en la niebla es vivir en la confusión, desconectado de la realidad, y, porque se siente perdido en aquella y en esta, añora Augusto el espacio vital remoto, el del útero materno, donde no se tiene conciencia, ni inconsciencia siquiera" (1980: 52). Y si el personaje se encuentra en un estado de ánimo rodeado de niebla, encuentra más en el amor una posibilidad de disiparla. Encontramos aquí una referencia clara al estado de ánimo confuso, que incluso le lleva a caer enfermo, en el Lorenzo de la *opera prima* de Basilio Martín Patino. Esta idea se proyecta sobre otro apunte de Gullón en relación a la vinculación entre espacio y personaje, a través del ejemplo de Emily Brönte en *Wuthering Heights*: "los espacios reflejan al personaje". Como apunta, "son las gentes quienes refuerzan el carácter del espacio, y este quien contribuye decisivamente a configurarlas". (1980: 53).

Gullón revisa la relación entre novelistas y artistas plásticos con el espacio, y cita a T. Hall para destacar que, según el autor, esa relación puede ser armoniosa o conflictiva, pero casi nunca indiferente. Gullón también se refiere a Ernst

Cassirer y su concepción del espacio orgánico, sugerido en situaciones como la del Pedro Antonio unamuniano, de *Paz en la guerra*, mientras allí mismo, y en Pachico Zabalbide, se le ofrece una expresión clara del llamado "espacio perceptivo" (1980: 6). Cita Gullón a Ernst Cassirer para recordar que el espacio perceptivo "contiene elementos de los diferentes géneros de experiencia sensible: óptica, táctil, acústica y kinestésica. (...) El cosmos novelesco se corresponde con un espacio simbólico" (1980: 6). Gullón analiza la relación espacio-silencio aseverando que "por el silencio, el espacio se declara: es su latido, su modo peculiar de manifestarse, y la percepción depende de la situación". (1980: 7). El autor también lleva la cuestión espacial al ámbito territorial asignando al espacio literario la condición de "esencia" y al geográfico de "accidente". Como asegura, "la novela crea un espacio —mítico, acaso, como el del viaje puede serlo— o lo inventa, como en la novela fantástica, o en la *Comedia* de Dante, para instalar en él una metáfora (viaje = vida = busca, descenso a los infiernos)" (1980: 7). Estos "espacios-metáfora" también están presentes en la *Biblioteca* y el *Laberinto*, de Borges, y la *Niebla*, de Unamuno. Y de la misma forma, están también presentes en Basilio Martín Patino, algo que vemos en el significado que adquieren determinados espacios, como pueden ser la Universidad y la Plaza Mayor de Salamanca, o incluso, en alusión a la referencia aquí de Unamuno, a las cabinas que permitían al visitante reconstruir la historia propuesta por Patino en la exposición *Espejos en la niebla*. También se refiere Gullón al espacio formador (deformador) del personaje y asegura que el caso más extremo en la literatura española reciente se encuentra en *Parábola del naufrago*, de Miguel Delibes, "donde el protagonista está sometido a un proceso degradante en un confinamiento del que no puede escapar" (1980: 7). Y también menciona los "espacios del confinamiento", presentes en la novela moderna; "en obras como *La montaña mágica*, de Tomás Mann, o *Pabellón de reposo*, de Camilo José Cela, la convivencia en el sanatorio determina la acción y hasta la evolución de los personajes". (1980: 9). También podemos hablar de confinamiento en el caso de la ciudad de Salamanca y de su sociedad tradicional, de la familia, la Iglesia o la Universidad en el caso de *Nueve cartas a Berta*.

Gullón finalmente se refiere explícitamente al lenguaje cinematográfico y aborda un asunto tan presente en la obra de Patino como los monólogos. El autor establece que todo espacio literario es verbal a diferencia, como explicara Jean Weisgerber,

de "los espacios propios del cine y del teatro; estos son percibidos directamente por el ojo y el oído, mientras que aquel, evocado únicamente por medio de la palabra impresa, se construye como objeto del pensamiento" (1980: 78). Aborda Gullón en detalle la cuestión del monólogo como espacio, algo muy acertado si pensamos en la obra del director salmantino, ya que en sus filmes de ficción los monólogos son el edificio con el que Patino construye el espacio mental de los personajes:

Quando en la novela hablada se abre el silencio, se siente súbitamente trasladado a un espacio otro, cerrado, en el que las voces calladas suenan distintas. En el espacio del divagar a solas —expresión de Galdós— o monodílogo —según lo llamó Unamuno—, la palabra se oye tras los labios, fluyente en curso donde la conciencia ondula y revela su plural estructura. Conciencia agente del drama y espacio de la representación. (1980: 100).

Gullón recurre a las novelas *Realidad* y *Cinco horas con Mario* para explicar que "el espacio del monólogo duplica metafóricamente el de la alcoba en que el personaje divaga" (1980: 100). Precisamente, *Cinco horas con Mario* guarda muchas similitudes con una película como *Nueve cartas a Berta*: ambas obras se construyen sobre monólogos interiores en los que quienes los pronuncian aparentemente dirigen sus palabras en segunda persona del singular a su ser querido, pero en realidad son autorreflexiones que se dirigen a sí mismos. Además, tanto la viuda de Mario como Lorenzo disertan en sus reflexiones sobre cuestiones como la libertad y el progreso, y en ambos casos, los dos personajes representan la tradición en el marco de sus relaciones amorosas, donde el ser querido, al que ambos aman pero no parecen comprender realmente, representa la libertad y el aperturismo mental.

Gullón se aproxima al espacio desde otro concepto, el de las mutaciones y las metamorfosis. En este caso se aproxima a una obra cinematográfica, *Belle de jour*, de Luis Buñuel: "El espacio de la realidad y el de la fantasía se superponen una y otra vez, y así debe ser; como el espectador, se mueve el personaje desde la circunstancia en que está al episodio que imagina cuando no a la alucinación que padece" (1980: 10). Asimismo, "en el espacio literario pueden darse varios niveles de significación, según el modelo de lectura. Los hechos resuenan en planos diversos: narrativo, histórico, simbólico, mítico..." De esta forma, "lo contado se ensancha hacia el vastísimo espacio de lo sugerido: a lo decible se suma lo indecible, y a lo personal, lo histórico" (1980: 11). A partir de *Madrid* Patino acomete una serie de obras donde el

espacio de la realidad y la fabulación se superponen, en ocasiones de forma evidente, pero otras veces de manera sutil, dejando pistas que el espectador debe recopilar de forma suspicaz. El caso más destacado lo encontramos en *La seducción del caos*, donde el personaje protagonista se desplaza desde el espacio narrativo coherente al espectador al universo propio de alucinación de los muñecos autómatas. Al final de la obra, Patino nos dice que todo es mentira, todo lo que hemos asumido como real no es sino una alucinación.

Gullón también relaciona esta vinculación de espacio y tiempo con la lectura de un libro, algo que, en nuestro caso, como hemos indicado, podremos aplicar al visionado de una película. En este sentido, en la línea de W. Iser en *El lector implícito*, dice el autor:

si leer es una actividad concreta, practicada en el tiempo, la lectura nos concentra y nos aísla en el espacio. Hasta diríamos: nos transporta. Existimos en un lugar preciso, el texto, y en él desempeñamos una función insólita y vitalizadora: nuestros ojos dan a sus signos significado: la página se anima e incita a participar. Inmersos en ella, apenas conscientes de la alteración que la lectura está produciendo, nos dejamos absorber por ese espacio diferente, sintiendo su realidad y el contagio de su atmósfera. (1980: 44)

Le ocurre lo mismo a un espectador ante un filme, se aísla en un espacio y un tiempo diferentes y paralelos a la realidad. En este sentido, la abstracción que se produce es en el cine es todavía mayor. Las condiciones creadas en las salas van en esa línea de abstraer y facilitar la abducción del espectador por parte de la imagen ante cualquier proceso narrativo, a pesar de que esto depende de la distancia que se produce entre el lector/espectador/público y la obra en cuestión. Sobre este tema de la distancia reflexionamos más adelante. Para Gullón, la lectura "se atiene a la invención" debido a que "el acto de leer suspende la realidad en la que vivimos"; "la operación lectora es aportación creadora"; "el leyente se transforma en materia de la lectura y ese ámbito es precisamente el del cambio". (1980: 44) De la misma manera, el espectador también se transforma en materia de lo que recibe. Un espectador que, en el caso de Patino, cumple una importante labor a la hora de completar la materia fílmica. Un espectador, además, al que se le requiere una actitud activa y atenta, incluso con cierta formación cultural e intelectual. Cuanto mayor sea esta, más rico será el espacio que construirá en su mente a partir de los mimbres aportados por los filmes del director salmantino.

Conviene recordar además que los filmes de Patino están muy abiertos a la interpretación del espectador. Antes que afirmar verdades incuestionables, Patino prefiere sembrar sus filmes de preguntas que lanza al espectador; gusta de dejar sus trabajos de alguna forma inacabados –como Hans deja su película sobre el Madrid de la Guerra Civil–; y en este sentido, el espectador se convierte en coautor al completar la obra en su mente. Esta actitud de requerir al público una posición dinámica e involucrarse en la narración para terminarla la lleva aún más lejos Patino en sus instalaciones en museos, donde supera el paradigma de comunicación unidireccional basado en un emisor único (el director) que emite un mensaje (la narración) a través de un canal (la pantalla) para que un receptor lo reciba (el espectador), concluyendo ahí el proceso. Y donde mejor podemos ver cómo Patino supera ese modelo clásico y ya superado de comunicación es en el proyecto *Espejos en la niebla*, donde invitaba al espectador a remontar literalmente materiales de archivo utilizados previamente por el propio Patino para que así cada visitante a la instalación pudiera completar literalmente su propia película a partir de la información aportada previamente por Patino. Esta propuesta se enmarca en los nuevos modelos de comunicación generados por las nuevas tecnologías y la era digital de Internet basada en el 2.0; sobre todo a raíz de la presencia de los medios de comunicación y el uso generalizado de las redes sociales, el proceso de comunicación ha cambiado radicalmente y ahora la audiencia no se conforma con el rol de receptor pasivo y se ha convertido también en emisora, convirtiendo a la vez al emisor en nuevo receptor. Los emisores y los receptores se multiplican y el canal de comunicación es bidireccional. Teniendo en cuenta que Patino ha apostado por involucrar al espectador mucho antes de que este nuevo paradigma se impusiera de forma irreversible, podemos considerar al director salmantino como un creador profundamente postmoderno.

### **3. 5. EL ESPACIO EN EL CINE**

Después de acercarnos al espacio narrativo desde otras expresiones, como la pintura o la literatura, nos vamos a centrar en el propio medio

cinematográfico, un medio basado en la percepción de continuidad —algo diferencia al cine de otras expresiones basadas en la imagen como la fotografía o la pintura— producida por una secuencia de imágenes fijas. Esto es posible por un fenómeno conocido como persistencia retiniana. “Una característica de nuestro ojo que provoca que las imágenes que observa nuestra retina no se borren instantáneamente, permitiendo al espectador una sensación de movimiento” (Sommer, 2012). Esta definición nos resulta válida para conocer cómo funciona el proceso de percepción en el cine convencional, pero no nos servirá en el caso de Patino ya que, como hemos visto, este director trata con todas sus películas de romper esa sensación de continuidad.

Sommer aborda el espacio de representación del cine y para ello analiza los elementos básicos de construcción del cine como espacio representativo. El autor destaca que “la unidad básica del cine es el plano, cada plano supone una elección del espacio (lo que se va a mostrar con el encuadre) y el tiempo (la duración del plano)”. Frente a esas decisiones, que se toman mayormente en la fase de preproducción (en el guion) y durante el rodaje de un film, nos encontramos con otras operaciones, el orden y el ritmo definitivos, que se llevan a cabo en la fase de montaje. Todas ellas son decisiones igualmente fundamentales para construir el espacio fílmico, ya que, como apunta Sommer, al montar los diversos fragmentos de película que componen una escena se crea un espacio y un ambiente nuevos que surgen de la imagen y que capta el espectador, que tiene la impresión que los fragmentos reunidos constituyen una acción unitaria. Este autor distingue dos tipos de espacio: el espacio físico, donde el uso del montaje sirve para situar la acción en un contexto espacial y temporal, algo que el autor ilustra con el ejemplo de los experimentos de Kuleshov realizados en 1920; y el espacio dramático, donde se utiliza el montaje para localizar y ambientar la psicología de los personajes y situaciones. De nuevo, Sommer recurre al efecto Kuleshov, basado en la yuxtaposición de planos de un plato de sopa, una niña en un ataúd y una mujer en un diván para generar las sensaciones de hambre, dolor y la lujuria. Sin duda, se trata de prácticas realizadas en el espacio de montaje, donde Patino demuestra ser un maestro que se reinventa en cada película. Aunque, sin duda, donde Patino crea obras más complejas desde el montaje es, por una parte, en sus trabajos enmarcados en la técnica del *found footage*, es decir, en las películas donde trabaja con materiales de archivo rodados por otros. Nos referimos a la trilogía del franquismo. De estas obras



es en *Canciones para después de una guerra* donde lleva más lejos, como veremos después con detenimiento, su labor de montador que reescribe la película en la moviola a base de mezclar materiales visuales y sonoros aportando nuevas significaciones.

María del Rosario Neira Piñeiro considera que, como vemos constantemente en el cine de Patino, el espacio del relato se puede dividir “en una serie de subespacios articulados entre sí, y definibles a partir de oposiciones como abierto / cerrado, dentro / fuera, presencia / ausencia, alto / bajo, etc. y organizables en un eje vertical u horizontal” (1998-1999: 375). Sobre esta idea hemos incidido desde el inicio de este trabajo ya que esas oposiciones de espacios asociados a conceptos e ideas es una de las columnas vertebrales sobre las que se asienta la trayectoria del director salmantino. Patino recurre a esos contrastes fundamentalmente para enfrentar las ideologías conservadora y progresista y para ello vincula los espacios a determinados tiempos, los que han resultado fundamentales para el devenir de la historia más reciente de España. Neira Piñeiro también habla de los espacios mentales, de determinadas ideas que se asocian a los personajes y a los espacios físicos, algo fundamental para entender el cine de Patino:

existen espacios comunes que están en relación directa con sistemas de creencias, de costumbres, de prejuicios y de ideas de la sociedad y adquieren un significado simbólico más o menos difundido y aceptado. Los espacios que se vinculan a determinados personajes suelen revestirse de valores metafóricos o metonímicos por relación a estos. Así, a través del subespacio que ocupan se pueden ver representados sus conflictos, su psicología, etc. (1998-1999: 377).

Como ya hemos apuntado, en sus obras, Patino asigna determinados espacios mentales, con ideas y conceptos concretos, a ciertos espacios físicos reales que a través del filtro de la pantalla, en forma de película, se nos muestran vinculados a determinadas simbologías. Y cuando los personajes interactúan en esos espacios, los conflictos del relato se manifiestan en esos mismos espacios. Neira Piñeiro lo apunta: “A través del espacio y de los límites que los dividen puede simbolizarse el conflicto argumental. Hay personajes inmóviles, confinados a un único espacio, y personajes móviles, que se desplazan flanqueando los límites” (1998-1999: 377). Esta idea resulta interesante porque define con exactitud las relaciones que se establecen entre personajes y

espacios en buena parte de la obra de Patino, especialmente en su cine más narrativo, y de forma más evidente en los filmes que integran la trilogía de Salamanca. En el caso de *Nueve cartas a Berta* estamos ante una obra que presenta diversos espacios como Salamanca, Madrid, el pueblo... y dentro de esos espacios, otros subespecies como el domicilio familiar, la Universidad, el lugar donde trabaja el padre de Lorenzo, el casino, las calles... Y habitando estos espacios encontramos a diversos personajes. De ellos, tenemos un personaje, el protagonista, que articula todos estos espacios desplazándose a través de ellos. Conocemos estos espacios a través de Lorenzo. Cuando él se desplaza asistimos a los nuevos espacios que ocupa e incluso gracias a sus evocaciones y recuerdos también conocemos otro espacio que queda fuera de campo como es la Inglaterra donde Lorenzo ha pasado un verano en un campo de trabajo en el que ha conocido a su añorada Berta, hija de un exiliado español. Cuando Lorenzo cambia de un espacio a otro, además de entrar en contacto con ese espacio geográfico, físico, y también mental, entra también en contacto con otros personajes que habitan esos espacios concretos y que no se mueven de ellos. Son personajes inmóviles que pueblan los mismos espacios mentales que marcan los espacios físicos. Aquí podemos hablar de los familiares, amigos y la novia de Lorenzo. Otros personajes móviles los encontramos de forma evidente en la protagonista de *Los paraísos perdidos* y el protagonista de *Octavia*. Y de forma menos explícita también encontramos personajes móviles en los amigos extranjeros que Lorenzo ha conocido en Inglaterra y que se desplazan a Madrid y después a Salamanca con Lorenzo. Además, tenemos al marido y la hija de Berta en *Los paraísos perdidos*, o a la mujer y la hija en *Octavia*. También son personajes móviles el Hans de *Madrid* o el Hugo de *La seducción del caos*. Se trata de un esquema narrativo muy básico y que encontramos constantemente en el cine y en las series de televisión. Si nos limitamos a los elementos básicos de este esquema, basado en un personaje que invade un espacio ajeno, podemos referimos al género del *western* como donde encontramos esta propuesta narrativa de forma más evidente. Es habitual que un forastero llegue a un pueblo y allí entre en conflicto con sus habitantes por diferentes razones. Algo parecido ocurre con los protagonistas de las obras que conforman la trilogía de Salamanca. En estos casos, los duelos son intelectuales e ideológicos. También podemos encontrar este esquema en el cine negro y, en general, en el cine de aventuras.

La autora habla de desplazamientos de los personajes en los espacios a

partir de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), una película a priori en las antípodas del cine de Patino pero que abordada desde la esencia y los conceptos de sus espacios podremos encontrar algunas coincidencias con el universo fílmico del salmantino. Para empezar, en *Blade Runner* encontramos “la existencia de un espacio general en el que se enmarca la historia, divisible a su vez en una serie de subespacios, a través de los cuales se desplazan los personajes” (1998-1999: 377). Como vamos viendo en estas páginas, Patino en sus obras de ficción también compone una serie de subespacios que se aglutinan en torno a un espacio mayor representado por la ciudad de Salamanca. Esos subespacios están ocupados en el caso de Patino por distintos tipos de personajes que por lo general no entran en contacto. Personajes como los padres de Lorenzo nunca se relacionan con gente como la familia de Berta. En *Blade Runner* las diferentes tribus que pueblan esa ciudad también ocupan espacios que no entran en contacto con los demás. Todos pueblan una misma ciudad inhumana y brutal pero, cada uno vive por su cuenta. Si hablamos de Los Ángeles de 2019, encontramos una ciudad incompatible con el confort humano, por las dimensiones colosales de los edificios, porque las calles están pobladas de gentes que van a lo suyo sin entrar en contacto con otras personas y porque hay numerosos espacios vacíos que provocan sentimientos de desesperanza y desolación. Si hablamos de la Salamanca de los años sesenta de *Nueve cartas a Berta*, para un personaje como Lorenzo también se trata de una ciudad inhóspita, y eso se debe, como en *Blade Runner*, a la configuración del urbanismo. No estamos ante edificios de alturas desproporcionadas pero sí ante iglesias y catedrales grandiosas y esplendorosas que empequeñecen la escala humana. Y si en *Blade Runner* hay unas corporaciones empresariales que dominan a los habitantes con su poder económico mediatizado a través de grandes anuncios y espacios urbanísticos en altura, si hablamos de *Nueve cartas a Berta* es el poder religioso de la Iglesia el que gobierna todo, también de una forma oscurantista y tenebrosa, materializado en este caso a través de constante monumentos y elementos relativos a la religión.

Neira Piñeiro apunta otra serie de características de los espacios de *Blade Runner* que podemos observar en el cine narrativo del director salmantino. Por ejemplo, el recurso del collage de pantallas y carteles. Se trata de una fragmentación de espacios de representación, un recurso que gustar al salmantino y sobre el que experimenta en profundidad en sus falsos documentales. Además, así como en la cinta de Scott asistimos a espacios que se organizan en torno a un eje vertical cuyo punto más bajo

serán las calles y el más alto lo encontramos en las torres de la Tyrell Corporation, en el cine de Patino esta división también la encontramos. Salvando las distancias existentes con el diseño retrofuturista e imaginario de la ciudad de *Blade Runner*, en el caso del Madrid de Patino también asistimos a una diferenciación de espacios físicos relacionados con espacios sociales y económicos. Así lo vemos en distintas obras donde se aborda el urbanismo de esta ciudad, como *Hombre y ciudad* o *Madrid*, donde se nos muestra en numerosas ocasiones las diferencias entre los espacios bien urbanizados y bien dotados de servicios del centro de la ciudad y la desolación deshumanizada de zonas deprimidas de las afueras. Encontramos también ejemplos en varios filmes de una diferenciación del espacio vertical, como en *Blade Runner*. En la escena de *Madrid* en la que Hans se entrevista con el profesor en la azotea del rascacielos o en la secuencia en que vemos a Hans en lo alto de un edificio de Callao asistimos al contraste entre estas personas que han triunfado económica y socialmente que habitan las zonas altas de la ciudad frente a los planos que nos muestran las vistas que hay desde esos edificios donde vemos conjuntos de chabolas en espacios muy deprimidos. Esas chabolas están a ras de suelo y hacia las afueras, en contraposición con los otros espacios privilegiados, en altura y en torno al centro geográfico de la ciudad.

Además, podemos referirnos a la división de espacios mentales, las dos Españas; las ideologías de derecha e izquierda; los deseos de conservación o progreso. También encontramos una división en función de dos tiempos diferentes y que también representan dos espacios distintos, aunque hablemos de un solo lugar: España. En *Blade Runner* los espacios representan conceptos concretos. Así, ese mundo de abajo encarna valores negativos (caos, oscuridad, ruido, violencia), mientras que el mundo superior es armónico e inmóvil, vinculado a personajes de poder. Patino hace lo contrario y nos presenta a los representantes del espacio alto de la sociedad (encarnado por políticos o catedráticos) como personajes inmóviles, conservadores, contrarios a los deseos de la gente humilde y a los perdedores de la guerra.

La autora subraya que “los subespacios se asocian con determinados personajes, ya sea porque son el ámbito de su trabajo o porque son el lugar que habitan” (1998-1999: 382) Esta posesión de un espacio propio permite oponer a dos grupos de personajes: los humanos y los replicantes. Y precisamente, la carencia de un espacio propio

es un rasgo característico de los replicantes:

La posesión de un ámbito propio, un espacio que les pertenece plenamente, les otorga un determinado puesto, una función en la sociedad en que están integrados, al mismo tiempo que los caracteriza metafóricamente o metonímicamente, convirtiéndose en una extensión de su personalidad. (1998-1999: 383).

Podemos hacer una analogía sobre las tipologías de los personajes según los espacios mentales que representan entre *Blade Runner* y *Nueve cartas a Berta*. Los humanos y los replicantes del film de Scott tienen similitudes en el título de Patino si pensamos en los ganadores y los perdedores de la Guerra Civil española.

Otro autor, Agustín Faro Forteza, analiza con acierto el espacio dentro del medio cinematográfico. Este autor considera que "la imagen de lo enfocado nos remite, inmediatamente, al espacio" (2006: 85). Este autor recuerda que "físicamente, la unidad mínima de un filme es el fotograma, y que una sucesión de fotogramas, que en realidad no son más que imágenes fijas, nos dan el movimiento figurado. En cada uno de esos fotogramas lo que prevalece es el espacio en el que se inserta la historia, y sólo la sucesión de fotogramas nos dará una historia en el tiempo" (2006: 86). Una vez asumida esta idea, y esa relación entre espacio y tiempo, que ya hemos visto que es básica del cine, y adquiere un gran protagonismo en el caso de Patino, podemos asumir que "en el relato fílmico el espacio es anterior al tiempo, ya que este deriva directamente de la sucesión ininterrumpida de aquel". De esta forma, un filme ofrece de forma continua una referencia espacial. Faro Forteza se cuestiona si el espacio en el filme es real o virtual y apunta que hay respuestas en ambos sentidos. El autor recuerda que André Bazin considera que el espacio que delimita un filme "no es un sustituto del mundo que plasma, sino que él mismo es, mientras dura el filme, el universo que siempre es único e irrepetible". (2006: 86) Esta concepción asume que "el filme no es una reproducción de la realidad, sino la realidad en sí misma" (2006: 86). Esta idea nos resulta válida para el cine de Patino ya que el director salmantino asume que las imágenes que normalmente tomamos por documentales no son válidas para reflejar la realidad. Por eso, podemos entender las obras de Patino como realidades en sí mismas, diferentes a la realidad de donde proceden esas imágenes, esto es, el mundo real. No obstante, debemos diferenciar entre las obras de ficción y los documentales de Patino, ya que el salmantino asume que la ficción está mejor dotada para contar la verdad que el documental al uso. Y al margen

dejaremos el cine enmarcado en el falso documental donde por encima de mostrar una realidad concreta, Patino se limita a cuestionar la capacidad de las imágenes para transportar la verdad. En *La seducción del caos* Patino pone en tela de juicio esa capacidad para transmitir la verdad que se supone a formatos televisivos supuestamente veraces como el *Telediario* o *Informe Semanal*. Además, en otros capítulos de la serie que dedica a Andalucía cuestiona la capacidad del reportaje televisivo y del formato documental para contar una verdad. Esto lo hace con maestría en obras como *El grito del Sur*, donde presenta dos piezas supuestamente correspondientes a dos representantes del documentalismo británico y soviético. Se trata de dos películas que el filme de Patino muestra como verdaderas, como documentos reales rodados durante los sucesos de Casas Viejas. Cada uno muestra la misma realidad y el mismo espacio desde puntos de vista y motivaciones distintas. En ambos casos el espectador conoce los hechos sucedidos, pero en realidad se trata de dos montajes realizados por el propio Patino, como ejercicio de estilo en el que asume los postulados estéticos y conceptuales de la escuela británica y la soviética. Es decir, se muestran a través de distintos espacios de representación. De esta forma, Patino parte de unos sucesos reales pero se basa en materiales falsos tanto los lugares donde rueda, como algunos testigos que hablan a cámara o fotos que muestra son falsas, no corresponden a Casas Viejas ni en espacio ni en tiempo. Patino demuestra así que es capaz de hacernos pasar materiales falsos como si fueran reales, simplemente adoptando convenciones formales asumidas como reales.

La otra concepción del espacio fílmico recogida por Faro Forteza es la concepción de Áurea Ortiz que se refiere al espacio fílmico como:

Espacio virtual, construido en la mente del espectador a partir de los elementos que la película le proporciona. Se puede afirmar que el espacio verbal es sólo un imaginario en la mente del lector y, por lo tanto, es abstracto. Por su parte, el espacio fílmico es real y lo visualiza el espectador tal como le es ofrecido en el relato, si bien, no debe olvidarse que dicho espacio es la acotación de todo espacio posible que el director ha decidido encuadrar. (2006: 86).

El director crea un espacio nuevo, fílmico, basado en el espacio

existente, real. Este espacio puede ser imaginario, inspirado en la realidad, o puede hacer referencia concreta al espacio real, localizando la narración en espacios físicos, geográficos, existentes en la realidad. Esto es lo que hace Patino cuando construye una ciudad ideal a partir de Salamanca; crea una nueva ciudad a base de acotar en la imagen fragmentos del espacio real. Tampoco habría que olvidar que parte de ese espacio lo reconstruye el espectador en su imaginación. Es lo que pasa con el espacio “fuera de campo” mientras estamos viendo una imagen “en campo”, o con el espacio que suponemos en los fragmentos elididos. Los espectadores construyen un espacio mental a partir de la imagen en movimiento que ven en la película. En su mente registran los espacios proyectados en la pantalla y en su mente completan esas partes fragmentadas, expuestas a partir de espacios encuadrados, de cortes entre planos y de elipsis, y se unen en la imaginación, rellenando los espacios vacíos a base de conocimientos previos, experiencias personales y expectativas. El resultado es un espacio nuevo, el espacio de interpretación, generado en el cerebro del receptor. Cabe añadir que, aunque los distintos espectadores de una misma obra audiovisual reciben los mismos mensajes, la influencia de las circunstancias personales se traduce en una interpretación diferente por parte de cada receptor, y por lo tanto diferentes espacios de recepción construidos, tantos como personas visionen la obra.

Faro Forteza apunta que el espacio audiovisual "construye el universo ficcional porque lo representa, gracias al registro de la imagen visual. Lo hace sensible mediante los movimientos de cámara y lo construye en la fase de montaje" (2006: 86). Y además, aunque es habitual que en un filme coincidan el espacio del relato con la historia diegéticamente representada, también encontramos espacios que no se representan:

no son espacios físicos, sino evocaciones de los personajes que sólo pueden materializarse en la banda de sonido, sea como añoranza, sea como recuerdo, sea siempre con la palabra o mención directa, pues cualquier espacio que enmarque una presencia es ya, en sí mismo, un espacio fílmico (2006: 87).

**Esto es** aplicable en gran medida a la obra de Patino, donde encontramos filmes que están constantemente remitiendo a espacios que no aparecen en el encuadre, desde el espacio soñado de la niñez al que se hace referencia ya desde el propio título en *Los paraísos perdidos* a la Inglaterra donde se supone que envía sus cartas Lorenzo en *Nueve cartas a Berta*, la Alemania que aparece presente en *Octavia*, el

espacio de la Guerra Civil que planea sobre los filmes de Salamanca... Estos espacios evocados, no visibles ni físicamente visibles en la imagen mostrada, no filmados pero sí presentes en la historia, es decir, los espacios que quedan fuera de campo y los elididos, se complementan para conformar el espacio fílmico con el espacio del encuadre, puesto que "el espacio fílmico está en el mismo plano y nunca puede ser elidido, ni siquiera en la representación de primerísimos planos, pues el propio enfoque es en sí mismo unidad de significación" (2006: 87).

Faro Forteza asocia plano fílmico y marco de representación, o cuadro; esto es, lo que ve el espectador en pantalla, donde se desarrolla la acción y donde se "se mueven los personajes en una línea de tiempo con el fin de ligar la narratividad fílmica" (2006: 87). De esta forma, podemos diferenciar entre plano fílmico, espacio físico que delimita en un encuadre la narración, y fuera de campo, espacio cognoscitivo como intuición de aquello que se sabe pero no se ve. El fuera de campo incluye todo lo que no está físicamente en el plano, pero le consta conceptualizado al espectador. Sin duda, es un elemento más de la escena. Y puede ser un elemento importante, tal es el caso del cine de Patino que, como ya comentamos en este trabajo, se vale en gran medida del espacio situado fuera de campo, reflejado con elipsis o en el plano sonoro. Con este recurso Patino incide en su voluntad de dejar más abiertas las narraciones. Lo que no se llega a mostrar en escena, aun siendo insinuado de manera incontestable, da lugar a más interpretaciones que lo que aparece físicamente en imagen. El espacio permite construir "el sistema de referencias de las que se sirve el narrador para situar a los personajes u objetos de la representación visual" (2006: 87). De todo lo dicho se concluye que el director se sirve del plano / contraplano para crear el espacio fílmico. Faro Forteza amplía su definición de campo como "un elemento espacial derivado del encuadre, mientras el fuera de campo es un elemento temporal, ya que sus efectos se despliegan en el tiempo. El fuera de campo es pasado o futuro antes de ser presente, es decir existe antes o después de su materialización como espacio fílmico real" (2006: 88). Y gracias a los movimientos de cámara y al montaje podemos pasar de un espacio, o campo, a otro, convirtiéndose ambos espacios en campo y fuera de campo alternativamente. Esto es obvio, cuando se muestran alternativamente dos espacios, el que aparece en un momento en imagen pertenece al cuadro quedando el otro fuera de campo. Y cuando la cámara se gira o en montaje se corta el plano y se muestra otro del segundo



espacio, este segundo espacio, antes en contraplano, pasa a ocupar el campo quedando el otro fuera de campo. En el cine de Patino lo vemos constantemente. Y lo pone en práctica de manera más expresiva, cuando trata de expresar los sentimientos que experimentan los personajes. Podemos recordar los besos de Lorenzo y Mari Tere o Berta y su marido en *Nueve cartas a Berta* y *Los paraísos perdidos*, respectivamente, pero que Patino no nos muestra dejando estas muestras de afecto fuera de campo para incidir así en que ninguno de estos protagonistas se besa estando enamorado. La frialdad que desprende esa puesta en escena representa la temperatura emocional de los personajes. Y aún podemos ir más allá en el análisis del recurso del fuera de campo con fines expresivos. Nos referimos a la relación de los protagonistas con la propia ciudad, sobre todo Salamanca, aunque en menor medida Madrid. Hablamos de la relación, de la distancia, de los personajes con los espacios, edificios, monumentos, iglesias o plazas de la ciudad en cuestión. Es aquí donde el director lleva más lejos las posibilidades del uso del fuera de campo, algo que nos interesa especialmente teniendo en cuenta que trabajamos con los espacios y que el cine contempla tanto los que muestra en plano como los que deja fuera. Patino nos muestra constantemente a los personajes deambulando por los espacios de estas dos ciudades. El salmantino filma esos paseos insertando planos del personaje en los que escuchamos sus monólogos interiores. De esta forma, el resultado es que el personaje en cuestión se expresa a través de esa voz en *off*. A continuación, Patino inserta planos de los edificios monumentales, de la fachada de la Universidad, de la Catedral o de la Casa de las Conchas, que en este caso se expresan a través de su grandiosa presencia subrayada con músicas expresivas. De esta forma, asistimos a un diálogo entre personaje y ciudad. Y podemos afirmar así que Basilio Martín Patino otorga a Salamanca y Madrid la condición de personajes. De hecho, podemos contemplarlas como personajes protagonistas teniendo en cuenta que sus espacios interiores, cargados de ideología conservadora, funcionan como motores de la acción y que además ocupan más tiempo en imagen que los personajes, teniendo en cuenta que, aunque de una forma u otra la ciudad siempre de fondo como espacio en el que ubican los personajes, la cercanía visual a los edificios, monumentos y espacios físicos es mucho más destacada que los planos en los que Patino se aproxima a los protagonistas para mostrarnos un retrato psicológico de ellos. En este sentido, el retrato psicológico, a través del retrato de los espacios ideológicos presentes en los espacios físicos, es más detallado en el caso de los espacios urbanos.

Sin abandonar el papel que cumple una ciudad como Salamanca, dejando de lado el plano del espacio interior y metafórico, podemos referirnos a ella desde el marco físico y observarla como un escenario donde se desarrollan las acciones protagonizadas por los personajes. Porque como dice Faro Forteza, esa ciudad de Salamanca, como escenario, "denota la voluntad de dotar al espacio de una dimensión propiamente estética y su función es el lugar en el que se actualizan los conflictos, se provocan o se resuelven, es decir, el marco en el que se inserta la narración de acontecimientos" (2006: 88).

A raíz de las aportaciones de Faro Forteza podemos seguir enriqueciendo la definición del espacio en el marco cinematográfico con la reflexión de Jacques Aumont que considera que la imagen fílmica tiene dos dimensiones y está limitada. Este autor considera que esta imagen forma un cuadro con idénticas cualidades que una pintura, definidas como límite de la imagen. Además, Aumont añade que las dimensiones van a estar determinadas por el ancho del soporte donde se proyecta la película y por las dimensiones de la ventanilla de la cámara. Ambas definen el formato del filme.

Como hemos visto al revisar las aportaciones desde la semiótica, el proceso de comunicación de un medio como el cine requiere diversos grados de coherencia, entre ellos el de la coherencia con el receptor, es decir, que la experiencia del visionado de un film se adapte a las expectativas previas del público. De esta forma, se superan muchas de las limitaciones que representa este medio en ese proceso de recepción. En un sentido parecido se expresa este autor cuando advierte de que a pesar de sus limitaciones (presencia del cuadro, ausencia de la tercera dimensión, carácter artificial o ausencia del color, etcétera), "esta es muy viva y conlleva una impresión de realidad específica del cine, que se manifiesta principalmente en la ilusión del movimiento y en la ilusión de profundidad" (Aumont, 2008: 21). Esto nos lleva a pensar que cuanto más potencial narrativo y poder de persuasión dramático posee un film, con más intensidad atrapará al espectador la fluidez narrativa del relato, ya que le ofrecerá una mayor impresión de realidad. En el grueso de obras de Patino donde aborda el falso documental, especialmente en *La seducción del caos*, esa impresión de

realidad se reduce. Patino pone todo el énfasis en poner en cuestión la función que cumple la propia imagen y para ello desnuda y deja a la vista los entresijos del mecanismo de representación. Esta cuestión tiene relación con la distancia de la que también hablamos en este trabajo. Patino acostumbra a crear una gran distancia entre obra y receptor con la intención de hacerle reflexionar sobre lo que ve y hasta sobre lo que no ve. No obstante, retomando el apunte de Aumont acerca de la coherencia, debemos decir que incluso en las obras menos accesibles del director aquellas menos narrativas donde el espectador debe hacer una mayor esfuerzo intelectual para interpretarlas, Patino se mantiene absolutamente fiel a unos conceptos e ideas que, si bien había apuntado de forma más o menos evidente en obras anteriores, aquí los abraza con fruición. De esta forma, podemos ver estas obras como absolutamente coherentes con la trayectoria de Patino y por eso también coherentes con el espectador, que si conoce esa filmografía y las características de su cine, obtendrá como receptor exactamente lo que esperaba según sus previsiones.

Aumont define el campo como “porción de espacio imaginario contenida en el interior del cuadro” (2008: 21). Pero aun siendo un espacio imaginario se genera una impresión de analogía con el espacio real “tan poderosa que llega normalmente a hacernos olvidar, no sólo el carácter plano de la imagen, sino, por ejemplo, si se trata de una película en blanco y negro, la ausencia del color, o del sonido si es una película muda” (2008: 24). El autor añade que “el campo se percibe habitualmente como la única parte visible de un espacio más amplio que existe sin duda a su alrededor (2008: 24).

Para este autor el espacio fílmico incluye también un espacio invisible que prolonga lo visible y se llama fuera-campo:

Espacialmente ligado al campo, puesto que tan sólo existe en función de este. Se puede definir como el conjunto de elementos (personajes, decorados, etcétera) que, aún no estando incluidos en el campo, sin embargo le son asignados imaginariamente, por el espectador, a través de cualquier medio. Medios de comunicación entre el campo y el fuera-campo, o de constitución del fuera-campo desde el interior del campo: entradas y salidas del campo, por los lados, delante o detrás; interpelaciones de un personaje con la mirada; o el personaje mantiene una parte fuera de campo. (2008: 25).

Podríamos añadir diversos ejemplos presentes en el cine de Patino, como el sonido que llega al campo desde el fuera del campo en la escena del restaurante en *Los paraísos perdidos*, las diversas escenas en la que vemos espacios del fuera de campo introducidos dentro del campo a través de su reflejo en cristales y espejos. Así ocurre con las pantallas donde edita Hans en *Madrid*, con la cámara que graba Víctor en *Los paraísos perdidos*, con las grabaciones que se proyectan en el museo japonés de la serie sobre Andalucía, o le escenario donde se representará *Carmen* controlado por una pantalla por el director de escena desde su habitación de hospital en el episodio *Carmen y la libertad*.

Seymour Chatman distingue entre el espacio explícito y el espacio implícito, que se corresponden con el espacio de campo y el fuera de campo. El primero hace referencia “al espacio que es mostrado en pantalla en un momento dado”, es decir, que es visible, mientras que el segundo “es el espacio que para el espectador queda fuera de la pantalla pero visible para los personajes” (1990: 37). Para este autor, el espacio como elemento formal, “espacio audio-visual, se desata en los espacio escénicos, de los de la fotografía o la pintura, cuando cambia de plano en el interior mismo del espacio” (1990: 37).

Otro autor que también aborda de campo y fuera de campo es Bordwell, que habla de la perspectiva, un concepto sobre las posiciones que ocupan los objetos en el espacio fílmico:

Como los fotógrafos, los cineastas transforman la luz que entra en la cámara. Una de las formas en que lo hacen es disponiendo los objetos que se van a filmar, proceso que puede contrarrestar el efecto de la perspectiva. Aunque la cámara esté sometida a la proyección central de rayos luminosos, la composición de la escena puede contener dos o tres puntos de fuga. (1996: 107).

Este autor habla de la posición ideal a la hora de mostrar el espacio en el cine, es decir, a la hora de articular el espacio de representación: el plano/contraplano (o lo que es lo mismo, campo-contracampo). Según esta posición, primero se muestra a un personaje que mira hacia el exterior de la pantalla, y posteriormente, a un segundo personaje que mira hacia el exterior de la pantalla en la dirección opuesta.

Bordwell considera que “de este par de planos, el espectador, habitualmente, infiere que las dos áreas son más o menos contiguas y que los personajes se miran el uno al otro” (1996: 110).

Bordwell también reflexiona sobre la técnica de “sutura” de Jean-Pierre Oudart, según la cual, el espectador debe anticipar y recordar: “la primera imagen anuncia lo que podría reemplazarla, mientras que la segunda imagen tiene sentido solamente como respuesta a su predecesora” (1996: 110). Oudart habla de dos requerimientos para crear el efecto de sutura:

Primero, los ángulos de la cámara deben ser oblicuos al material filmado (es decir, ni perpendiculares ni directos). Segundo, la misma porción de espacio debe representarse al menos dos veces, una en el campo visual y otra como presencia fuera de pantalla. En consecuencia, la sutura funciona creando huecos y llenándolos después, implicando un espacio imaginario inmediatamente mostrado por el siguiente plano. (1996: 111).

De esta forma, es muy habitual encontrar el efecto sutura en el montaje de la mayor parte de películas convencionales, como es el cine narrativo clásico. Bordwell explica la fórmula más extendida en un montaje tradicional:

Un plano general puede, plausiblemente ir seguido de un plano general de diferente localización, otro plano general de la misma localización, o una imagen más próxima del espacio; la última alternativa es la más probable. El corte dentro de una localización es más probable que se base en modelos de plano/contraplano, generalmente motivados por las líneas de visión. (1996: 112).

En el caso de Patino estamos de nuevo ante un cine poco convencional, donde encontramos muchas veces sucesiones de planos generales, sobre todo cuando nos muestra espacios exteriores, urbanos, sin recurrir a cambiar el tamaño de un plano. Patino acostumbra a encadenar planos similares o con efectos aberrantes como el de introducción de Rodrigo en la Salamanca de sus raíces al inicio del film, que contribuyen a romper la fluidez narrativa, quebrando de esta forma el efecto de sutura. Ese efecto sutura es una metáfora que en líneas generales se refiere a un método de montaje, e incluso de filmación, que pretende esconder las tripas del mecanismo narrativo. Y aquí debemos volver a referirnos a una idea que ya hemos apuntado y que representa uno de los pilares de su cine: la voluntad de hacer al espectador consciente de estar frente a una obra audiovisual y de que piense en ella como una forma

de empujarle a que reflexione sobre la realidad. Y esta reflexión sobre la realidad la persigue Patino, paradójicamente, a través de la ficción, a través de las películas donde aborda sin complejos la ficción. Hablamos de la trilogía de Salamanca, de *Madrid* y de sus cortometrajes. Y con realidad nos referimos a la coyuntura social, política, económica, histórica, cultural, es decir, los espacios mentales que se viven en el momento de realizar cada película. Sin embargo, y continuando con otra paradoja, cuando Patino filma desde el documental o falso documental, en obras como *La seducción del caos* y en general en todos los capítulos sobre Andalucía, Patino sí aborda la realidad pero lo hace como mera excusa para reflexionar sobre el espacio de representación audiovisual, esto es, sobre imagen como mecanismo de representación de la realidad.

Bordwell también habla del espacio escenográfico de una película, que, a su juicio, se construye a partir de tres tipos de indicios: espacio de los planos, espacio del montaje y espacio del sonido. Para el autor, “cada uno de estos grupos implica también la representación del espacio en la pantalla o fuera de la pantalla” (1996: 113). En cuanto al espacio de montaje, Bordwell afirma:

El perceptor construye el espacio entre planos basándose en la anticipación y la memoria, apoyándose en los esquemas causa-efecto y creando un mapa cognitivo del terreno pertinente. Para cualquier serie de planos, podemos preguntarnos siempre cuán completa y coherente es su composición espacial y hacia qué zonas suele inclinarse. El principio de filmar y cortar en 180 grados asegura que se privilegien los puntos de observación del mismo lado del eje de acción. Y los indicadores espaciales suelen ser coherentes a través de los planos. (1996: 117).

Demostrando ya desde sus primeros cortometrajes ser un gran conocedor de la narrativa fílmica clásica, Patino ha optado siempre por saltarse las convenciones audiovisuales. Desde esos citados *El noveno* y *Torerillos* el director acostumbra a insertar recortes de periódicos, fotografías y otros materiales poco habituales en el cine como imágenes de cómic, dibujos, ilustraciones... además de descuidar el esquema de plano/contraplano y otras convenciones como no recurrir a la voz en *off*—Patino llena sus obras de ficción de monólogos interiores— y, en general, apuesta por la experimentación formal antes que por construir producciones con atractivo visual y con poder de sugestión. Con su cine, Patino nos demuestra que no le importa lo más mínimo el resultado estético de sus obras, a pesar de que algunas como *Nueve cartas*

a *Berta*, continúan siendo obras de una enorme belleza plástica y una considerable carga lírica. Sin embargo, tiene otras obras entre las que vamos a destacar *La seducción del caos* y algunos capítulos concretos de *Andalucía, un siglo de fascinación*, como *El jardín de los poetas* o los dos episodios sobre el flamenco que han resistido muy mal estéticamente el paso del tiempo. En la actualidad, y en menos medida en el momento de su estreno, son obras poco atractiva visualmente debido al uso de un vídeo con pobre factura de imagen y a la inclusión de una serie de elementos tecnológicos de estética *kitch*. Hablamos de esos muñecos autómatas tan siniestros y artificiosos de *La seducción del caos*, o de la representación de Cortylandia en la misma película, así como de los poco naturalizados efectos del 3D y las holografías en el Museo Japonés o incluso en la representación virtual de *Carmen y la libertad*. Se da la circunstancia de que estas obras, las más feas de Patino, son a la vez las más complejas a nivel conceptual. Sin duda, se trata de recursos elegidos voluntariamente por Patino que el espectador no se deje llevar por la historia y reflexione sobre lo que ve, sobre las ideas transmitidas.

En cuanto al espacio sónico, Bordwell asume que:

la figura y el terreno existen también en el sonido, como cuando un tono alto tiende a emerger de una mezcla de otros tonos más bajos. En la mayoría de las películas, el habla parece ocupar el primer plano, y el ruido, el fondo (...) En la mayoría de las circunstancias, ver es creer, y así, cuando nuestra visión nos dice que un plano general representa una figura distante, confiamos en esta información más que en indicios acústicos que sugieran que estamos de alguna manera más cerca (...) Lo que debe recordarse es que la espacialidad del sonido en el cine es algo tan manipulado como la imagen. Por ejemplo, grabar sin más en un entorno ruidoso produce una lamentable confusión de sonidos. (1996: 119).

Jesús García Jiménez también aborda la música, o banda sonora, desde su función expresiva y referencial, que sirve para ambientar la acción los espacios donde transcurre:

La música contribuye a la configuración del espacio narrativo mediante su función referencial y focalizadora, pragmática, formante (que permite tener constancia de la atmósfera que remite directamente a cómo los personajes habitan el

espacio, piénsese por ejemplo la música de Bill Conti para acompañar al personaje de Thomas Crown y los escenarios por los que se desenvuelve), expresiva, emotiva y ambiental (que responde a la creación perceptiva de un espacio en sus acepciones dramática y estética). (García Jiménez, 1993: 351).

Si hablamos de Patino, el espacio sonoro adquiere un destacado protagonismo. Sin duda, el sonido de sus filmes habitualmente conforma los planos más complejos de unos montajes audiovisuales ya alambicados de por sí. Si pensamos en la trilogía de Salamanca, las tres películas se construyen sobre imagen y sobre un espacio sonoro compuestos de distintos planos: diálogo de los personajes, sonido de fondo, voz en off de los monólogos del protagonista, música incidental. En una película como *Canciones para después de una guerra* el tratamiento sonoro es peculiar ya que el relato se construye a partir del sonido, de las canciones, antes que desde la imagen, y el director busca producir nuevas significaciones a través de unir, contraponer o acompañar unas canciones con unas imágenes concretas. Igualmente, una obra como *Caudillo* incluye recursos sonoros de muy diversas procedencias y en ocasiones cobran más importancia que la imagen, como sucede también en *Los paraísos perdidos*, cuando el sonido de celebración que llega en off en la escena en que la familia come en un restaurante es mucho más importante que los elementos que se ven en imagen. El espacio sonoro de Patino se completa también con música, muy cuidada y de corte clásico en todas sus obras. Y la obra donde más fuerza adquiere una música, al margen de *Canciones para después de una guerra*, es *Octavia*, donde la pieza *Stabat Mater* de Pergolesi marca el tono emocional del relato y anticipa el desenlace, abocado a la tragedia desde los primeros planos del prólogo del filme, que funciona a modo de *flash-forward* cuando nos muestra el entierro del personaje de Octavia.

José Rodríguez Terceño también habla de la banda sonora, de la música y de los sonidos existentes dentro de un filme, ya sean diegéticos o extradiegéticos. En su análisis sobre el cine de McTiernan este autor apunta que los elementos sonoros caracterizan sus imágenes visuales “evocando al mismo tiempo las ya mencionadas atmósferas y ambientes, creando, en cierta forma, estados psicológicos ya se trate de dramatismo, suspense, humor, terror, etcétera” (Rodríguez Terceño, 2014: 43). De esta forma vemos que el sonido en una filmación contribuye a configurar el espacio mental que rodea los espacios físicos. Para este autor la concepción de la música en el discurso narrativo audiovisual más comunes son contextual –“se necesita de ella para crear una atmósfera envolvente”– y parafrásica –“la función tópica de la música en los



filmes; diegética, evidentemente; dramática, que actúa sobre el universo de las emociones; y, finalmente, pragmática, característica de cualquier producción audiovisual” (2014: 43). Por último, el autor relaciona imagen y sonido afirmando:

La música complementa lo que se muestra, y sugiere el espacio que la imagen no puede o no quiere representar, o bien recuerda la continuidad del espacio de la acción, segmentado a la vista por la planificación visual [...] La música es, entonces, un medio oportuno para describir este espacio que no oímos, y que sólo podemos ver intermitentemente. (2014: 44).

Cierto es que en numerosos filmes la continuidad del espacio y del propio relato se consigue gracias a la función que cumple la banda sonora. Si pensamos en Patino, tenemos ejemplos como los de *Nueve cartas a Berta* y *Octavia* donde la música adquiere un enorme protagonismo y complementa y completa lo que narra la imagen. Así ocurre con la música de guateque de la opera prima de Patino, con canciones que eran modernas en la época, de estilo *twist*, que habla de una España que suspira por la apertura mental y las libertades cuyos ecos llegan desde el extranjero, o con la canción, ya referido en este trabajo, *Stabat mater*, que sugiere el dolor de María por la muerte de su hijo Jesús, y en esta cinta de Patino podemos extrapolar fácilmente al dolor de Manuela ante el trágico y politoxicómano destino que acecha a su hija.

### 3. 6. LA POSICIÓN

Un concepto fundamental a la hora de hablar del espacio fílmico es la posición. El autor David Bordwell explica que “para las principales teorías miméticas, cada imagen se atribuye a un observador invisible encamado en la cámara; este observador es a la vez narrador y observador” (1996: 99). Bordwell se refiere a ese observador como “ocupante de una posición absoluta, el «observador idealmente móvil en el espacio y el tiempo» de Pudovkin” (1996: 99). Bordwell revisa las tendencias principales de la psicología de la representación visual —teoría perspectivista, según la cual la comprensión de un perceptor del campo visual se determina exclusivamente por medio de las leyes de la óptica geométrica, sin necesidad de contar con un proceso mental; teoría gestáltica, que otorga protagonismo a las operaciones mentales y asume que la percepción se fundamenta en conceptos visuales— y apuesta por la constructivista, que defiende que el espectador se guía por esquemas para formular hipótesis

sobre los acontecimientos de la historia. Esta visión considera al espectador “constantemente activo aplicando prototipos, encajando elementos en macroestructuras evolutivas a modo de patrón, comprobando y revisando los procesos para dar sentido al material” (1996: 100). Si pensamos en el cine de Patino, tenemos que asumir el postulado de Bordwell relativo a la coincidencia de narrador y observador. El espectador de una obra de Patino es obviamente observador pero además no le queda otra opción que convertirse en co-narrador. Patino siempre ha expresado que no era su intención pensar en un espectador concreto o conformar al mayor número posible de público. Quizás esto explica la limitada vida comercial de sus películas. Y es que el cine de Patino no es asequible a la voluntad de entretenimiento que generalmente se busca en una película. El director salmantino prefiere un espectador activo, dinámico, atento, formado, que durante el visionado de sus obras realice un esfuerzo mental para interpretar las imágenes y las propuestas intelectuales que Patino lanza. Y ese proceso se ve enriquecido por la voluntad del director de no cerrar sus películas, de no aportar afirmaciones conclusivas, de emitir preguntas sin atreverse a ofrecer o sin querer las respuestas. Responder a esas cuestiones le corresponde al espectador. Patino deja numerosas cosas en el aire. No es casual que no guste de anunciar la conclusión de sus filmes con un crédito de “final”. Si hablamos de falsos documentales, como *La seducción del caos* o la serie *Andalucía, un siglo de fascinación*, ese rol del espectador aún es más destacado ya que él mismo debe decidir qué es falso y qué no dentro de la narración. Esa labor de completar el relato por parte del espectador, que ejemplifica muy bien las teorías de la estética de la recepción y de la semiótica de Iser, *El lector implícito*, o de Eco, *La obra abierta*, está determinada por sus conocimientos del medio de expresión, del contexto de esa obra y de las motivaciones del artista. En el caso de la obra de Patino, para que un espectador perciba la mayor cantidad posible de matices es preciso que conozca la trayectoria del cineasta, además de la historia de España y la idiosincrasia y el urbanismo —es decir, los espacios mentales y físicos— de Salamanca y Madrid, si hablamos de los filmes que se localizan en estas ciudades; y los mecanismos narrativos del falso documental —los espacios de representación— en el caso de filmes como *La seducción del caos*. Este proceso de interpretación de la obra, completando su mensaje, se produce igual que con el cine, con cualquier otra manifestación artística. Lo explica Bordwell:

Al mismo tiempo, las expectativas, la memoria, el reconocimiento, la

atención y otros procesos descendentes son también cruciales en nuestro entendimiento del espacio pictórico. El conocimiento previo del propósito de la pintura, su medio y sus tradiciones estilísticas configuran la forma en que construimos la percepción espacial. (1996: 101).

Bordwell expone la experiencia de enfrentarse a una pintura y habla de esa “percepción espacial” del espectador. Encontramos así un nuevo plano del espacio en este trabajo, el espacio mental del receptor, que entra en contacto con el espacio mental que propone la obra, y que no es sino la proyección del propio espacio mental de su autor. Se produce así una conexión entre los espacios interiores del autor y el público. Y esta relación podemos observarla en la pintura, pero también en cualquier otro medio de expresión artística donde se requiere de un emisor, un mensaje y un receptor, es decir, en todos los medios. No importa si hablamos de literatura, escultura o cine:

los observadores buscan la composición, fijándose breve pero repetidamente en ciertas zonas: contornos marcados, puntos de unión, ángulos, zonas inusualmente brillantes u oscuras (...) Más aún, los minuciosos procedimientos del observador están configurados por la búsqueda de información de un tipo específico, y esto puede estar dirigido por un conjunto mental previo: el título de la pintura o una hipótesis sobre la acción representada. (1996: 103).

El autor, en la estela de H.R. Jauss, recalca la importancia del bagaje que atesora el espectador que se aproxima a una obra. Los conocimientos, experiencias y sensaciones que acumula en su mochila vital serán las herramientas con las que se enfrente a la interpretación de la obra en cuestión. Bordwell parte de esa idea y abraza de nuevo la teoría constructivista para aproximarse a la experiencia del cine:

una película representativa proporciona un conjunto de indicios espaciales respecto a los objetos, la profundidad y la contigüidad. Comparado con la pintura y la fotografía, el cine podría parecer que utiliza más indicios y en consecuencia ser más realista en sus posibilidades espaciales. Pero ni siquiera el cine puede librarse de la ambigüedad y de la presentación incompleta de toda representación pictórica. El movimiento aparente es «ascendente» y obligatorio. Nadie puede optar por no ver el movimiento en una película. Pero estos efectos son, sin embargo, producto de una actividad /inferencial del organismo, aquí en un nivel psicofísico. (1996: 104).

En efecto, la interpretación del mensaje y los espacios de una película está supeditada a esa “ambigüedad” y a esa “presentación incompleta” que comparte el cine con la pintura. Esa interpretación, por lo tanto, será diferentes para cada

persona. Y esto ocurre así para el cine que puede resultar más evidente, el de ficción, pero también para el documental. Así lo entiende Patino cuando reflexiona sobre la naturaleza de la imagen y su (in) capacidad para reflejar la realidad. El director reflexiona en su cine documental y falso documental sobre estas cuestiones pero no concluye con ninguna respuesta, tan solo deja en manos del espectador que explique a su manera los materiales que le proporciona Patino:

El montaje de un filme, como el propio Hochberg ha comenzado a mostrar, puede integrarse en una teoría del mapa cognitivo respecto a cómo construimos un espacio. En un filme narrativo, el mecanismo para construir una historia coherente de lo que vemos y oímos nos conducirá a buscar indicios espaciales específicos y basarnos en esquemas espaciales específicos. (1996: 104).

### 3. 7. EL MOVIMIENTO

Un concepto de interés si hablamos de espacio, y especialmente en el caso del espacio fílmico, es el movimiento. Y un autor que aborda el tema es Guillermo Pérez La Rotta, quien analiza el cine desde la fenomenología y concluye que "el cine tiene un valor fenomenológico en la medida en que reproduce, singular e históricamente, bajo la peculiaridad de las imágenes en movimiento, la inserción visible y significativa del hombre en el mundo. Movimiento, espacio, tiempo y habla son los eslabones de una reflexión que va de la percepción a la ficción fílmica" (Pérez La Rotta, 2003: 17). La obra de Patino, como expresión cinematográfica, también muestra sus espacios a través de la imagen en movimiento. Y aquí encontramos el nivel de contraste o contraposiciones del que hablábamos al inicio de este capítulo. Efectivamente, si hablamos en términos de espacios, en la obra de este director encontramos continuas referencias a espacios contrapuestos y situados frente a frente. Y si espacios de signos opuestos están en contacto es a través del movimiento, sobre todo, del movimiento de los personajes, que en todas sus obras viajan a través de espacios físicos y mentales, a pesar de que estos trayectos hayan comenzado virtualmente antes de comenzar la película. Así ocurre en prácticamente toda la obra del director. Desde sus primeros cortometrajes, pasando por el seguimiento de la figura de Franco en *Caudillo* a través de sus apariciones públicas durante la Guerra Civil; los verdugos viajando por la geografía nacional a

través de los escenarios donde se han cometido asesinatos y ejecuciones; la trilogía de Salamanca y también en el film *Madrid*, cuyos cuatro protagonistas realizan trayectos por espacios físicos, eso sí, hablamos de unos espacios físicos más reducidos en extensión que los acometidos cuando han comenzado las películas. También se desplaza por todo el mundo el protagonista de *La seducción del caos* realizando los programas de su serie *Las galas del emperador*; igualmente se mueve sin cesar la cámara de Patino por los diversos rincones que acogieron las protestas en *Libre te quiero*; y viaja igualmente a través de la imagen en capítulos de la serie andaluza. Si al inicio de las obras sobre Salamanca y Madrid conocemos que los protagonistas han viajado desde otros países a España –Alemania e Inglaterra–, durante las narraciones se desplazan físicamente a través de esos paseos peripatéticos por ambas ciudades españolas y también en un medio de locomoción como un coche o un autobús para desplazarse de la ciudad a un pueblo y viceversa. Estos pequeños pero continuos desplazamiento físicos están acompañados de desplazamientos mentales durante los cuales los personajes evolucionan en sus posiciones vitales —desde la rebeldía a la resignación en el caso de los protagonistas de *Nueve cartas a Berta* y *Octavia*, hacia la aceptación de la soledad en libertad en *Los paraísos perdidos* y *Madrid—cambiando su forma de ver la vida*. En estos casos nos encontramos con la paradoja de que estamos antes filmes donde hay continuo movimiento, a pesar de que se trata de películas que versan sobre lugares y espacios, sobre un país y una sociedad, que a juicio del director se encuentra detenida en el tiempo, anclada en la inmovilidad conservadora. Esto cambia en su último filme, *Libre, te quiero*, una película que comparte con las demás el movimiento, ya que la cámara se mueve constantemente a través de los grupos de indignados acompañados en la Puerta del Sol y también a otras localizaciones de la capital española como el Parque del Oeste, y también aborda un fenómeno como el 15-M que aboga precisamente por el movimiento, por el cambio de la política, la economía y la sociedad de este país, y que además demuestra el movimiento andando con esas columnas que llegan caminando desde distintos puntos del país a Madrid, algo que también nos muestra Patino en su película, donde también viaja y se desplaza desde Madrid a Barcelona. Sin embargo, a diferencia de otras película apuntadas, con las que comparte ese desplazamiento constante, en *Libre, te quiero* Patino se muestra más optimista y nos muestra una sociedad que ya está cambiando y está desplazando sus esquemas mentales. También podemos hablar de movimiento y desplazamiento en el resto de la filmografía de Patino. Ya desde un cortometraje como *Torerillos* —incluso a su manera *El*

*noveno*, ya que, como hemos apuntado, a pesar de situarse la película en una misma localidad, se muestra un desplazamiento por distintos espacios siguiendo la dirección de la fiesta y de los toros— encontramos desplazamientos con esos maletillas buscándose la vida de pueblo en pueblo. También en la trilogía del franquismo encontramos tres películas documentales cuyas imágenes viajan a través de todo el país. Una obra como *La seducción del caos* también acoge amplios desplazamientos espaciales, además de temáticos, ya que la película se localiza en países como Estados Unidos o Inglaterra. Y lo mismo podemos decir de la serie dedicada a Andalucía que, además de viajar por la comunidad andaluza, ofrece viajes entre países, como Suiza y España en *Carmen y la libertad* o entre Japón y España en *El museo japonés*. Además, en estos capítulos también encontramos desplazamientos en el tiempo a través de las grabaciones antiguas de flamenco proyectadas en las pantallas del museo. Estas consideraciones sobre el movimiento en la obra de Patino reflejan el concepto de corporeidad del que habla Guillermo Pérez Larotta, par quien incluye “inherencia en los movimientos y expresiones del cuerpo, el cual tiene la capacidad espontánea de acomodarse creativamente a los ambientes que vive. El espacio es una vivencia del cuerpo” (2003: 20). Los personajes de Patino generan por sí mismos los movimientos que se producen en los filmes; son los desplazamientos que vemos en la trilogía de Salamanca cuando sus protagonistas deambulan por la ciudad, es decir, son sus cuerpos en movimiento los que arrastran consigo a la cámara de Patino de un lugar a otro. Larotta entiende que el espacio está comprendido “como un horizonte en el que se nos ofrecen parcialmente los objetos y donde progresivamente podemos envolverlos con la percepción” (2003: 20).

Bordwell también habla del movimiento. Por una parte se puede hablar del movimiento de las figuras y de la capacidad de la propia cámara para moverse, como sucede constantemente en la película *Madrid*:

La panorámica horizontal y vertical (es decir, girar la cámara horizontal o verticalmente) modifica significativamente la composición percibida de superficies y las distancias aparentes entre objetos. El traslado, mediante *travelling* o grúa, de la cámara en cualquier dirección, puede producir incluso más información respecto al campo. (1996: 115).

En concreto, el uso de la panorámica en movimiento, sobre todo horizontal, aunque también vertical, nos muestra las ciudades de Salamanca y Madrid.

Son muy significativas las panorámicas de Patino desde lo alto de edificios. Lo vemos en los planos desde la Catedral de Salamanca o las azoteas de Madrid. También al final de *Queridísimos verdugos* o en *Nueve cartas a Berta* cuando vemos a Lorenzo y su novia caminando por la parte vieja de la ciudad. Patino siempre inserta estos planos en movimientos y descriptivos con un regusto por recrearse en la configuración urbana de estas ciudades, que nos muestra en su esplendor, en el caso de la Salamanca de *Octavia*, para contrastar esa belleza luminosa con la oscuridad de la historia que esconden, y con una finalidad de denunciar los excesos del urbanismo y las injusticias sociales que provoca en el caso de la ciudad de Madrid que vemos en algunos planos de *Madrid* o en *Hombre y ciudad*.

Junto a estos movimientos de cámara, Patino también hace uso del recurso cromático para describir los espacios, tanto los físicos como los interiores o mentales. En su trilogía de Salamanca juegan un papel fundamental la luz y el color, identificando, en la línea de lo que explica Bordwell, los colores más claros, cálidos e intensos a la proximidad, y los más oscuros, fríos y menos saturados a la distancia. Con *Nueve cartas a Berta* decidió de forma premeditada apostar por un blanco y negro muy expresivo que reflejaba el tono vital de la sociedad española, aunque al mismo tiempo esa tonalidad aportaba un toque elegante y moderno que enmarcaba a un primerizo Patino en la modernidad de la Nouvelle Vague. La siguiente película de esta trilogía, *Los paraísos perdidos*, refleja con una luz apagada la melancolía de una ocasión perdida –la de que España hubiera cambiado de verdad durante la primera democracia–. En esta obra reinan los grises y azules, creando un tono, una atmósfera emocional que refleja los sentimientos de la protagonista. Los únicos momentos en los que la cinta presenta colores cálidos –ocres, sobre todo– son los que transcurren en la ribera del río, con la protagonista jugando con su hija. Se trata de un paréntesis dentro del relato en el que Berta por una vez goza sin preocupaciones metafísicas, se limita a disfrutar de una simple tarde con su hija. Por último, con *Octavia* estamos ante lo contrario, ante una obra con colores muy saturados, y un cierto toque *kitsch* en algunos momentos. De esta forma, Patino resalta la saturación que sufre la sociedad de principios del siglo XXI.

Vamos a abordar ahora con detenimiento una cuestión cercana a las anteriores, la distancia mental, de capital importancia para entender el uso y la importancia del espacio fílmico en la obra de Patino. Al margen de que el cine del director salamantino haya sido mejor o peor recibido por el público —mientras *Nueve cartas a Berta* tuvo una gran acogida en el cine, otras como *Los paraísos perdidos* o *La seducción del caos* apenas se han pasado en televisión en horario intempestivo—, lo cierto es que el director ha realizado sus películas guiado solamente por sus propias inquietudes y su voluntad de jugar con las imágenes y articular sus propias historias. En este sentido, Patino nunca ha buscado con su cine atrapar al espectador a través de narraciones poderosas. Más bien al contrario, Patino ha firmado un cine donde trata de que el espectador comparta sus propias diatribas filosóficas y poéticas. Por ello, sus películas se sustentan sobre conflictos interiores de personajes y sobre la representación de determinados espacios, antes que sobre historias atractivas o con potencial para "hipnotizar" al receptor mediante tramas de aventuras y sentimientos predecibles. Ya en su primera película asume algunos recursos de recursos de "extrañamiento", en la línea de la vanguardia y, en el teatro, de Brecht, con los que consigue que el espectador salga continuamente de la historia a la que está asistiendo y reflexione así sobre las preocupaciones del protagonista y sobre las circunstancias de la sociedad en la que este vive. Esta distancia presente en toda la filmografía del director responde al extrañamiento, o distanciamiento, característico de Bertolt Brecht, cuyo teatro se centra en las ideas en detrimento de sumergir al público en un mundo ilusorio. De esta forma, Brecht, como hace Patino, aboga por crear en el espectador un distanciamiento emocional con respecto a la obra para provocar la reflexión crítica y objetiva, en lugar de la identificación con los personajes y la catarsis emocional. Para lograrlo, Brecht recurre a que los actores se dirijan directamente a la audiencia, la exageración, el uso de luz de escena de manera no convencional, canciones y carteles que anticipan la acción. Así, tanto el dramaturgo como nuestro cineasta consiguen que el espectador sea consciente de estar viendo una obra de teatro o una película. Sobre esta cuestión del extrañamiento de Brecht, José Luis García Barrientos recoge una definición del propio dramaturgo: "es, ante todo, simplemente, privar a ese proceso o a ese carácter de todo lo que tiene de evidente, de conocido, de patente, y de hacer nacer en su lugar extrañeza y curiosidad" (2004: 105). En el plano opuesto, García Barrientos cita a Patrice



Pavis para referirse al término contrario, el de la identificación: “proceso de ilusión del espectador que imagina ser el personaje representado (o del actor que “entra en la piel” de su personaje)” (2004: 263). Como hemos visto, la distancia que Patino imprime en su cine se cimienta en ese extrañamiento propugnado por Brecht, un proceso que justamente excluye la identificación del espectador. En el campo cinematográfico también encontramos este efecto de distanciamiento en directores como Jean-Luc Godard, Rainer Werner Fassbinder, Raúl Ruiz, Roy Andersson o Michael Haneke. Como hace Godard en *À bout de souffle* (1960), donde recurre a cortes de planos y sonido desincronizado, o Fassbinder en *Katzelmacher* (1969), donde utiliza largas escenas en las que los personajes llevan a cabo una conversación normal frente a un fondo negro sin movimiento, Patino opta por no seguir las convenciones del cine tradicional provocando el extrañamiento en el espectador. García Barrientos define como “espacio de la intersubjetividad” la distancia que separa al actor y al público, “dos elementos necesariamente presentes y necesariamente enfrentados, verdaderos sujetos del espectáculo” (2004:103). Este autor especifica que la participación del espectador en el teatro —y añadiremos que también en el cine— se produce mediante la identificación y la distancia y la tensión, “distancia equivale a no identificación, e identificación a grado cero de la distancia” (2004: 105). De esta forma, podemos afirmar que el director salmantino construye sus filmes con un gran espacio de la intersubjetividad que provoca que el público se sienta muy alejado del actor —y añadiremos, en el caso del cine de Patino, del propio relato o la historia que narra el salmantino—, y no se llegue a identificar plenamente con él, sino que queda invitado a pensar y decidir sobre las ideas que representa. Este concepto del extrañamiento con el que un creador recuerda a su espectador que se encuentra frente a una obra para que reflexione sobre lo que ve, está vinculado al término de “arte encontrado” —también conocido como *ready-made*—, impulsado por Marcel Duchamp a principios del siglo XX y con el que se describe el arte realizado mediante el uso de objetos que normalmente no se consideran artísticos, a menudo porque tienen una función no artística, sin ocultar su origen, pero a menudo modificados. Así, el contexto en el que se ubica la obra, como una galería o un museo, es determinante a la hora de dignificar objetos cotidianos para considerarlos como arte. Una posible extensión de esta concepción podría darse en Patino, cuando utiliza determinadas imágenes en contextos diferentes al que se les ha otorgado originalmente. Así ocurre en concreto en los filmes en los que Patino recurre al *found*

*footage*, o metraje encontrado. Nos referimos a las películas que conforman la trilogía del franquismo, donde Patino se vale de imágenes que retratan a Franco o narran las peripecias de la Guerra Civil. Estas imágenes, utilizadas una buena parte por el NODO para ensalzar los valores del régimen del Caudillo, son descontextualizadas por Patino para ponerlas al servicio de su propio relato, con el que pretende justamente cuestionar la justificación de esos valores. Si hablamos de *Canciones para después de una guerra*, podemos comprobar cómo Patino lleva esto al límite, haciendo uso, además de las imágenes, de canciones, utilizadas inicialmente para apoyar al bando nacional y utilizadas por Franco, para subrayar el sufrimiento que se vivía en España en la posguerra. Y donde Patino construye esa distancia que da lugar al extrañamiento con respecto al espectador, y también esa descontextualización de materiales, es en el proceso de montaje, el espacio de trabajo donde Patino brilla como un verdadero maestro de nuestro cine. Es a través del montaje donde Patino desarrolla esos procesos en otros sentidos. Podemos hablar de la construcción de géneros audiovisuales cercanos al documental —como el telediario—, utilizados dentro de una ficción en *La seducción del caos*; así como de supuestos documentales sobre Casas Viejas, en otra ficción como es *El Grito del Sur*. Sobre esta cuestión en relación con la importancia del espacio, podemos hablar en general de la mayoría de instalaciones realizadas por Patino para museos y salas de exposiciones, donde utiliza diversas pantallas para proyectar diversos materiales que normalmente edita en la sala de montaje cuando realiza una película al uso y trabaja para el espectador que solo va a contar con una única pantalla. Y siguiendo con la relación entre el espacio de representación y la forma en que Patino construye sus obras para crear esa distancia que empuja al espectador a reflexionar, podemos referirnos a una película como *Madrid*, un film de ficción que narra las vicisitudes de un director de cine alemán que trata de realizar un documental en Madrid sobre la Guerra Civil. Aun siendo esta una película en torno al mundo de la imagen, plagada de reflexiones sobre la relación de las personas con la historia filmada, hay que decir que el conflicto que el protagonista vive debido al choque entre su concepción de un documental y lo que pretende la productora que se lo ha encargado —la idea de cine de Hans, en la línea de lo que defiende el propio Patino, es mucho más auténtica, ética y respetuosa con la realidad que la propuesta de la productora— tiene fuerza y provoca la identificación del público como en pocas obras de Patino. Sin embargo, aunque esto ocurre en algunos fragmentos del film, en general estamos ante una obra con

una marcada distancia con respecto al espectador debido precisamente a la presencia en el metraje de un espacio de representación situado en la sala de montaje del Hans protagonista. Patino nos muestra constantemente las imágenes de archivo del Madrid de 1936 junto a reflexiones sobre el propio conflicto y su relación con el presente, y también en torno al papel que cumple la imagen filmada para transmitir de una forma veraz aquello que ocurrió, es decir, la Historia. Esas imágenes, que en cierta medida convierten en algunos momentos a *Madrid* en un documental propiamente dicho sobre la Guerra Civil, llevan al espectador a compartir las reflexiones de Hans y a ser consciente de que está viendo una película.

Esos recursos los utilizará el director durante toda su trayectoria, movido por la voluntad de crear una distancia entre relato y receptor que supone un espacio creado de forma consciente para que el espectador observe la narración con la suficiente perspectiva para poder reflexionar sobre lo que ve en pantalla. Y lo que ve en imagen es un intento de Patino por acercarse a la realidad. Algo que, como ha afirmado el director, se consigue de una forma más eficaz a través de la ficción que del documental. Una ficción con la que consigue crear esa distancia de Brecht a partir de recursos que rompen a fluidez narrativa y visual del relato: ralentizando y deteniendo la imagen, convirtiendo así la imagen en movimiento en fija, al modo de fotos; utilizando de forma constante planos descriptivos de los espacios y planos de detalle de ciertos elementos como carteles; recurriendo todo el tiempo a la voz en *off*...

Y es que sus películas enmarcadas en el campo de la ficción conllevan una inestimable carga documental, entendida como un intento de aproximarse a las circunstancias que rodean a sus personajes y sus tramas con los que refleja un tiempo y un lugar concretos que se corresponden con el espacio real en el que habita el propio Patino. El director asume que tiene mucho más sentido conectar con la realidad a través de esa ficción a la que no se le presupone una verdadera representación de la realidad, sino una mera fabulación, mientras las imágenes procedentes de un documental al uso se prestan más a ser manipuladas y utilizadas para abordar cuestiones alejadas de la realidad. En cuanto al género documental como tal, a excepción de *Queridísimos verdugos* y *Libre te quiero*, Patino siempre ha optado por la fórmula denominada "falso documental", esto es, por películas con tramas fabuladas aunque se expongan

como si fueran historias veraces a partir de los mecanismos propios del género documental. En estos casos —desde *La seducción del caos* a los capítulos de *Andalucía, un siglo de fascinación*— el director pone en escena historias que trufa de pistas para concluir que se trata de falsificaciones. El principal recurso que usa Patino para ello es básicamente la simulación de formatos audiovisuales asociados a la realidad. Es decir, pone en escena fragmentos de supuestos Telediarios o programas como Informe Semanal que normalmente emiten contenidos informativos vinculados a la realidad, como noticias y reportajes. Así, vemos esto en *La seducción del caos* cuando se nos narra una historia a partir de fragmentos de este tipo de programas donde se habla del caso del asesinato en que se ve involucrado el protagonista del film. Y también vemos a periodistas y expertos reales y conocidos que con su presencia confieren patente de verdad al relato. Por ejemplo, vemos a Pedro Piqueras presentando un telediario de TVE donde habla del caso del protagonista. Patino demuestra una gran maestría para recrear estos programas. De esta forma, el resultado no difiere de un Telediario real y el espectador puede pensar fácilmente que es verdad lo que le están contando. Sin embargo, Patino no es ningún tramposo y no duda en dejar pistas de que estamos ante un artificio. Ejemplo de ello es *El grito del Sur*, donde Patino demuestra de nuevo su maestría para adoptar las reglas y el estilo de fijación de determinadas corrientes escuelas. Así, en esta obra relata los luctuosos acontecimientos vividos en Casas Viejas y para ello presenta dos grabaciones supuestamente reales y encontradas sobre los mismos hechos, y que en la obra se atribuye una a cineastas británicos y otra a rusos. De esta forma, presenta como verídicos unos materiales rodados por él mismo en los que pone de manifiesto que sabe rodar muy bien con el mismo estilo que las escuelas británica y soviética. Y aunque cuando emitieron estas obras en Canal Sur hubo espectadores que pensaron que todo era real, Patino, como decíamos, va dejando huellas de su fraude. Así ocurre con los expertos a los que entrevista como si fueran reales. En el caso de esta película se entrevista al director de la Filmoteca Dadaísta, interpretado por el verdadero director de otra filmoteca, la de Valencia. Además, cualquier conocedor de la historia del cine descubrirá rápidamente que los cineastas británicos y soviéticos que supuestamente rodaron en Casas Viejas no existen en realidad. Así, la capacidad para percibir esas pistas depende de los conocimientos del espectador. Se trata de casos de *fake*, como *La guerra de los mundos*.

En estas obras Patino reflexiona sobre la naturaleza de la imagen y su capacidad para representar la realidad. El propio director repite constantemente que no le importa la naturaleza real o falsa de los materiales audiovisuales, sino su capacidad de fascinación. Sin embargo, aun siendo un gran falsificador —así se muestra en *La seducción del caos*, encarnando él mismo a un supuesto falsificador de obras de arte—o, más bien, un aficionado a apuntar las falsificaciones en la forma de representación de la Historia y, en general, en el campo del audiovisual, no se le puede achacar a Patino que trate de engañar a sus espectadores. Al contrario, se trata de un cineasta sumamente honesto que acostumbra a hacer cómplice de su honestidad al público que visiona sus obras invitándole a participar de sus juegos narrativos. Para ello, el director recurre a esa distancia entre mensaje, o texto audiovisual, y receptor. Sin embargo, aun siendo grande esa distancia creada entre obra y receptor, esto genera también que la distancia sea mínima entre receptor y autor en el caso de los espectadores que conocen y disfrutan el trabajo de Patino ya que en cada nueva obra el director ha subido un peldaño más en la proyección como cineasta coherente y comprometido. En este caso hablamos de una distancia de tipo mental, o psíquica que se sale propiamente de la obra en sí misma y queda enmarcada en el contexto que la rodea, en el espacio que une al espectador con la obra. Esto ocurre en cualquier tipo de película, como texto audiovisual que es, y en general ocurre en cualquier texto, ya sea teatral o literario. En todos los casos encontramos los mismos tipos de distancias: "la distancia propiamente espacial que se da entre obras de arte y espectador, la representada dentro de la obra misma, la temporal y la psíquica, conectada esta última con la diferencia de perspectiva y dependiente de nuestra relación con los objetos". (Bullough, 1980: 127). Gullón considera que la distancia también viene marcada por el género literario. Así, "en la novela realista la conexión entre las figuras es menos distanciada que en el esperpento y más que en la novela lírica" (1980: 131). Además, la distancia entre autor y tema "proviene del modo de tratarlo, no del tema en sí. El tratamiento trágico y el tratamiento cómico, uno por elevación y otro por disminución, distancian a quién escribe del objeto de su escritura" (1980: 131). En el caso de nuestro director salmantino, firma siempre un cine marcado por una evidente distancia entre las imágenes y el espectador, como ya hemos visto, a través de diversos recursos utilizados con el objetivo de que el receptor sea consciente de que se encuentra ante una película. A las prácticas estilísticas vistas con

anterioridad, como esas manipulaciones de imagen o los constantes monólogos interiores, habría que añadir otros recursos conceptuales. Aquí nos referimos a que el cine de Patino en general se considera un cine con demasiadas ideas y con poca acción. Y esto generalmente va en contra de la fluidez narrativa y por tanto, saca al espectador del ensimismamiento del relato. Si hablamos del cine de Patino, el más narrativo, se caracteriza por estar construido con personajes que no presentan unas personalidades especialmente complejas, es decir, no son unos personajes con un encanto sobresaliente. Ni tampoco es un cine con unas tramas muy elaboradas ni con puntos de giro sorprendentes ni donde ocurran muchas peripecias. En realidad, los personajes de Patino son más bien símbolos que representan unas ideas o conceptos concretos. En este sentido, esas ideas, que equivalen a los espacios mentales, se contextualizan además en espacios físicos que también representan determinadas ideas. En cuanto a las peripecias, son mínimas. Si seguimos con el cine narrativo, la mayor peripecia de *Nueve cartas a Berta* la encontramos en el malestar y cura de Lorenzo. Y aquí vemos que toda la acción se genera y desarrolla en el espacio mental del protagonista, y solamente cuando se resuelve, se proyecta fuera de su mente, en sus acciones, afectando al espacio físico donde entra en contacto con otros personajes, como su familia y su novia. En el caso de *Los paraísos perdidos* hablamos de la muerte de la madre de Berta y seguimos encontrando unas implicaciones interiores. Quizás la obra donde el punto de giro es más físico y destacado es en *Octavia* con la muerte del personaje homónimo. Y frente a acciones muy leves a nivel dramático (en ocasiones meras excusas para articular conflictos ideológicos, como pueda ser la secuencia de la entrevista de radio en *Los paraísos perdidos*), encontramos espacios y personajes que proyectan ideas y contrastes y conflictos conceptuales. Esto lo vemos con las simbologías asignadas por Patino a instituciones como la Iglesia, la Universidad o los políticos. Todo esto se traduce en historias donde importa poco lo que les ocurre a los personajes, pero importan mucho las ideas que se transmiten. De esta forma, el espectador no puede olvidar que está viendo una película. Algo en lo que también influyen las limitaciones que normalmente presentan los actores y personajes. En ocasiones, como ocurre con la mujer de Rodrigo en *Octavia*, con los amigos de esta, con los amigos de Hans en *Madrid* o con el amigo de la pensión del Lorenzo de *Nueve cartas a Berta*, se trata de personajes escasamente desarrollados, de los que apenas conocemos nada, que están contruidos solamente para acompañar y apuntalar al protagonista, y que muchas veces cumplen una

mera labor de portadores de una idea o un concepto. Además, podemos hablar de actores mal dirigidos, como la Antonia San Juan excesivamente almodovariana en *Octavia* y de la frecuente presencia de personas reales actuando con registros forzados y artificiales. Esto lo vemos especialmente en *Octavia*, donde aparecen varios amigos del director interpretando a un periodista, como Javier Rioyo, o un panadero. Nada de esto ayuda a dejarse arrastrar por la corriente narrativa. Y, como vemos, todo esto se produce, en alusión a lo expresado por Gullón, por la forma como Patino articula sus narraciones, no por lo que cuenta en sí. Un cineasta podría partir de los argumentos de Patino —un estudiante desencantado con el entorno conservador en el que vive; un exiliado que regresa a su ciudad natal para reencontrarse con sus raíces; un director de cine que tiene que rodar un documental en Madrid; la historia de un intelectual envuelto en un asesinato...— y desarrollar relatos con un fuerte componente dramático que enganchara desde el principio al espectador y lo atrapara a través de una sucesión de peripecias. Pero este no es el caso de Patino, a quien las historias como tales no le importan demasiado, y de hecho, las utiliza para vehicular sus juegos de representación y sus reflexiones.

Gullón parte de las ideas de Ortega y del pintor americano Maurice Grossner para aseverar que "la situación en que nos encontramos frente al objeto influye en nuestra reacción" (1980: 19). El autor ahonda en esta cuestión:

El modo narrativo y la situación del narrador establecen la distancia entre narrador-narración-lector. Una acumulación de detalles realizada para que el lector se sienta en terreno familiar, reducirá la distancia entre él y lo narrado. Es el procedimiento seguido por los realistas. El engaño a los ojos es aceptado sin dificultad porque el lector se sitúa en el plano de la fábula. Si el propósito del narrador es, por el contrario, presentar lo contrario en forma insólita, desfamiliarizadora, la distancia automáticamente será mayor; al sugerir una lectura menos convencional, nos alejará del texto. (1980: 19).

Hemos visto que el cine de Patino, sobre todo el que encaja en la definición de ficción, marca constantemente distancias entre la narración fílmica y el espectador para separarle del relato y provocar en él la reflexión acerca de lo que se muestra en pantalla. De esta forma, Patino hace lo contrario a la aportación que expone Gullón a partir de las ideas de Ortega y Grossner: despoja al espectador de los elementos que habitualmente le pueden resultar familiares cuando se enfrenta a una ficción y de esta forma se

incrementa la distancia entre relato y espectador. En este sentido, el cine de Patino ya desde su primer largometraje se vincula con los nuevos cines europeos, como la *nouvelle vague*, es decir con las vanguardias. Se trata de un cine que se contrapone al cine clásico, sobre todo el norteamericano, un cine realizado con la intención de que no se apreciaran las costuras, las inserciones de planos, el montaje o la construcción del guion. Se trata de un cine que aún en la actualidad es mayoritario en la industria internacional y que está pensado para entretener al espectador, para que experimente de forma intensa la experiencia de meterse en la piel de un personaje. Sin embargo, ese otro cine más moderno pretende justamente hacer evidentes esas costuras, mostrar el interior del mecanismo cinematográfico y empujar al espectador a reflexionar. Es un cine que crea una evidente distancia con el espectador. Y es justamente el tipo de cine que le gusta y cultiva Basilio Martín Patino.

Esto lo lleva a la práctica el director de diversas formas, como vamos viendo: a través del narrador, con extensos y profundos monólogos interiores antinarrativos y muy reflexivos; con la ruptura de la fluidez formal de las imágenes; y a través del montaje, insertando planos muy descriptivos y asociando espacios con conceptos, como cuando nos muestra espacios del centro histórico de Salamanca relacionados con la historia franquista de la ciudad.

En la última parte de su libro, titulada *Distancia*, Gullón estudia el problema de la distancia en la novela, al que ya nos hemos referido en relación al cine, definiendo distancia como "concepto referido a relaciones espaciales entre sujetos y objetos y de los sueltos entre sí" (1980: 124). El autor también hace suya una definición del espacio en la novela de Weisgerber: "conjunto de relaciones entre los lugares, el medio, el decorado de la acción y las personas que esta presupone, es decir, el individuo que cuenta los acontecimientos y las gentes que participan en ellos" (1980: 124). Gullón añade el lector implícito. Y nosotros el espectador y el tiempo:

si la distancia es determinante del punto de vista, fijará la extensión y la profundidad del campo visual y según sean estas la calidad —intensidad— de la percepción. Lo observable y la consistencia de lo observado los regula la distancia a que el observador se encuentre del objeto de su atención. (1980: 124).

Sin embargo, no todos los espectadores aceptarán con el mismo buen



grado esta invitación a la reflexión. Todo dependerá de las expectativas del receptor, de su cultura sobre cine y sobre temas concretos abordados por Patino y de los conocimientos sobre el propio Patino. Obviamente, el espectador que espere un rato de entretenimiento con *La seducción del caos* se encontrará ante una distancia insalvable con respecto al cine del salmantino. Sobre esta cuestión Gullón añade, con respecto a la distancia en relación a la actitud del receptor de la obra:

Hay grados de distancia según se haga la lectura; más cerca el de quien lee con interés, atento sobre todo al desarrollo de la peripecia; más lejos el de quién se esfuerza en descifrar las complejidades del código; en otra parte el de quien ignorando el posible palimpsesto, atiende a cuestiones extraliterarias, acaso tan irrelevantes, como la de averiguar las intenciones del autor. (1980: 124).

Exactamente lo mismo ocurre en el cine de Patino con respecto al espectador. Su cine, profundo, cargado de ideas y de referencias, se presta a diversas lecturas en función de la preparación y los conocimientos del espectador, y de sus ganas de involucrarse y de participar en los juegos lanzados por el director. Así, Gullón establece algunos principios generales en relación a esta cuestión:

Emoción e ironía funcionan respectivamente como reductor e intensificador de la distancia. Esto significa que en su fijación influyen decisivamente los modos de narrar. En principio cabría afirmar que cuando hace sonreír aumenta, mientras cuanto predispone a las lágrimas tiende a disminuirla. (1980: 124).

Y si hablamos de Patino, es precisamente la ironía una de las cualidades que mejor definen su trabajo, algo que incide en la distancia que habitualmente se establece entre relato y espectador. Si hay un filme donde esta distancia es considerablemente menor, a pesar de contar con los habituales monólogos interiores y de estar repleto de referencias culturales e ideológicas, es *Octavia*, una película más emocional que el resto debido al tono de melodrama que recorre el metraje y a la tragedia que presenta con una muerte, la de Octavia, que Patino nos anuncia como *flash forward* desde los primeros planos. Se trata de una obra donde todos los personajes hablan mucho, hay muchos diálogos, muchos más que en otras obras. Se trata además de una obra donde los personajes secundarios están un poco más desarrollados y por supuesto, como ya hemos visto con anterioridad, donde la acción dramática tiene más peso. Se trata de la película más excesiva del director, por la gran cantidad de líneas de diálogos, por el número de personajes y por la cantidad e importancia de las acciones. En este sentido, además del fallecimiento de Octavia, algo que ya hemos visto antes, se producen otras

peripecias entre los personajes, como la celebración del congreso sobre espionaje o la aparición de las listas de Internet donde se detallan las actividades de espionaje del pasado de Rodrigo. Sin embargo, pese a ser el film más barroco y a la vez más convencional del director, mantiene una considerable carga ideológica, como el resto de obras localizadas en Salamanca. En este caso, y a diferencia de *Nueve cartas a Berta*, donde la ideología es inseparable de los planos, en el caso de *Octavia* encontramos más posibles lecturas, permitiendo al espectador abordar las reflexiones propuestas por Patino y dejarse llevar por el argumento de la cinta.

Gullón también aborda la distancia entre autor y obra —"además de serle aplicable lo dicho respecto a ironía y emoción, conviene no olvidar modalidades basadas en lo social, lo político, lo cultural y lo cronológico (1980: 124)— y entre autor y lector: "el uno es creación del otro y el otro descifrador del uno. Cuando una página requiera para su correcta comprensión los auxilios de la filología, el distanciamiento del lector será total" (1980: 126). Si observamos la distancia entre autor-obra-espectador en el caso de Patino hay que decir que la distancia entre autor y obra es mínima, ya que su cine es muy personal, los espacios mostrados son los que han envuelto a Patino en su vida y los conflictos que viven sus personajes son los propios del director; de hecho, en casi toda su filmografía, el protagonista, con matices, es verdadero *alter ego* de Patino, ya sea una mujer exiliada como Berta, un estudiante como Lorenzo, un espía como Rodrigo, un director de cine alemán como Hans o un farsante televisivo como Hugo Escribano. Pero de la misma forma que la distancia entre autor y obra es mínima, la distancia entre obra y audiencia es máxima, porque, como hemos visto, Patino cuaja sus películas de elementos que sacan al espectador de la narración para empujarle a la reflexión.

Finalizaremos este acercamiento a esa distancia o espacio entre texto y receptor con una reflexión esgrimida por Virginia García del Pino en su película *Basilio Martín Patino La décima carta* (2014):

Yo creo que ese montaje es muy intuitivo, yo creo que él monta a partir de la intuición y, como él me ha dicho cuando yo montaba la película, que se la he enseñado, él me decía muchas veces: "tú pon cosas que no se entiendan". A él le gusta despistar al espectador, recuperarlo después, guiarle, porque no quiere que el espectador se pierda, pero jugar con el espectador también.

Ya hemos explicado que Patino ha demostrado en diversas ocasiones su maestría para rodar de acuerdo a los cánones de las escuelas cinematográficas, como el documentalismo británico y el soviético, o para emular distintos formatos propios del medio televisivo. Con estos ejercicios de estilo, el director ha dejado patente sus conocimientos técnicos y conceptuales de cine. Sin embargo, desde el principio de su carrera este salmantino se ha caracterizado por su afán experimentador, por pretender transgredir las normas estilísticas y estéticas del cine, a través de la ruptura de las reglas elementales de construcción del espacio fílmico. Así lo vemos en *Nueve cartas a Berta* donde por una parte pone de manifiesto su buen pulso como director y su sabiduría de las reglas del lenguaje cinematográfico, algo que vemos en su composición de los planos, en la agilidad de montaje o en la fuerza de su mirada. Pero al mismo tiempo, en esa misma película da ya buena cuenta de que todas esas reglas clásicas las asume y proyecta pero solo para darles la vuelta, para utilizarlas como base sobre la que articular una serie de recursos rupturistas, vanguardistas, propios de la nueva ola europea. Y aquí, en el uso de recursos como las manipulaciones de imagen o la introducción de elementos aparentemente contrarios a la fluidez narrativa, Patino demuestra justamente eso que dice Virginia del Pino, que está dotado de una excelente intuición para arriesgarse, vincular elementos en apariencia contradictorios y que, sin embargo el resultado sea satisfactorio. No obstante, es cierto también que este director gusta de ese caos inicial que se va tornando en algo con sentido. Esto lo vemos sobre todo en sus obras más experimentales, en los falsos documentales, y de forma destacada en una obra como *La seducción del caos*, compuesta de numerosos elementos de origen heterogéneo que se van ensamblando para adquirir finalmente un sentido coherente.

### **3. 8. ESPACIO Y TIEMPO**

Como hemos apuntado ya, el espacio y el tiempo se encuentran estrechamente vinculados en la obra de Patino. Esta afirmación puede parecer de perogrullo

pero nos parece conveniente recordarla ya que, como iremos viendo, en el cine de Patino son fundamentales los espacios, concretamente los espacios físicos y geográficos, por su significación e influencia en el ambiente, es decir, en los espacios mentales y emocionales de la historia, y estos espacios se encuentran en todo momento vinculados y determinados por el tiempo, concretamente, el tiempo pasado alusivo a la Guerra Civil

española y el franquismo. Como veremos, ese tiempo pasado marcado por la represión del progresismo y de las ansias de libertad de buena parte de la sociedad española, marcará de forma determinante los espacios en el presente dentro del cine de Patino. En este punto, se nos antoja necesario ahondar en la cuestión del tiempo en relación al espacio, para acercarnos desde diversas aportaciones sobre el tiempo narrativo al cine de Patino. Antes de nada, consideramos necesario distinguir entre dos tipos de tiempo: el tiempo horario e inmediato, que se refiere al paso de las horas y los minutos, y el tiempo histórico, el que nos habla de una época, especialmente la del franquismo, que es el tiempo que va a predominar en la obra de Basilio Martín Patino. Comenzamos con las propias reflexiones de Basilio Martín Patino en torno al tiempo en el cine, donde encontramos aportaciones vinculadas al espacio. El director se remonta a la importancia del tiempo a la hora de registrar imágenes a lo largo de la historia. Patino cita la fotografía y el perfeccionamiento de los sistemas de proyección combinados, con los que “el paso del tiempo comienza a modularse de forma deslumbrante” (Martín Patino, 1998: 292). Estos intentos de captar el movimiento para “intentar atrapar el tiempo” culminan, como es sabido, con la construcción del tomavistas proyector de los hermanos Lumière y la película perforada, consiguiendo que las imágenes se animen y cobren realidad. Y para captar ese movimiento, todos estos procedimientos técnicos de captura de la imagen (fija o en movimiento) registran la luz en un espacio concreto. Patino también aborda la manipulación del tiempo en el cine, con la que un director puede sintetizar y complejizar una narración a través del “lenguaje de la acción” (1998: 294). Se trata de una estilización “que convierte esas distintas tomas del tiempo y del espacio en sustancia estética, síntesis y paráfrasis de la realidad” (1998: 294) y da paso a “una manipulación nueva, la del presente histórico o falso presente, cuyo objeto no es la verosimilitud” (1998: 294). Y es que, como ha repetido el director en innumerables ocasiones, “su razón de ser no es la verdad o la mentira de cuanto representa, sino la fascinación con que es capaz de ilustrarnos” (1998: 294). El director también

se refiere al tiempo, es decir, la velocidad relativa a la que sucede una acción dentro del relato cinematográfico, que “dispone de sus sistema de signos, con la composición adecuada a su lenguaje” (1998: 295). El uso que se le da a este tiempo implica “una voluntad de estilo y de expresión” (1998: 295).

Gullón también se plantea si es posible pensarse el espacio al margen del tiempo. Y recuerda que Samuel Alexander estudió su relación desde la ciencia para concluir que “no hay espacio sin tiempo, ni tiempo sin espacio (...) el espacio es por naturaleza temporal y el tiempo espacial” (1980: 44). Para Gullón, “intemporalizado, el espacio carecería de elementos distinguibles. Además, está lleno de memorias y esperanzas, lo que de alguna manera permite personificarlo, sentirlo como una realidad” (1980: 44). Siguiendo con la aportación de Alexander, asegura que “figuras y objetos son y significan en un contexto espacial al que impregnan y del que son impregnados” (1980: 44). Este autor aborda la yuxtaposición de tiempos y espacios en el campo de la novela, algo que podemos extrapolar también al cine: “el tiempo no pasa; quien pasa es el personaje, desplazándose hacia atrás y hacia adelante; el pasado es, como el presente y el futuro, parte de una duración”. (1980: 42). Es, por supuesto, lo que ocurre y podemos comprobarlo en la obra del director salmantino, comenzando por la trilogía de Salamanca. En las tres obras que Patino localiza en el espacio de Salamanca, estamos siempre ante historias que transcurren en el presente, en tres presentes concretos: mitad de los años sesenta, mitad de los ochenta y comienzos del siglo XXI. En los tres casos, como apunta Gullón, el tiempo no pasa en el plano diegético, ya que siempre se mantiene en el presente narrativo propuesto por Patino. En ninguna de esas tres películas asistimos a recursos como el *flashbacks* que puedan introducir un nuevo tiempo narrativo. Sin embargo, como dice Gullón, es el personaje, o en el caso de la trilogía de Patino los personajes, los que se mueven hacia atrás o hacia adelante. Así, tanto Lorenzo, como Berta y Rodrigo miran constantemente hacia el pasado, hacia pasados –un pasado reciente en un campo de trabajo en el caso de Lorenzo; un pasado más lejano, el del exilio del padre, en el caso de Berta; y otro de juventud, las aventuras con las guerrillas en el caso de Rodrigo–, aunque en toda la trilogía sobrevuela constantemente la mirada hacia un pasado común, el de la Guerra Civil. Y si hablamos de personajes que se desplazan adelante y atrás debemos mirar a Hans, el protagonista en Madrid. En su caso, se mueve todo el tiempo desde el Madrid del presente

de 1986 hasta el Madrid de 1936. En su caso, se convierte en el propio director de la película *Madrid*, encarnando al propio Patino, para revisar y remontar en la moviola las imágenes de la contienda civil en la capital y poniéndolas en relación con el Madrid del presente. Estamos ante el ejemplo más evidente dentro del cine de Patino donde el director utiliza un mismo lugar para mostrar espacios diferentes. Y es que el Madrid de 1936 y el de 1986 son, sin ninguna duda, espacios diferentes, tanto a nivel de espacios físicos –la ciudad ha cambiado de forma ostensible su configuración urbanística– como de espacios mentales –la relación social de los habitantes con la ciudad ha cambiado de forma radical durante este tiempo–. Y a nivel conceptual también, ya que Madrid ya no evoca una ciudad en guerra. Incluso a nivel de representación también asistimos a distintos espacios, ya que el Madrid del presente de 1986 lo vemos a través de las acciones de Hans, mientras el Madrid de 1936 se nos muestra a través del material de archivo que el protagonista monta en la moviola. Es decir, el Madrid del presente lo vemos a través de una pantalla, la que nos muestra la película; mientras el Madrid de 1936 lo vemos a través de una doble pantalla, la que nos muestra la película, y la pantalla que muestra imágenes de archivo a los personajes de la película. Algo similar ocurre en *El museo japonés*, el segundo capítulo dedicado al flamenco de la serie *Andalucía, un siglo de fascinación*. En esta cinta, el director realiza un interesante juego temporal entre el pasado y el futuro. La película transcurre en un hipotético y futurista museo de Japón dedicado al flamenco, lleno de holografías, realidad virtual y 3D. En ese espacio irreal que nos lleva a pensar en el futuro, aparecen varias pantallas donde se proyectan grabaciones antiguas de flamenco con imágenes de archivo de antiguos cantaores. De esta forma tenemos de nuevo distintos tiempos conviviendo a través de un espacio de representación compartido que es la pantalla del museo. Igualmente peculiar es el tratamiento del tiempo, combinando pasado y presente en relación a un espacio, que encontramos en otros filmes de Patino. Es el caso de *Fiesta*, un cortometraje donde remonta el material con el que construyó el corto *El noveno*. Se trata de un trabajo donde Patino reflexiona sobre un tiempo, y también un espacio determinados, el mundo rural salmantino del franquismo. Patino reflexiona sobre todo esto desde el presente, cambiando el orden de algunas imágenes, repitiendo algunos planos y modificando el color. De esta forma, el director modifica el espacio de representación para reflexionar sobre el significado de la imagen y sobre el paso del tiempo; tanto del paso del tiempo en la sociedad española, como el paso del tiempo de una película, de un

material fílmico rodado muchas décadas atrás. Capítulo aparte merecería la obra *Palimpsesto salmantino*, donde Patino lleva al límite su afición por el *found footage*, consistente en remontar material rodado originalmente con otros usos. Aquí Patino propone un nuevo montaje a partir de múltiples planos, escenas y extractos de los filmes que ha rodado en Salamanca, o que ha construido a partir de material de archivo rodado por otros precisamente en la ciudad del Tormes. En el caso de *Palimpsesto salmantino* es importante remarcar que Patino busca encontrar nuevas significaciones a partir de manipular en la sala de montaje tanto los tiempos previos como los espacios incluidos en cintas anteriores. Por último, podemos hablar también aquí de dos películas donde Patino también utiliza de una forma peculiar el tiempo vinculado al espacio: *Caudillo* y *Canciones para después de una guerra*. En ambos casos estamos ante documentales de archivo que narran en orden cronológico un periodo concreto de la historia de nuestro país —Guerra Civil y postguerra—. Sin embargo, aunque se narran de forma más o menos lineal los acontecimientos, en ocasiones asistimos a grandes elipsis o a dilataciones a través de dramatizaciones, voces, congelados de imagen... Y en cuanto al tratamiento del espacio, podemos decir que en el caso de *Caudillo*, recorre diferentes lugares de la geografía española siguiendo el curso de la guerra. Sin embargo, aunque se detiene más en Salamanca o Madrid, no es su función retratar un espacio concreto o localizar a la figura de Franco en una ciudad sino que en realidad (y con *Canciones para después de una guerra* ocurre lo mismo), se trata de retratar un espacio unificado y conjunto, que es el de un país, España, en dos momentos muy concretos: la Guerra Civil y la posguerra. Si pensamos en la ciudad de Madrid, muy presente en ambos filmes, se trata del mismo espacio geográfico en ambas películas aunque en tiempos diferentes: final de los años 30 y años 40. Sin embargo se localizan en espacios diferentes si nos referimos a los espacios mentales.

Si pensamos en obras como *Madrid* o *Libre te quiero*, donde Patino nos muestra la ciudad de Madrid, asistimos siempre al mismo lugar —la capital española— y, sin embargo, se trata de espacios diferentes. Si asumimos que un espacio lo conforman un lugar y un tiempo concretos, esas dos películas del director salmantino nos muestran hasta tres espacios diferentes a pesar de tratarse siempre del mismo lugar. Y esto es precisamente porque el tiempo cambia en los tres casos: si hablamos de *Madrid*, estamos ante el Madrid del presente —el del 1986 en que se rueda la

película— frente al del 1936, que se nos muestra con la excusa de que el protagonista prepara un documental de los 50 años desde la Guerra Civil española y recurre constantemente a imágenes de archivo de la época. Y junto a esos dos espacios representados a través de la misma ciudad encontramos un tercer espacio, el de las protestas de los indignados del Madrid de 2011 que nos muestra *Libre te quiero*.

Por su parte, Sartre habla de que la “permanencia del pasado, de los entornos y del carácter, no son cualidades dadas: solo se revelan en las cosas en correlación con la continuidad de mi proyecto”. (1979: 674) Siguiendo una vez más con el ejemplo de Lorenzo, podemos afirmar que si el peso del pasado se asienta definitivamente sobre sus hombros es porque no toma la iniciativa de marcharse de Salamanca, como sí hizo un Basilio Martín Patino procedente de un ambiente similar. En el caso de Lorenzo, ciertamente se ve sometido a esa permanencia del pasado que se traduce en un enorme peso de aquello que permanece en su entorno y se asienta sobre los hombros de los protagonistas, y que termina por vencer su impulso a salir, a volar, para dejarlos anclados a esa ciudad y su tiempo detenido, con lo que ello representa.

Mientras, Bal entiende que la relación entre tiempo y espacio resulta fundamental para el ritmo:

Quando un espacio se presenta extensamente, es inevitable una interrupción de la secuencia temporal, a menos que la percepción del espacio sea gradual (en el tiempo) y pueda, por lo tanto, considerarse un acontecimiento. Cuando un personaje entra en una iglesia para verla y el interior de la iglesia se presenta «durante» su visita, no habrá interrupción. (1990: 105).

En el caso del cine es similar a la literatura. Y si hablamos de Patino hay que decir que generalmente recurre a presentar extensamente los espacios. El director acostumbra a filmar los espacios, sobre todo los urbanos, mostrando distintos lugares de la vía pública por donde vamos viendo monumentos y edificios emblemáticos con constantes interrupciones temporales, a través de elipsis con las que Patino pone en escena una continuidad narrativa que no se corresponde con una continuidad real de los espacios mostrados. Este recurso cumple una función descriptiva. Como veremos más adelante, Patino muestra una ciudad ideal, a partir de espacios reales pero dispuestos de forma distinta. Esas elipsis se suman, sobre todo en el caso de *Nueve cartas a*



*Berta*, a los efectos de congelado y ralentizado de la imagen que inciden en una composición ficticia de los espacios. Sin embargo, junto a esas elipsis espaciales debemos apuntar a una puesta en escena donde el tiempo se ralentiza. Esto lo vemos por ejemplo en la escena en la que Rodrigo se encuentra con Octavia y sus amigos en un café. Cuando Rodrigo se marcha por la calle, se ralentiza la imagen y el tiempo queda también congelado. De esta forma se dilata el tiempo de la narración. Y de igual manera, encontramos constantes recursos de dilatación cuando los personajes de las tres obras que se localizan en Salamanca se desplazan por las calles reflexionando. Patino pone en escena largas secuencias donde no ocurre nada en el plano de la acción exterior. Es decir, el director se limita a poner en escena extensos paseos peripatéticos mientras vamos viendo los edificios y monumentos de la ciudad. También asistimos a recursos de tiempo ralentizado en el caso de *Madrid* al mostrarnos en manejo del tiempo de Hans en la moviola. Aunque hablamos de espacio de representación, y no espacio físico como tal, también esa manipulación del tiempo nos vale para destacar el tempo lento del cine de Patino. En general, podemos decir que el suyo es un cine lento; como hemos explicado ya, sus obras apenas presentan peripecias ni acontecimientos en el plano físico. Casi toda la actividad se genera en espacios interiores y con un fuerte componente de abstracción. Todo esto constituye a dilatar la sensación de paso del tiempo.

Podemos decir también que la forma de narrar de Basilio Martín Patino se sitúa en el plano opuesto a la relación entre tiempo y espacio que aborda David Bordwell:

Al ver una película, el espectador se somete a una forma temporal programada. Una laguna se cubrirá sólo cuando el argumento lo quiera así; el material dilatorio, aunque obstaculice nuestros propósitos, debe soportarse; una laguna o un vacío se puede ocultar tan astutamente que el espectador no se dé cuenta de cómo se realizó el truco. Es evidente que en el cine muchos procesos de la narración dependen de la manipulación del tiempo. (1996: 294)

El cine de ficción tiene un ritmo vivo que arrastra al espectador. Sin embargo, esto no es lo habitual de Patino. Bordwell reflexiona sobre el ritmo en el cine narrativo asumiendo que fuerza “al espectador a hacer inferencias a una cierta velocidad, la narración dirige el qué y el cómo de nuestras deducciones” (1996: 76). Este autor considera que las relaciones temporales de la historia se extraen mediante la deducción. Para Bordwell, “el observador encaja los esquemas en los

indicios ofrecidos por la narración. Este proceso influye en tres aspectos temporales: el orden de los acontecimientos, su frecuencia y su duración” (1996: 77). El autor establece cuatro posibilidades de desarrollo narrativo: acontecimientos simultáneos que se presentan de forma simultánea o sucesiva, acontecimientos sucesivos presentados de forma sucesiva y acontecimientos sucesivos presentados de forma simultánea. De estos cuatro, el modelo más extendido es el de acontecimientos simultáneos mostrados de forma sucesiva, es decir, en montaje paralelo. Este es también el modelo que adopta Patino en sus obras de ficción.

Bordwell tiene razón al considerar que “seguir fielmente el orden de la historia centra la atención del público en los acontecimientos futuros, creando el efecto de suspense que es característico de la mayoría de los filmes narrativos” (1996: 78). Sin embargo, no es el caso de Patino, no de su cine más narrativo, o de ficción, ni por supuesto del que aborda en el documental o el falso documental. El salmantino no pretende en ningún momento generar expectativas con respecto al futuro de los acontecimientos narrados. Retomando algo que ya hemos dicho, para crear ese suspense es condición indispensable que una narración utilice mecanismos que camuflen su condición de artefacto ficcional y atrape al espectador en la historia. Y es justo lo que evita el director salmantino, que al conseguir que el espectador sea consciente de su condición de *voyeur* fílmico, hace que este se despegue de los acontecimientos narrados y de esta forma no se genera ningún tipo de suspense. Patino consigue transmitir al espectador un desinterés por los acontecimientos narrados en sí mismos para poner el énfasis en los ambientes, descripciones y estados emocionales de los personajes. Si pensamos en Madrid, Patino pone en escena el dilema de Hans en relación al tipo de documental que debe hacer: uno más personal donde él mismo pueda comprender lo que ha ocurrido realmente en la ciudad de Madrid, entendiendo en profundidad ese espacio, o un documental pensando más en los espectadores, como la pide la productora. Durante este proceso, Hans se hace muchas preguntas sobre la esencia de la ciudad de Madrid, de sus habitantes, de la guerra, de los entornos humanos... Y el espectador termina identificándose con Hans y se interesa mucho más en conocer cómo el protagonista dilucida esas cuestiones internas que en hacer cábalas sobre qué le pasará a Hans con la productora alemana.

Otro aspecto destacado a la hora de revisar el tratamiento del tiempo en la narración es lo que Bordwell denomina “frecuencia temporal”. Con esta pretende expresar que “el argumento puede representar un acontecimiento de la historia una vez (1), más de una vez (1 +), o ninguna (0)” (1996: 79). Los acontecimientos menos “interesantes” de la historia normalmente no se relatan ni escenifican, aunque inferimos que han ocurrido. Una vez más, y sin abandonar el cine narrativo de Patino, sus relatos se basan precisamente en acciones aparentemente insustanciales, que un director de cine narrativo al uso obviaría a través de las elipsis. Y es que durante toda su trayectoria el director utiliza los acontecimientos narrados como mera excusa para articular una serie de emociones que expresan los personajes, para reflexionar sobre las causas y consecuencias de nuestra historia, es decir, sobre espacios y tiempos concretos; y para cuestionar en sentido y la función de la imagen a la hora de manipular al espectador. En sus obras asistimos constantemente a escenas en apariencia anodinas ya que en el nivel del espacio físico no sucede nada reseñable. Si pensamos en la trilogía de Salamanca, son tres obras donde apenas ocurre nada, salvo momentos puntuales como la muerte de la madre de Berta. Son obras construidas de tiempos muertos donde, eso sí, los espacios resultan fundamentales ya que su presencia es muy poderosa y significativa. Esos paseos peripatéticos no son sino tiempo en apariencia perdido. Sin embargo son las reflexiones expresadas en *off* con los edificios de fondo lo que aporta significados.

Bordwell apunta que “es raro que un acontecimiento se represente más de una vez” (1996: 80). Lo normal es que si se repite se haga de una manera “realista”, ya que “volver a representar el suceso de la historia sin una motivación realista es crear una narración altamente ilimitada, autoconsciente, que sobrepasa las leyes del mundo de la historia y rehace una porción de la acción a voluntad (1996: 80). Si volvemos a Patino debemos pensar en una película como *El grito del Sur*, donde el director rompe esa convención de mostrar los acontecimientos una sola vez para narrar los sucesos de Casas Viejas en dos ocasiones. En este caso, la decisión de Patino responde, por una parte, a un ejercicio de estilo, ya que cada vez que narra la misma historia lo hace asumiendo los postulados de dos corrientes cinematográficas muy distintas: el documentalismo británico y el soviético. Se trata de una propuesta, como dice Bordwell, “autoconsciente” con la que, además, el director vuelve a jugar a cuestionar

la capacidad de las imágenes para transmitir la verdad, ya que, aunque Patino riega la película de pistas, presenta los dos documentales (británico y soviético) como imágenes reales rodadas realmente durante aquellos luctuosos acontecimientos. Se trata de unos hechos sucedidos en un mismo espacio geográfico, Casas Viejas, pero sin embargo, Patino lo recrea a través de tres espacios fílmicos diferentes: los dos espacios cinematográficos de los dos documentales y el acercamiento a los supuestos testigos.

El autor finaliza sus reflexiones en torno al tiempo en el cine hablando de la duración, de los espacios de tiempo. En este sentido distingue tres variables:

La duración de la historia es el tiempo que el observador presume que requiere la acción. La duración del argumento consiste en los espacios de tiempo que la película dramatiza, representa la duración de pantalla o tiempo de proyección. Puesto que la duración de pantalla es el ingrediente principal del medio cinematográfico, todas las técnicas fílmicas –puesta en escena, fotografía, montaje y sonido– contribuyen a su creación. (1996: 80).

Bordwell también habla de tres posibles relaciones durativas (igualdad, expansión, contracción) Según él, la equivalencia se produce cuando “la duración de la historia es igual al argumento y a la duración de proyección. La reducción supone que la duración de la historia se narra de forma abreviada o resumida. Y expansión cuando la duración de la historia se narra aumentada” (1996: 82). Para conseguir la relación de reducción el autor destaca que se puede recurrir a la compresión y, sobre todo, a las elipsis: “la duración de la historia es mayor que la del argumento, que a su vez es igual a la duración de proyección. Una discontinuidad en el argumento marca una parte de la duración de la historia omitida” (1996: 82). En cuanto a la dilación, “la duración de la historia y el argumento son congruentes; sólo la duración de pantalla expande el tiempo. El ejemplo más común es la filmación a cámara lenta” (1996: 82). Si pensamos en las películas de ficción de Basilio Martín Patino, encontramos ejemplos de los tres tipos de duración. Si pensamos en *Nueve cartas a Berta*, tenemos momentos de equivalencia, como la secuencia de los alféreces en la Plaza Mayor, rodado en un acto real en un plano secuencia circular de 360 grados. Ahí, la parte de la historia que se cuenta, el argumento y la proyección ocupan el mismo tiempo. En otros casos asistimos a momentos de reducción, con el uso de elipsis que encontramos constantemente en todas las películas de ficción del salmantino. Esto es lo normal en el cine: muestra tanto como lo que deja de mostrar Podemos hablar de elipsis cuando Lorenzo

se va y vuelve de Salamanca o cuando transcurren las noches. Esto es similar a la mayor parte de filmes de ficción que existen. La peculiaridad de Patino con respecto a la duración temporal viene con el uso de la dilación. Esto se produce en los momentos en los que el director ralentiza o congela la imagen. Como hemos dicho, este recurso se usa con un fin expresivo, de romper con la fluidez narrativa. Este tipo de efecto destinado a dilatar el tiempo de proyección con respecto a la historia encuentra antecedentes en la Nouvelle Vague, como hemos visto en la revisión de las influencias cinematográficas de Patino, en obras como *Pierrot el loco* (Jean-Luc Godard, 1965) o *Te amo, te amo* (Alain Resnais, 1968). Todos estos recursos, destinados a manipular el tiempo y las emociones que provoca en el espectador tienen su origen en el proceso de construcción de la película enmarcada en el montaje; ahí, en ese espacio físico y de creación que representa la sala o mesa de montaje, es donde Patino convierte lo que ha rodado en potentes artefactos audiovisuales. En ese espacio del montaje es donde Patino demuestra de forma más evidente su maestría y su sabiduría para manipular el tiempo y ponerlo al servicio de sus intenciones. Y también para construir sus espacios, concretar su vinculación con el tiempo y definir cómo se relaciona con los personajes. El propio Bordwell recalca la importancia del montaje en la construcción de la duración:

Desde una perspectiva temporal, la técnica más importante es el montaje, que no sólo dispone la presentación del orden del argumento, como sucede en los flashbacks, sino que también proporciona su duración a la obra: si el tiempo de la historia sólo se expande en un pasaje del tiempo argumental del filme, o si la compresión sólo se produce en otro. Con mayor frecuencia, cada cambio de plano ofrece, o bien una equivalencia de duración entre historia y argumento, o bien una elipsis, o bien un caso ambiguo. (1996: 94).

Para Jorge Nieto, “el realismo fotográfico de la imagen fílmica, una vez superado el primer contexto de recepción del film, es capaz de establecer la conexión con un tiempo pasado que propiciara la evocación” (2006: 72). Nieto reflexiona sobre la memoria: “plagada de selecciones, nostalgias, silencios y olvido” (2006: 67), que puede ser “individual, colectiva, histórica, generacional, popular, hegemónica, etc.” (2006: 67) y “escarba en el pasado en función de las necesidades del presente. La memoria no es el acontecimiento pasado sino su construcción a través de tiempo, no es lo sucedido sino el uso y significados que recibe. Su relación con la historia es siempre compleja” (2006: 67). Nieto se refiere a los lugares de la memoria: “Polos que concentran y activan la gestión del pasado en el presente, permiten que la memoria colectiva reviva

intermitentemente ligando ambos tiempos. Así, los ritos, fiestas, conmemoraciones, canciones o películas son tan lugares de la memoria como los museos y los monumentos.” (2006: 71).

Y podemos añadir, en relación a las obras que Patino localiza en Madrid y Salamanca, que también son espacios fílmicos de memoria, ya que escarban en el pasado para traerlo al presente. Es decir, hacer una lectura del pasado desde el presente. En este sentido, en la obra de Patino es la memoria de la historia relacionada con la Guerra Civil la que tiene una mayor presencia en el presente. Y en este punto podemos diferenciar entre tres tipos de obras con las que trae esa memoria al presente. En primer lugar, tenemos la trilogía de Salamanca, donde el pasado está presente a través de menciones, comentarios y, sobre todo, los espacios, las estatuas y los edificios; resulta evidente esto por ejemplo cuando vemos las letras alusivas a Franco en la fachada de la Catedral. Por otro lado, tenemos otra película que trae esa memoria de la guerra a través de imágenes directas y reales de entonces, *Madrid*. Por último tenemos un film como *Caudillo* que se zambulle directamente en la guerra; es decir, no trae ninguna memoria del pasado al presente, sino que presenta el propio espacio bélico como presente; y de la misma forma *Canciones para después de una guerra* se introduce en los años 40.

### **3. 9. ESPACIOS DE REPRESENTACIÓN**

Y tras haber revisado los espacios físicos, geográficos, en la obra de Patino vamos a ahondar en otro tipo de espacios, a los que hemos denominado de representación y con los que englobamos los dispositivos con los que Patino vehicula sus imágenes y reflexiona sobre su naturaleza. Retomando las propias palabras del director, Patino describe cómo ha abordado el cine como manifestación de representación:

El cine ha sido un puzzle variado de imágenes y sonidos dirigidos al subconsciente en un territorio particular de recuerdos, vivencias míticas, espejos retroactivos, dentro de ese espacio difuso, estimulante, vivificador, que es la memoria (...) Y podemos decir que, desde que existe el cine, en cada

película construimos una ventana desde la que inventarnos el sentimiento de la historia y su poética. (2009: 47).

Aprovechando esa metáfora de las películas como ventanas vamos a comenzar destacando la cantidad de ventanas, pantallas y otros dispositivos de representación que pueblan toda la obra audiovisual de Patino. Como veremos más adelante con más detenimiento, el cine de Patino está plagado de marcos dentro de otros marcos superiores que son las propias películas del director y que de alguna manera funcionan como dispositivos de metacine ya que encuadran un espacio dentro de otro espacio mayor. Esta forma de articular las imágenes alcanza su máxima expresión en las obras donde Patino acomete la técnica del falso documental. En esos filmes este recurso adquiere todo el protagonismo ya que sustentan relatos que ahondan precisamente en la naturaleza de las imágenes como dispositivos de representación. Como veremos, en esas películas encontramos numerosas imágenes dentro de las imágenes de Patino.



Sin embargo, la presencia de dispositivos que encuadran espacios dentro de otros espacios mayores están presentes también, por supuesto, en los documentales que nutren la trilogía del franquismo pero también los encontramos en obras a priori más convencionales como la trilogía de Salamanca e incluso en sus primeros cortometrajes. Cuando hablamos de dispositivos de representación podríamos pensar en

elementos tecnológicos y en monitores de televisión. Los encontramos constantemente, desde el aparato de televisión que compran los padres de Lorenzo, el televisor donde dan el partido en el Casino o la proyección de cine en el pueblo en *Nueve cartas a Berta*; la tienda de fotos que observan desde fuera del escaparate Berta y su hija o la cámara de vídeo que tiene Víctor en *Los paraísos perdidos*; la cámara y la sala de montaje en la productora de *Madrid*; las recreaciones de programas de televisión reconocibles en *La seducción del caos*; los dispositivos de pantallas en el museo japonés de la serie *Andalucía, un siglo de fascinación...* Además de esos elementos tecnológicos encontramos otros elementos que funcionan en la misma dirección de acotar espacios dentro de espacios, de descontextualizar ciertos elementos o de separar espacios diferentes. Podemos citar aquí la cantidad de recortes de periódicos que encontramos desde el cortometraje *Torerillos* a los tres documentales sobre el franquismo –en el caso de *Caudillo* es donde encontramos mayor número de elementos incluyendo imágenes de cómic, páginas de revistas...–; las fotos insertadas en sus documentales –en el caso de *Nueve cartas a Berta* los momentos en los que se congela la imagen también funcionan como fotos con los que Patino saca al personaje del contexto del relato–.







Además de esos elementos tecnológicos que constituyen espacios de representación, debemos diferenciar un segundo tipo de elementos utilizados por Patino para dividir espacios y acotar espacios más pequeños. Nos referimos a marcos físicos como puertas y ventanas que enmarcan a los personajes en los espacios interiores de *Octavia*. Estas ventanas, entendidas en sentido literal, separan los espacios donde se encuentran los personajes de otros, exteriores, donde se presumen paisajes

magníficos y edificios espectaculares. Paraísos perdidos en cualquier caso, ya que lo que nuestros protagonistas encuentran en realidad es pasado y muerte. Estas ventanas “servirán de puntos de referencia constante, plataformas privilegiadas para que algunos personajes observen las acciones o incluso de puentes de unión/separación entre los distintos mundos interiores y exteriores” (Pérez Millán, 2002, 33), así como una “clara voluntad de crónica de la vida cotidiana”, de resonancias íntimas y percepciones subjetivas, y una tendencia a definir a los personajes centrales más por su contexto que por rasgos de carácter psicológico, algo descrito a través de largos desplazamientos a pie de los protagonistas por la ciudad que les sirve de marco. La función que cumplen estas ventanas la vemos en la escena de *Nueve cartas* en la que Lorenzo está asomado al balcón de su habitación. A través de esa ventana se ve el magnífico paisaje castellano con el puente, pero cuando la cámara va a terminar su movimiento para acoplarse a la mirada de Lorenzo, vemos a la abuela, símbolo inequívoco de algo viejo que se niega a terminar. Algo similar a lo que ocurre en *Los paraísos perdidos* cuando Berta se encuentra en el hospital para visitar a su madre. A través de los ventanales puede ver un paisaje bucólico pero lo que tiene en su propio espacio es a su madre moribunda, a la que puede ver a través de un cristal, una nueva ventana, que separa dos mundos. Estamos de nuevo, como en *La seducción del caos*, cuando Hugo Escribano recibe su aparato de televisión en la celda, ante una nueva referencia a la caverna de Platón, ya que nos encontramos ante personajes encerrados que solo aciertan a percibir las sombras de la vida. La presencia de estos ventanales tras los que se adivina el esplendor de paisajes y monumentos también se encuentra en diversos momentos de *Octavia* y es Rodrigo el que se asoma a ellas. Asimismo, la presencia de ventanas y cristales que separan diversos mundos la encontramos en *Los paraísos perdidos* cuando la hija de Berta observa los dulces en los escaparates de las pastelerías.

Entre los elementos que ponen en pie los espacios de representación a través de la tecnología y los que se refieren a marcos físicos, como puertas, encontramos un elemento que funciona como marco físico pero que se puede relacionar con la tecnología. Nos referimos a vidrieras y cristaleras. Aunque estos cristales a priori desempeñan la labor de separar y acotar espacios, también funcionan, por su semejanza material y conceptual, a pantallas. De esta forma, lo que hay al otro lado del cristal se proyecta como si de una imagen previamente grabada y manipulada se

tratase. Esto lo vemos en el hospital en *Los paraísos perdidos*, cuando Berta observa a su madre a través de un cristal. En realidad, parece que esté asistiendo a una película sobre el pasado de España.

Esta querencia por acotar espacios recurriendo en muchas ocasiones a dispositivos tecnológicos responde a la pasión de Patino por la experimentación audiovisual y por conocer las posibilidades que le ofrecen las novedades técnicas y por las posibilidades que le ofrecen los espacios, tanto los físicos como los de representación, que en muchos casos se funden. Así, Patino ha investigado profundamente sobre los límites de los espacios, sacando en muchas ocasiones sus obras de la pantalla de cine o de televisión para incorporarlas en instalaciones en museos. En este sentido, Patino ha sido un prolífico productor de contenidos para salas de arte, creando instalaciones y exposiciones. Podemos referirnos a Patino como un artista posmoderno, como él mismo asume:

Sacar el concepto de museo de su urna aristocrática para ampliarlo a un ambiente más urbano, más crítico, darle más vuelo, que es lo que hacen los grandes museos. La Tate acaba de meter un tobogán y aquí parece un sacrilegio. Supongo que eso es la posmodernidad, discutir la autoridad suprema del artista y situarle a la altura de la gente, que es lo que a mí me ha interesado siempre. (Díaz de Tuesta, 2006)

Prueba de su gusto por este tipo de espacios fue su decisión de depositar su colección *Artilugios para fascinar* en la sede de la Filmoteca de Castilla y León, situada en su Salamanca natal. Esa colección, compuesta por linternas mágicas y otros muchos artefactos primitivos, está disponible para su visita y refleja también el gusto del director por los dispositivos de captar imagen y de representarla. Sobre este gusto de Patino por la tecnología relacionada con la imagen reflexiona Óscar Cornago:

Martín Patino descubrió en la acelerada evolución mediática vivida desde los años setenta la oportunidad de entender y trabajar en el campo de la producción y difusión de imágenes con una renovada libertad. Martín Patino encontró primero en el vídeo, la televisión y, más tarde, en la tecnología digital nuevas posibilidades para trabajar con las imágenes, sin renunciar por ello, sino al contrario, a algunas de las constantes que le han acompañado durante su carrera. (2011: 228).

Como explica el autor, Patino no ha hecho ascos a ninguna tecnología que le haya ofrecido la posibilidad de explorar con la imagen para construir espacios. En estos juegos el vídeo se ha convertido en el instrumento ideal para cuestionar el propio medio, la propia imagen, debido a la popularización de esta tecnología, durante los años ochenta. Cornago Bernal explica las posibilidades del vídeo en relación al espacio:

Utilizar el vídeo despliega un espacio entendido como superficie de acción que remite al mismo escenario donde tiene lugar esa acción (de filmar). El vídeo, como la otra cara de la televisión, resalta la relación entre la cámara y lo que está siendo filmado, de modo que la presencia de la cámara se hace más fuerte y, por ende, también la de aquel que se muestra frente a ella. Esto abre un eje transversal de interacción cámara-actor, diferente al eje horizontal donde se ordenaba el relato cinematográfico clásico, sostenido por la transparencia de las estrategias de grabación y montaje. (2011: 229).

Basilio Martín Patino abraza el medio televisivo con todas sus consecuencias para realizar la serie *Andalucía, un siglo de fascinación*, producida por Canal Sur. En estos capítulos Patino rompe la linealidad de la historia “desde las estrategias de comunicación características de la televisión” (2011: 229). De esta forma, realiza filmes que sacan al espectador de la fluidez narrativa y le obliga a pensar sobre lo que está viendo y a reflexionar sobre su validez como instrumento válido para reflejar la realidad. El mismo poder de fascinación que ejerce este medio por su impresión de proximidad, de “verdad”, puede ser utilizado para despertar de ese efecto hipnótico que tiene el propio medio, sacando a la luz, en el instante de la recepción, “el momento presente que marca la línea de discontinuidad con el pasado (2011: 229).

Cornago Bernal recurre al concepto de “cinescencia”, acuñado por Vilém Flusser, para referirse a los trabajos de Basilio Martín Patino donde realiza falsos documentales desde el medio televisivo. El término cinescencia se refiere a “un tipo de imagen que invita a pensar ese complejo espacio de la puesta en escena de la propia imagen viajando a través del tiempo” (2011: 230). Y ese término, puesta en escena, “que en el medio teatral ha sido tradicionalmente reducido al plano de la representación de un texto, es rescatado, no desde esta óptica de representaciones, sino por lo que implica de “puesta en relación” con el otro, con el que también está en escena” (2011: 230). En este punto podemos destacar otro falso documental fuera de la serie sobre Andalucía, *La seducción del caos*, una obra que reflexiona a través del vídeo sobre la capacidad del medio

televisivo de devolver la imagen de la realidad como un espejo. Y también pone en tela de juicio la falsedad de la puesta en escena televisiva. En esa obra de Patino, como ocurre después en su serie sobre Andalucía, el director construye todo el tiempo espacios cinematográficos ficticios pero jugando siempre a presentarlos como si fueran reales. De esta forma, el espectador piensa automáticamente en que le están contando algo real, aunque en verdad se trate de meras recreaciones para las que Patino ha contado con la complicidad de los personajes reales. De esta forma, personas reales y actores comparten plano incrementando la sensación de confusión en el espectador.

También tenemos que referirnos al hablar de espacio de representación al espacio físico de un museo o sala de exposiciones. Como veremos más adelante, en el análisis detallado de las diferentes obras del director, estos espacios, que aúnan la condición de ser a la vez espacios de proyección de las obras y espacios de recepción para el público, también funcionan como espacios de representación ya que la propia configuración física de estos lugares determina la forma en que se mediatiza la obra audiovisual.

Sobre la validez de un museo como espacio para acoger proyecciones de cine, aseguraba Patino a raíz de su exposición *Paraísos* en el José Guerrero de Madrid y en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 2006 y 2007: “con la exposición introduzco la realidad en un museo, abro las puertas del cine y trato de quitarle prejuicios y dueños. Hay una realidad nueva, las salas ya no son rentables y los museos empiezan a ser lugares interesantes para el cine” (Díaz de Tuesta, 2006). De esta forma, Patino acepta como algo natural el hecho de llevar una obra audiovisual a una sala diferente al cine. Aunque esta exposición la realizó ya cerca del final de su carrera artística, lo cierto es que es solo una más de un gran número de obras que comparten la naturaleza audiovisual pero están creadas al margen de la industria cinematográfica. Esto responde al espíritu de experimentación del director, que siempre ha intentado llegar más allá de los espacios marcados por la convención. Esto lo ha asumido en todos los niveles del proceso artístico. Lo hace cuando decide desmontar la imagen del franquismo, siendo el primer director español en abordar desde una visión crítica esa época; lo repite cuando se dedica a investigar sobre los límites de la realidad y el simulacro de la imagen, realizando las obras más complejas que se hayan creado nunca en España sobre esta cuestión; lo vuelve a hacer en numerosas ocasiones con respecto a las tecnologías, convirtiéndose en uno de los primeros directores de este país en apostar decididamente por utilizar el

vídeo o por investigar con técnicas como el 3D o la holografía; y también lo hace cuando se plantea los espacios de proyección de sus obras, habiendo llevado en numerosas ocasiones sus trabajos a diferentes salas.

Si hablamos de *Espejos en la niebla*, estamos ante la instalación más compleja que ha creado y donde más lejos lleva la interacción del público, al que invitaba a ocupar una de las ocho cabinas de montaje instaladas en el Círculo de Bellas Artes y realizar su propia película. Y llevó su voluntad de involucrar al público aún más lejos, disponiendo de una página web dedicada a la exposición donde el público, a través de Internet, también podía jugar a remontar los mismos materiales proporcionados por Patino.

### **3.9. ESPACIO DE PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN**

Nos parece conveniente apuntar a los espacios en los que se sitúan el creador y el espectador de la obra. Se trata de espacios determinados por las condiciones económicas, sociales y políticas que rodean al país y concretamente a Patino, en el caso del espacio de producción; y a la distancia entre la obra y el espectador en el caso del espacio de recepción.

El director salmantino afirma que “hubo un tiempo en que se me conoció demasiado, con *Nueve cartas...* y *Canciones...* Tuve sensación de hartazgo. No creo que sea falsa modestia, pero cuando estoy más feliz es en mi afán de retirarme, escuchar música, leer...” (Díaz de Tuesta, 2006). Patino manifiesta así el gusto que ha tenido siempre por refugiarse en su propio espacio de producción, donde ha podido trabajar en soledad y libertad. Comparte así una forma de ser con muchas similitudes con la protagonista de *Los paraísos perdidos*, auténtica *alter ego* del director, como acostumbran a serlo los protagonistas de otras historias, desde el Hans de *Madrid* al Hugo de *La seducción del caos*. El director añade: “Quizá porque trataba temas que no eran habituales he tenido ese éxito. (...) Por eso llegó un momento en que necesité no

depender de nadie y me retiré, quería producir mis películas y sin censura” (Díaz de Tuesta, 2006). De esta forma, ilustra Patino que su espacio de producción, basado en una buscada soledad, ha encontrado en la solvencia económica una ansiada independencia creativa.

Así, a partir de la serie *Andalucía, un siglo de fascinación* Ana Martín destaca el “respeto” del director salmantino hacia la realidad andaluza a través de la “implicación del espectador”-, al que demanda una actitud dinámica, más exigente que en otro tipo de filmes. Para ello, Patino construye una serie de tramas que buscan la identificación del público. Como destaca Martín Morán:

Lo que le interesa (a Patino) no es el rigor científico, sino más bien encontrar la forma discursiva que le permita plantear determinadas reflexiones y hacer al espectador partícipe de una serie de interrogantes que sobrepasan los límites de una crónica histórica al uso. (2001: 499).

De esta forma, podemos decir que el espectador construye en último lugar el espacio. Martín Morán destaca que estamos ante un trabajo “que cuestiona el estrecho margen que separa, en la memoria histórica de un pueblo, la realidad de sus diversas representaciones” (2001: 494).

Podemos concluir que Patino vincula los espacios para manipular las relaciones en dos planos. Por una parte, dentro del film, Patino combina los espacios mentales vinculados a los espacios físicos para determinar la relación que los personajes mantienen con estos espacios. Por otra parte, Patino manipula los espacios de representación para modificar la relación entre el mensaje, o película, y el espectador. Sobre la relación entre estos espacios, Gullón resuelve la cuestión de la multiplicidad espacial con la representación gráfica de tres círculos concéntricos que se corresponden con la conciencia, con la alcoba o el lugar del soliloquio y con el mundo social. Y en referencia a la relación entre los tres espacios, Gullón habla de que "el más reducido y concreto de la conciencia está en relación dialéctica con el más amplio de la sociedad y el choque entre ellos es consecuencia del conflicto ser-parecer". (1980: 101) Esta división espacial coincide parcialmente con la división que proponemos en este trabajo de

investigación para estudiar los espacios del cine de Basilio Martín Patino y sus relaciones. En nuestro caso contemplamos tres espacios, o círculos, pero en lugar de disponerse de forma concéntrica, entendemos que en el caso de Patino estos círculos son convergentes y crean áreas o espacios donde coinciden los tres. Hablamos del espacio interior, que se corresponde con la conciencia propuesta por Gullón; de los espacios físicos, donde incluimos los otros dos espacios de Gullón, tanto la alcoba como el mundo social, que entendemos como distintos ámbitos (externo e interno) de un mismo plano espacial; y espacio de representación, un tipo de espacio que no tiene sentido en el ámbito de la novela del que habla Gullón, pero sí en el campo audiovisual, especialmente si hablamos de Martín Patino, director que utiliza los dispositivos electrónicos y los lenguajes que los articulan como objeto final de su reflexión y no solo como un medio para ello. Por otra parte, añadiremos que ese espacio de la alcoba del que habla Gullón está relacionado con la idea de la casa expresado por Bachelard, como vemos en este mismo capítulo. Gullón también recurre a la novela de Galdós *Realidad* para recordar que "cuando al final de la cuarta parte el divagar solitario alcanza la intensidad de la revelación, el espacio se impregna de auras delirantes. A lo largo de este libro he reiterado que el espacio es creación del personaje". (1980: 106) Compartimos esta afirmación última porque en nuestro caso esto también se produce, y de manera más evidente, por el uso de la imagen, cuando Hans cuando Hans manipula las imágenes de archivo del Madrid del pasado; cuando Hugo Escribano realiza sus Galas; o cuando Berta deambula mientras recita párrafos del *Hyperion*.



## 4. ANÁLISIS DEL ESPACIO EN LAS OBRAS DE BASILIO MARTÍN PATINO

### 4. 1. INTRODUCCIÓN

Para acometer este análisis de los espacios de Patino vamos a definir primero el esquema organizativo de nuestro objeto de estudio, que abarca toda la trayectoria de Basilio Martín Patino, es decir, tanto sus largometrajes como sus cortometrajes; sus obras de ficción, documentales y falsos documentales; y sus proyectos realizados para exhibirlos en espacios expositivos. Para organizar este material, hemos propuesto el modelo que consideramos idóneo para abordar el estudio de los espacios en toda la obra de Patino porque nos parece el más efectivo y claro; hemos agrupado los distintos títulos buscando una vinculación entre filmes donde los espacios están relacionados de manera significativa. De esta forma, pretendemos hacer dialogar unas películas con otras, y unas etapas del director con otras. Así, hemos optado por agrupar sus obras en función de sus relaciones espaciales.

En primer lugar abordamos los cortometrajes: *Imágenes sobre un retablo* (1955), *Tarde de domingo* (1960), *El noveno* (1961), *Torerillos* (1962). Se trata de una serie de trabajos de corta duración realizados en los inicios de su trayectoria. Rodados en Salamanca y Madrid, comparten una circunstancia relacionada con el espacio: en ellos Patino recurre a los espacios más próximos que tiene a mano. Algo que tiene que ver en primer lugar con la escasez de medios, ya que en aquella época, cuando filmar cine requería de costosos equipos, Patino rueda con la gente y los medios de los que dispone más fácilmente. Y en segundo lugar responde a que ya desde estos primeros trabajos, el director traslada al cine su propio universo personal, que abarca sus espacios mentales, con sus preocupaciones, filias y fobias, y también los espacios físicos que marcan su biografía.

Después nos acercamos a la trilogía dedicada a Salamanca, que abarca *Nueve cartas a Berta* (1966), *Los paraísos perdidos* (1985), *Octavia* (2002). Con

estos tres títulos estamos ante el grupo de obras que más coincidencias presentan entre sí en cuestión de espacio. Las tres se localizan fundamentalmente en Salamanca; las tres ponen de manifiesto el contraste entre espacio interior y exterior; y las tres comparten personajes con los mismos espacios mentales y emocionales, estrechamente vinculados a los espacios físicos, los castellanos por una parte, y los exteriores, de Madrid y el extranjero, por otra. Añadiremos un espacio común más, el de la producción, puesto que las tres se gestan al amparo del espacio industrial, esto es, de los engranajes de la industria cinematográfica española. Este espacio de producción integrado en la industria, en el que Patino nunca se ha sentido cómodo, se contrapone al espacio en el que se desarrolla el resto de su obra, al que podemos denominar espacio de independencia.

A continuación, nos centramos en el tríptico de Madrid incluye *Madrid* (1987), *Del amor y otras soledades* (1969) y *Libre te quiero* (2012). De la misma forma que la trilogía de Salamanca, incluye filmes localizados en la ciudad castellana, cuyo protagonismo convierte a esta urbe en un personaje más; en el caso de este tríptico, todo gira en torno a la capital de España. De nuevo, los relatos se articulan en torno a espacios físicos y mentales que giran sobre un entramado urbano. A este boque nos referimos de forma deliberada como tríptico, a diferencia de las tres obras localizadas en Salamanca, a las que denominamos trilogía por compartir muchos elementos y estar realizadas, a pesar del paso del tiempo, como una proyección de unas obras sobre otras manteniendo espacios, personajes y conflictos. En el caso de Madrid, ciertamente las tres obras transcurren en esta urbe y centran sus miradas en los espacios físicos y mentales de esta urbe. Pero se trata de tres obras sin similitudes estilísticas y narrativas ni conceptualles. No pueden ser más distintas entre sí: *Del amor y otras soledades* es una ficción, la más convencional y conformista de la cinematografía de Patino. *Madrid* se aproxima al falso documental. Y *Libre te quiero* es un documental al uso.

Después nos acercamos en la denominada “trilogía del franquismo”: *Canciones para después de una guerra* (1971), *Queridísimos verdugos* (1973), *Caudillo* (1974). En este caso, estamos ante tres obras que siempre se han estudiado agrupadas y que, si nos referimos al espacio, también se justifica su análisis conjunto. Y es que se trata de tres obras con numerosas coincidencias en el ámbito del espacio. Los tres filmes

retratan unos espacios muy concretos: el espacio físico y mental de la España negra del franquismo, por un parte, y el espacio de representación construido a través de imágenes de archivos, por otra. Además, con estos trabajos debemos hablar de un espacio de producción muy concreto que no se repite en el resto de la filmografía de Basilio Martín Patino. Nos referimos a un espacio que determina el trabajo del director y el proceso de creación. Hablamos del espacio de la clandestinidad, donde se tuvo que refugiar Basilio Martín Patino para construir estos filmes. Es un espacio a la vez físico y mental.

Otro bloque engloba a los falsos documentales de Patino: *La seducción del caos* (1991) y la serie *Andalucía, un siglo de fascinación* (1996). En este caso, son dos proyectos que comparten la misma propuesta de juego con los espacios de representación. Además, ambos comparten un espacio de recepción muy concreto, ya que son producciones rodadas en vídeo y destinadas a su emisión en televisión.

Finalmente, abordamos los trabajos clasificados como obra extracinematográfica, donde agrupamos las creaciones e instalaciones audiovisuales realizadas para su proyección en museos y salas de exposiciones: *Fiesta* (2005), *Caípea* (2005), *Paraísos* (2006-2007), *Espejos en la niebla* (2008)... Estas obras comparten el mismo espacio de exhibición, distinto de una sala de cine y donde el espectador se involucra mucho más que en el caso de una proyección en una sala de cine. En este caso se trata de un conjunto de obras que comparten un espacio de exhibición que, como veremos a continuación, determina todo el proceso de creación de las obras, comenzando por su concepción, producción y edición, pero, sobre todo, el modo en que entran en contacto con el público.

Finalmente, nos tenemos en otro tipo de obras que no encajan exactamente en ninguna de estas categorías. De estas obras la más destacada es *Palimpsesto salamantino* (2007), obra audiovisual creada por Patino para complementar su discurso de recogida del *honoris causa* en la Universidad de Salamanca, y donde proyecta algo parecido a un testamento artístico.

Considerando en perspectiva la obra de Basilio Martín Patino, creemos que también podría haberse organizado en función de otros criterios. En primer

lugar, en función de un criterio muy vinculado al espacio, como es el del tiempo, agrupando las obras a partir de la cronología en que fueron creadas. Así, podrían estructurarse sus filmes en torno a tres etapas fundamentales: dictadura, democracia, siglo XXI. En este caso se justificaría este modelo debido a que los proyectos realizados en cada una de esas épocas, durante las que el director no ha dejado nunca de desarrollar una intensa labor audiovisual, comparten ciertos aspectos comunes. En el caso de la trilogía del franquismo, del largometraje *Nueve cartas a Berta* y de los cortometrajes, sobre todo *Torerillos* y *Tarde de domingo*, obras das ellas realizadas durante la dictadura, comparten un evidente hastío hacia una época carente de libertades, aunque reservan un leve espacio para la esperanza de que el futuro depare mejores tiempos. Si hablamos de la Transición y la democracia, películas como *Los paraísos perdidos* o *Madrid* destilan un considerable desencanto ante la constancia de que, en esencia, todo sigue básicamente igual y los espacios siguen siendo similares a cómo eran en épocas pretéritas. Esta constatación de la invariabilidad de las cosas acentúa la obsesión de Patino por cuestionarlo todo, tanto en su vida personal como en su oficio, y ello le empuja a realizar filmes como los falsos documentales de su serie andaluza o *La seducción del caos*, donde traslada ese escepticismo vital al cuestionamiento de la propia capacidad de la imagen para registrar la realidad. Tras estas obras asoman preguntas de calado: ¿Ha cambiado algo de verdad con el tan ansiado nuevo sistema político? ¿Están condenados nuestros sueños a convertirse en utopía?

El sistema organizativo propuesto también difiere de otros establecidos en volúmenes monográficos que abarcan toda la obra de Basilio Martín Patino. De estos, creemos que el más acertado es el que aporta Nahum, que establece una división en tres grandes bloques: ficciones, cine de no-ficción, y cortometrajes y otros soportes. Esa división se antoja idónea desde la perspectiva adoptada por Nahum para abordar la obra de Patino, centrada en la relación entre ficción y no-ficción. Sin embargo, nos hemos decantado por una mayor fragmentación de la trayectoria audiovisual del salmantino porque consideramos que el análisis de los espacios requiere de una segmentación basada en las relaciones espaciales entre pequeños grupos de obras.

Como se puede atisbar a tenor de los grupos de películas con los que hemos estructurado la filmografía de Martín Patino, estamos ante una filmografía

absolutamente heterogénea, donde encontramos largometrajes y cortometrajes, instalaciones, video-creación, cine convencional... una variedad que responde al espíritu heterodoxo, iconoclasta y experimental del cineasta salmantino. En su afán por ir siempre más allá, por probar con las nuevas posibilidades de la tecnología y por poner en tela de juicio todo cuanto se asume como totémico e intocable, Basilio Martín Patino se ha deslizado siempre al filo del cine *underground*, como un creador *outsider*. Podemos hablar aquí del espacio de producción en el que ha trabajado Basilio Martín Patino.

Y ha sido así en dos niveles, en cuanto a que ha creado siempre una obra sin ninguna intención de agradar al público y por ello, ha trabajado al margen de los engranajes de la industria y de la búsqueda del cine comercial que fuera rentable. Y para ello, ha trabajado en soledad, desde su propia productora, La Linterna Mágica, y rodeado siempre de una reducida y fiel nómina de colaboradores. Pero además, sobre todo, durante la dictadura de Franco, ha trabajado de espaldas al sistema político, y también social y económica, desarrollando sus proyectos en la soledad de la clandestinidad. Por todo ello, Patino ha desempeñado su labor profesional en una doble soledad que, si bien, le ha privado de mayor reconocimiento e ingresos, le ha granjeado, como le ocurría a la protagonista de *Los paraísos perdidos* al final de aquella película cuando se queda sola o a Hans en *Madrid*, la mayor de las libertades; la libertad personal y la libertad artística, algo que ha sido muy querido para Patino, que siempre ha buscado esa soledad voluntariamente. De sus obras, la mayoría han requerido producciones limitadas, algo que le ha garantizado una inversión económica, técnica y humana limitada, con lo que ha podido acometerlas con sus propios medios. Además, con relativas excepciones, siempre ha desarrollado los proyectos que ha querido, sin limitarse a ejercer de mero realizador. Cierto es que una película como *Octavia* la puso en marcha tras un encargo del Consorcio Salamanca 2002, pero Patino tuvo libertad absoluta para escribir, dirigir y desarrollar la película que quiso, un film que, por otra parte, no escondió una imagen crítica de la ciudad, algo previsible para quien conociera obras anteriores como *Nueve carta a Berta* o *Los paraísos perdidos*, y que volvió a pasar desapercibido para un gran número de salmantinos que solo buscaban en aquel llamativo filme reconocer a paisanos y lugares de postal. Y solo tenemos un ejemplo de película que responde a un encargo real donde el director se limite a realizar

sin imprimir su impronta de autor al film. Hablamos de *Del amor y otras soledades*, una obra realizada tras *Nueve cartas a Berta* en la que trabajó como una forma de poder continuar activo en la industria cinematográfica y que le ofrecieron después de la buena acogida por parte del público en salas y de las buenas críticas cosechadas en festivales. Sin embargo, es la película que menos impronta tiene de Patino, la que menos comparte con el resto. Patino siempre ha renegado en cierta forma de ella, excusando la diferencia de registro y calidad con respecto a las demás películas en base a que fue un encargo donde no tuvo apenas margen de acción.

Sin embargo, frente a una filmografía a priori tan heterodoxa en cuanto a formatos, géneros o puestas en escena, lo cierto es que también es una obra, además de extensa, totalmente coherente y con una esencia y espíritu de experimentación similares. Y es que ya estemos ante una exposición, un cortometraje de ficción, un largometraje en clave de falso documental o un telefilme que se cuestiona a sí mismo, siempre tenemos que hablar obligatoriamente de varios aspectos comunes: el contraste de espacios y conceptos, la búsqueda de la libertad y el cuestionamiento de todo lo dado como inamovible. Esto es algo común en toda su obra.

Y antes de abordar aspectos relativos al espacio concretos de cada film vamos a comenzar haciendo una referencia a las carátulas y títulos que visten la filmografía del director salmantino, ya que las imágenes que ilustran estas carátulas y sus títulos son la primera referencia al espacio de las obras de Patino. Si hablamos de títulos, muchos de ellos hacen referencia a cuestiones relativas al espacio presentes en el propio metraje de los filmes. Comenzando con *Nueve cartas a Berta*, se trata de un título que hace referencia a un personaje receptor de las cartas que se encuentra en su espacio diferente al que ocupa el propio protagonista. *Los paraísos perdidos* también sugiere unos espacios, que después comprenderemos que se trata de espacios mentales. Hay otros títulos que hacen referencia explícita al lugar donde transcurren, como Madrid, *Paseo por los letreros de Madrid* o la serie Andalucía, un siglo de fascinación. En el caso de *Hombre y ciudad*, encontramos una referencia a un espacio físico; si hablamos de *Del amor y otras soledades* podemos hablar de espacios mentales; mientras que con *La seducción del caos* estamos ante un espacio de representación.

En el caso de las carátulas de las obras de Patino también encontramos diversas referencias espaciales. *Nueve cartas a Berta* nos muestra un bello montaje donde vemos el espacio más emblemático de la ciudad, la Plaza Mayor, cuya presencia es importante durante el film, con una imagen superpuesta de Lorenzo y su novia besándose, un momento que el director nos evita a lo largo de la película para remarcar el malestar que le provoca a Lorenzo aceptar su rutina tradicional con la novia de toda la vida en Salamanca. *Los paraísos perdidos* muestra en una ilustración a la protagonista sentada en un espacio natural junto a un libro abierto que suponemos el *Hyperion* y un león al lado. Vemos que detrás está el río y al fondo, bajo un cielo de tonos ocres, la ciudad de Salamanca. En esta imagen ya recibimos información sobre el espacio geográfico del film. En la película la protagonista vive en la vieja casa familiar en Toro, aunque hace frecuentes escapadas a Salamanca. En el cartel se refleja todo esto, ya que la vemos en un espacio campestre con la ciudad próxima. Además, el hecho de que no esté acompañada de ninguna persona, tan solo de un libro y un león, nos habla del espacio mental de soledad plácida que disfruta la protagonista al final de la película. Igual que en *Nueve cartas a Berta*, Patino apela de nuevo al final del relato en la imagen. Además, los tonos ocres se corresponden con los del metraje, sobre todo con la escena en que Berta juega con su hija en la ribera del Tormes mientras les graba Víctor. Aquel espacio suponemos que es el mismo del cartel. La tonalidad ocre nos habla del espacio emocional del film, que nos remite a un estado melancólico por partida doble, por el anhelo de las libertades que no han terminado de enraizar en España y porque la protagonista se encuentra en un momento vital de hacer balance y tampoco se han cumplido todos los sueños que tenía cuando era joven. Otra carátula elocuente es la de *Octavia*, donde vemos un fragmento de la fachada de la Casa de las Conchas con tipografía clásica de Salamanca escrita sobre dicha fachada y con el nombre de Octavia impreso también pero en tipografía distinta, como de graffiti. Esta imagen nos habla en primer lugar de un espacio geográfico concreto, Salamanca, algo obvio ya que se ven varias conchas que dan a entender que es la fachada de la Casa de las Conchas, biblioteca pública en Salamanca y edificio reconocible por ser su arquitectura cumbre del estilo gótico plateresco en España. De esta forma queda claro que la película nos va a hablar de la ciudad de Salamanca y que nos va a mostrar su espacio más monumental. Por último, la tipografía del nombre de Octavia impreso en la fachada,

descuidada y algo agresiva, propia de un graffiti vandálico, contrasta con la tipografía decimonónica propia de la Salamanca monumental. Al ver el nombre de Octavia escrito ahí ya se nos dice que el personaje ha muerto ya que vemos su nombre incorporado a esas piedras y monumentos anclados en el tiempo. Octavia se ha convertido en historia. Además, la estética de esa tipografía da a entender que su personaje representaba la rebeldía. De nuevo, Patino nos cuenta la sinopsis del relato a través de la carátula. En el caso de *Canciones para después de una guerra* vemos una ilustración donde aparece un cola de gente humilde haciendo la cola del racionamiento. Además, vemos a unos falangistas desfilando y también vemos un aparato de radio y los retratos de cantantes, folclóricas y toreros. Con esta carátula Patino retrata a un país entero, el mismo que ilustra la propia película. *Caudillo* solo muestra un retrato de Franco en blanco y negro; se trata de un retrato sobrio aunque con un ligero toque cómico por la papada evidente y con un casco militar calado. El director nos cuenta así que la película aborda la figura de Franco durante el transcurso de la Guerra Civil, conflicto armado al que hace referencia ese casco bélico. Una portada que guarda paralelismo con *Nueve cartas a Berta es Madrid*, donde también vemos una silueta de la ciudad –en ese casco Madrid– de fondo y con el protagonista en primer plano con una cámara. En *Libre te quiero* vemos una imagen de los indignados acampados en sacos de dormir en Sol y el título aparece escrito a mano, con rotulador, sobre un trozo de cartón. Patino nos cuenta así que su película transcurre en la ciudad de Madrid, que versa sobre el 15-M y que refleja los ansias de cambio del modelo social existente por otro que menos dirigido por las instituciones y en el que los ciudadanos tengan mayor capacidad de decisión y actuación, algo a lo que apela el carácter de “hazlo tú mismo” al que hace referencia el título sobreimpreso en un cartón. En *La seducción del caos* vemos al protagonista disparando contra un cristal roto. En este caso Patino nos habla de espacios de representación quebrados, es decir, se rompe su supuesta capacidad de mostrar lo que está al otro lado del espejo roto: la realidad. El cartel anunciador de la instalación audiovisual *Espejos en la niebla* nos muestra en tonos blanco y negro y sepia un montaje de varios materiales de procedencia distinta. Nos habla así de que el proyecto ofrece a los visitantes montar distintos materiales audiovisuales. Por último, haremos referencia a la serie *Andalucía, un siglo de fascinación*. Todos sus capítulos muestran una carátula con tonalidades amarillos, verdes y azules. Se trata de una combinación cromática bastante fría y estridente. De esta forma, habla Patino de que su



revisión a la región de Andalucía no tiene nada de condescendiente para el espectador y se sale de los tópicos vinculados a esta Comunidad. Las carátulas de esta serie aparecen divididas en dos partes. La zona superior es común a todos los capítulos e incluye un cielo difuminado donde se adivina el Sol. De esta forma tenemos una referencia a la soleada Andalucía. La zona inferior es distinta en cada película e incluye un fotograma de cada obra.

#### **4. 2. LOS CORTOMETRAJES**

En el caso de Basilio Martín Patino estamos ante un director cuya obra está marcada desde el principio hasta su testamento cinematográfico por el protagonismo del espacio. Un elemento que en el cine está siempre unido al tiempo y que en el caso de Patino lo va a estar y de forma muy destacada. Centrándonos en el espacio, se trata de un concepto que inspira todas sus películas y que Patino siempre aborda de un manera particular: mostrando los espacios físicos y geográficos más representativos para él, es decir, más vinculados a su propia biografía, para cuestionarlos —poniendo en tela de juicio lo que tradicionalmente han representado—; haciendo dialogar esos espacios físicos con otros espacios, fundamentalmente los espacios mentales de los habitantes que los habitan; enmarcando esos espacios —todos ellos, tanto los físicos como los mentales o los poéticos— en espacios de representación con los que vuelve a cuestionar tanto los espacios mostrados como los propios medios con los que mostrarlos —esto es, cuestionando las imágenes y los mecanismos de representación, preguntándose si son dispositivos válidos para mostrar la realidad, una cuestión con mucha enjundia teniendo en cuenta que lo que las imágenes, ya sean fijas o en movimiento, muestran ya ha sido inicialmente cuestionado por Patino—; y mostrando cómo ha sido la evolución de esos espacios a lo largo del tiempo. Como ya hemos apuntado en este trabajo, Patino regresa constantemente a los mismos espacios para mostrarnos cómo han evolucionado a nivel físico pero también cómo han cambiado los espacios mentales que los pueblan. Vemos, de esta forma, el protagonismo que tiene el tiempo en su vinculación con el espacio dentro de la obra de Patino. Si esto es algo común a toda su trayectoria, hay, como ya hemos visto, dos espacios donde vuelve una y otra vez a registrar con su cámara la evolución que han sufrido. Hablamos de Madrid y Salamanca.

Y precisamente en estos dos espacios comenzó Patino a rodar su cortometrajes. Con medios técnicos humildes y con una factura de imagen muy inferior mucho menos brillante que los conceptos reflejados, los cortometrajes que Basilio Martín Patino realiza durante el inicio de su trayectoria, cuando es estudiante y antes de acometer su primer largometraje, presentan ya la mayor parte de los rasgos del estilo cinematográfico del director así como las ideas, las filias y las obsesiones. En cuanto al espacio, encontramos ya el grueso conceptual que articulará a partir de *Nueve cartas a Berta*. En estas obras encontramos recursos como los contrastes entre espacios opuestos, el uso de distintos mecanismos de reproducción y la elección de Madrid y Salamanca para rodar sus películas.

Antes de marcharse a estudiar cine a Madrid rueda en la Catedral Vieja el cortometraje *Imágenes sobre un retablo* (1955). En esta obra filma las pinturas de Nicolás de Florentino, que componen la vida de Cristo en el Retablo de este templo. El film está construido a partir de una sucesión de planos fijos que encuadran distintas escenas de la historia narrada en el retablo. En realidad, se trata de una obra determinada por el espacio. Por una parte, por el espacio donde rueda, en esa catedral y con esas condiciones de iluminación y de encuadres posible para rodar el retablo. Por otra parte, la película se basa en una constante acotación del espacio real para transformarlo en espacio fílmico. Además, Patino demuestra ya su querencia por el recurso de los mecanismos de representación, como la pintura o los carteles sobreimpresionados. Patino construye el espacio fílmico a partir de los detalles, con encuadres y movimientos de cámara, variando el tamaño del plano y creando fueros de campo a través del plano y el contraplano.

En su práctica de la carrera de cine Patino rueda ya una historia de ficción en *Tarde de domingo*. Se trata de una obra donde el espacio y el tiempo son protagonistas. El film presenta una sola unidad espacio-temporal. Está rodado en un domicilio familiar, y la historia transcurre durante una tarde. Aunque aparentemente no ocurre nada, ya que es una historia de tiempos muertos, son precisamente los detalles de este intervalo en el que parece que no ocurre nada, lo que le interesa retratar al

director. En cuanto al espacio, nos interesa destacar que estamos ante un solo espacio físico único, el piso. A través de la terraza, marco de reencuadre de espacios dentro del espacio, entran en el piso otros espacios procedentes de la calle o del piso de arriba que entran en forma de sonido. También entran en contacto otros espacios a través del teléfono. Jorge Nieto subraya la novedad que supuso esta obra:

Sorprendente fue el encuentro con *Tarde de domingo* (1961), casi antonionesca, pero, en su condición fílmica, más tendente hacia lo que a Basilio le interesaba más: un nuevo tipo de narración, una nueva forma de entender el cine impulsada por los jóvenes realizadores franceses. (Nieto, 2006: 9).

Patino regresa a la provincia de Salamanca para rodar dos cortometrajes muy vinculados con el espacio. Rueda *El noveno* (1961) en la localidad de San Felices de los Gallegos una celebración que recuerda anualmente la liberación del vasallaje al Duque de Alba. El Noveno se denomina a la producción con que, hasta hace un siglo, tenían que tributarle. Para conmemorarlo, sus habitantes bailan, leen sus derechos, rezan y lidian toros. Patino filma estas celebraciones y sigue la fiesta durante una jornada. Estamos ante una unidad de espacio-tiempo, como en *Tarde de domingo*, y como en ese trabajo, hablamos de un espacio aunque hay otros subespacios incluidos en ese espacio. El salón, la cocina o la terraza en aquel, y el campo, las calles o la plaza de toros improvisada en este pueblo. Lo fundamental del retrato del espacio físico y mental en esta obra es que a pesar de estar localizada en un pueblo concreto, es el retrato de todos los pueblos de España, es el retrato de un país entero, un país rural, atrasado y entregado al *pan y circo* de las fiestas patronales. En este sentido, en la época en que Patino rueda esta obra encontramos en nuestro país una corriente que hace algo similar desde la fotografía. Hablamos de lo que se dio en llamar el neorrealismo fotográfico.



Posteriormente, rueda *Torerillos* (1962), sobre los maletillas en la provincia de Salamanca. Es significativo que el metraje comienza con insertos de páginas de periódicos. Un recurso que seguirá utilizando Patino siempre, un mecanismo de presentación del que Patino vale para construir el espacio fílmico. Igual que la voz en *off* del narrador y que el congelado de la imagen con el que cierra Patino la última secuencia. Con esa última imagen, la de un maletilla congelado en imagen Patino nos dice que ese chaval está ya muerto, anclado para siempre al pasado, convertido en una fotografía. La película combina escenas que transcurren en la dehesa salmantina y otras en la ciudad de Salamanca, donde Patino nos muestra imágenes de la Catedral, el Tormes o la fachada de la Universidad. Lo fundamental sobre las implicaciones espaciales en esta obra estriba en que Patino retrata un espacio, el de la Salamanca rural, donde hay tanta miseria económica, social y moral que muchos jóvenes solo ven en la peligrosa carrera de maletilla la única salida para prosperar en la vida. Y son esos condicionantes del espacio en el que viven lo que empuja a estos jóvenes casi niños a jugarse la vida saltando a las plazas de los pueblos o invadiendo durante la noche las fincas para tentar a las reses. Hay un fragmento del narrador que ilustra la relación de estos maletillas con el espacio urbano de Salamanca:

En Salamanca no hay que buscarlos, se les ve en todas las calles, con su desangelada figura, en las tabernas, en los cuarteles, cerca de la Universidad, en el barrio chino, en el zaguán de las casas señoriales, en la Plaza Mayor. Sobre todo en los tentaderos.

Aunque Patino tiene otros cortometrajes, algunos y menores y de difícil acceso a su visionado. De ellos vamos a hablar de dos por tener implicaciones de peso para el tema del espacio y donde postula elementos que serán capitales en sus obras posteriores.

En *El descanso*, segunda práctica realizada por el director en la Escuela de Cine, rodada en blanco y negro y sin diálogos, Patino narra el trayecto de un obrero que trabaja en la Torre de Madrid, el primer rascacielos de la capital, hasta su casa, donde actualmente se ubica la M-30. La película está rodada de forma muy realista.

Resulta fundamental para el espacio la mirada que ya despliega Patino sobre las chabolas de la zona. De esta forma, este cortometraje es una primera reflexión sobre la influencia del espacio físico, de su urbanismo y su configuración en el espacio mental de sus habitantes. Como ocurrirá con *Torerillos*, la configuración del espacio en el que se enmarca este hombre, determina su manera de ver la vida. Es un obrero que se debe a su trabajo, que su rutina diaria se limita a ir de casa al trabajo y vuelta y lo único que ve cada día es el ambiente deprimente en el que habita.

Hay otro cortometraje, *El parque*, que también transcurre en Madrid y que retrata el parque del Oeste de Madrid a través de sus visitantes. La obra está protagonizada por una pareja de novios compuesta por María Fernanda D'Ocon y Mario Camus a los que se suma el personaje de un mendigo encarnado por José Fernández Cormenzana. Con este trabajo Patino retrataba el Madrid del momento, su espacio urbano a partir de sus espacios públicos, y su espacio mental a partir de cómo se relacionaban y comportaban en público esos personajes.

De las dos ciudades es Salamanca el ejemplo más destacable por varias razones: porque esta urbe marca a Patino durante su niñez y juventud —aunque después se mudó a Madrid y aquí ha vivido muchos más años que en Salamanca, sin duda, las influencias de nuestra niñez y juventud son las más poderosas a lo largo de la vida, y más si hablamos en términos sociales y culturales—; porque frente a Madrid, ciudad que se ha mostrado innumerables veces en el cine desde las más diversas perspectivas, Salamanca ha sido muchas menos veces mostrada, y por eso la proyección, crítica y recurrente, de esta ciudad por parte de Patino la convierte en un caso inédito y destacable; y porque Patino estructura su conjunto cinematográfico en torno a la ciudad de Salamanca y su dehesa próxima. Y es que Basilio Martín Patino localiza en Salamanca las tres películas que completan su ciclo como cineasta: aquí rueda su opera prima en el cine —*Nueve cartas a Berta*—; una obra en el ecuador de su trayectoria —*Los paraísos perdidos*—; y su epílogo como director de cine —*Octavia*—. Efectivamente, con *Octavia* Basilio brindó su despedida a la industria audiovisual, pero una década después se retractó cuando las circunstancias sociales, políticas y económicas que vivía España le empujaron a empuñar de nuevo la cámara y lanzarse a rodar a las calles. Porque si algo ha hecho siempre en sus películas es retratar la calle; en toda sus obras

cobran un gran protagonismo los espacios exteriores, las calles, plazas, sus edificios, sus carteles, la gente paseando, los atascos de tráfico, las visiones panorámicas de sus *skylines*... el urbanismo es un concepto central en la obra de Patino, como veremos más adelante en el estudio pormenorizado de los filmes localizados en la ciudad de Madrid. Y si hay una obra donde Patino aborda de una manera más evidente el urbanismo esa es *Hombre y ciudad*, centrada en el urbanismo de Madrid. El narrador de este cortometraje dice en un momento del metraje: “El urbanismo se dirige al hombre, existe para el hombre, y del hombre arranca para crear un espacio urbano donde todo tenga una dimensión humana y esté a su servicio”. De esta forma, y a través de ese narrador el propio Patino está expresando su forma de entender los espacios a través de cine: vinculado los espacios físicos con los mentales. Los espacios en la ciudad se ponen, o debería ser así, al servicio de sus habitantes, para que de esta forma las ciudades se conviertan en espacios habitables. Y en cierta forma, los espacios urbanos que pueblan Madrid cumplen este requisito. Sin embargo, en el caso de Salamanca es diferente. Si bien es cierto que el centro histórico de la ciudad, con todas las calles y plazas peatonales, en cierta forma está diseñado a la medida de los ciudadanos de acuerdo a los principios del urbanismo, en realidad Patino lo cuestiona mostrando que los edificios y monumentos están configurados, no para funcionar al servicio de los ciudadanos corrientes, sino para intimidarlos, deslumbrarlos y controlarlos desde su grandeza, desde la imponente altura de la catedral o desde los llamativos ornamentos vacíos que en realidad sirven para distraer a la gente ya que, mientras se distraen contemplando esos elementos estéticos pero vacuos, no se plantean qué se esconde detrás esos muros, qué papel han cumplido en la historia de este país o el poder que detentan quienes los ocupan. Tanto en *Nueve cartas a Berta* como en *Octavia* vemos a los turistas buscando la rana sobre la calavera que se esconde en la fachada de la Universidad: todo un síntoma de la frivolidad.

La diferencia más importante en el modo como Patino muestra Madrid y Salamanca se sintetiza en una reflexión expuesta ya en los últimos planos de *Paseo por los letreros de Madrid*, y recuperada después en la película *Madrid*: “Dicen los madrileños que Madrid no ha terminado aún de construirse, es como la historia”. Esta idea, que acompaña Patino habitualmente con planos de grúas y de zonas y barrios incipientes del extrarradio en pleno proceso de construcción, ese Madrid

donde reina cierto caos y donde vemos constantemente niños por las calles, se contraponen con la imagen que nos muestra el director de Salamanca, una ciudad que, por oposición a Madrid, aparece como terminada, completada, cerrada. Así, frente a un Madrid muy vivo, dinámico y en pleno desarrollo, Salamanca representa una ciudad terminada, detenida, muerte. Frente al caos y el feísmo de algunas zonas de Madrid, la belleza de brillo dorado de los edificios monumentales de Salamanca. Frente a los numerosos jóvenes que vemos en Madrid, se nos muestra una Salamanca llena de ancianos.

Otros elementos particulares de la Salamanca de Patino es que aquí ubica sus películas de ficción más destacadas y que con estas películas Patino ha pasado a nutrir la nómina de cineastas de todo el mundo a los que se ha vinculado para siempre a través de su cine con una ciudad concreta, como pueden ser los casos de Woody Allen con Manhattan o Federico Fellini con Roma. Y en el caso de Patino es *Nueve cartas a Berta* la obra donde Patino muestra la ciudad de una forma más bella y profunda. Como apunta el periodista salmantino Ignacio Francia apunta con acierto que en la historia del cine universal se han realizado unas cuantas películas que reflejan realmente una ciudad, y esto ocurre con Salamanca, que tiene en *Nueve cartas a Berta* su película definitiva. Y de la misma forma que la imagen que proyecta ahora esa ciudad se debe en gran medida a los planos del film, e sentido contrario, sin Salamanca no se enendería esa obra”.

A estos argumentos se suman otros que ya expusimos en nuestro trabajo de investigación previo presentado en 2011 con el título “La ficción al servicio de la no ficción en tres películas de Basilio Martín Patino. Un acercamiento a la trilogía compuesta por *Nueve cartas a Berta*, *Los paraísos perdidos* y *Octavia*”. En dicho estudio acometimos el análisis de las tres obras de Salamanca. El principal de ellos es que frente a las obras que rueda en Madrid o en Andalucía, mucho más heterogéneas entre sí, son las tres cintas que conforman esta trilogía sobre Salamanca donde Basilio Martín Patino comparte más elementos, desde los personajes, a las tramas y el espacio. Sobre todo el espacio —el de Salamanca— o, como veremos a continuación, los espacios. Porque prácticamente todos los elementos utilizados por Patino para construir sus películas en esta trilogía están determinados en mayor o menor grado con

diversos espacios, tanto físicos y geográficos como mentales, ideológicos, sentimentales o poéticos. Si a todo esto añadimos, que en nuestra investigación previa nos centramos en las tres obras de Salamanca, consideramos que queda justificado dedicar más espacio a este conjunto de obras que a los demás. Si nuestro estudio se centrara en otras cuestiones, como la relación entre realidad y ficción, el tratamiento de la Historia del siglo XX o su labor como montador de material de archivo, nuestro análisis sería diferente y el esquema quedaría equilibrado de otra forma, otorgando más protagonismo a la serie sobre Andalucía, a una cinta como *La seducción del caos* o a la trilogía del franquismo. Pero si hablamos de espacio son estas tres cintas localizadas en Salamanca donde Patino despliega con más complejidad y matices el estudio de los distintos espacios.

### **4. 3. TRILOGÍA DE SALAMANCA**

#### **4. 3. 1. NUEVE CARTAS A BERTA**



Los exteriores de *Nueve cartas a Berta* están rodados en Salamanca, Madrid, Arapiles y Valero de la Sierra. Por esos espacios transcurren los trayectos del protagonista, un personaje móvil como todos los protagonistas de Patino. Se trata de personajes muy vinculados al espacio, a los espacios, son apátridas, siempre se encuentran fuera de lugar. Igual que en las otras dos películas que transcurren en Salamanca Patino desarrolla un cine construido sobre unos recursos ficcionales (esos personajes inventados que afrontan una serie de peripecias) pero contextualizados en unos espacios reales, o propios del cine documental. El propio Patino recuerda cómo recurrió a numerosos elementos documentales para enmarcar su ficción; así



lo declara en el documental *De Salamanca a ninguna parte*, dirigido por Chema de la Peña y estrenado en 2002:

Tenía propuestas y de repente me llegó una que era como más accesible, que era hacer en Salamanca una película de estudiantes, que fueran muy divertidos y cachondos, con tunas y esas cosas, todo lo que yo aborrezco. E hice una película sobre estudiantes en Salamanca. Éramos una generación diferente a la que había hecho la guerra, había ya unos distanciamientos dramáticos. Una ciudad terrible pero al mismo tiempo con un encanto, donde estaban nuestras familias y donde hemos vivido y tenemos buenos recuerdos. Y aproveché para poner todas esas cosas en la película.

Cuando rueda *Nueve cartas a Berta* (1955), aunque Patino lleva años viviendo en Madrid, para este director Salamanca ya es un espacio vinculado al cine, ya que una década antes había impulsado las Conversaciones Cinematográficas desde el cineclub que dirigiera en esta urbe. Además, había rodado en Salamanca y su provincia cortometrajes como *Imágenes para un retablo* (1955), *El noveno* (1961) y *Torerillos* (1962).



La narración comienza cuando su protagonista, Lorenzo, acaba de regresar a su Salamanca natal después de una estancia en un campo de trabajo en Inglaterra donde ha conocido a una chica, Berta, cuya familia huyó de España por la militancia republicana de su padre, un intelectual. Con su regreso, Lorenzo vuelve a sus clases en la universidad, a su novia formal, a la rutina familiar y al ambiente provinciano de una Salamanca eminentemente franquista. Como veremos en las tres obras, Patino inicia las tres historias con el recurso del regreso de los protagonistas desde un espacio extranjero a su ciudad de origen, de la se exiliaron en la juventud, igual que hizo el propio Patino, como recuerda Pérez Millán: “En 1965, Patino realizó una película sorprendente sobre un joven que no se atrevió a salir de una ciudad a la que quería, pero que le

asfixiaba” (2002: 359). El propio director sí salió de esa misma ciudad. “Veinte años más tarde, hizo volver a casa a otra de sus protagonistas, la Berta de *Los paraísos perdidos*, con las manos vacías y el corazón lleno de dudas, dividida entre sus raíces y sus sueños” (2002: 359). Y cuando anuncia su despedida del cine, Patino “regresa, una vez más, de la mano de un Rodrigo Maldonado cargado de cicatrices y desengaños, que ciertamente consiguió escapar, pero siente que su periplo intencionalmente transformador ha conducido al más absoluto fracaso” (2002: 359).

Durante toda la historia, Lorenzo escribe nueve cartas a Berta en las que reflexiona sobre sus sentimientos mientras oscila entre revelarse contra lo que le rodea en busca de una libertad interior y resignarse a una vida cómoda y simple. Después de una escapada a Madrid, donde se relaciona con extranjeros cosmopolitas, cae en una crisis física y mental que consigue curar durante una estancia en el pueblo tras la que se convierte definitivamente al credo de la vida conservadora que le ha inculcado su familia. Este choque entre espacios, salvando las distancias, podemos extrapolar a las otras dos obras aquí analizadas: “la crisis juvenil de un estudiante que, descontento con el ambiente que le rodea se siente progresivamente asfixiado hasta que, por cobardía, por hastío o desesperanza, opta por reintegrarse en él sin el menor entusiasmo” (Pérez Millán 2002: 83).

Se trata de un argumento marcado por la influencia de las circunstancias que configuran la vida cotidiana de Lorenzo y generan el estallido de su conflicto: la familia, la universidad, la religión, los espacios comunes ciudadanos. Como decíamos, Lorenzo es un personaje móvil, que se desplaza entre espacios físicos y mentales. Realiza un doble itinerario; uno, físico, a través de distintas ciudades –Londres, Salamanca, Madrid, un pueblo y Salamanca– y otro, vital, a través de diversos estados de ánimo: insatisfacción, crisis de rebeldía, derrumbamiento físico, resignación y reintegración a la situación inicial. A través de esas imágenes, “la memoria de Patino no es ni quiere ser memoria de hechos, de datos, sino memoria de sentimientos, de emociones, de resonancias y evocaciones, no necesariamente nostálgicas, ni mucho menos” (Pérez Millán, 2002, 88). Es decir, si una tipología de espacios le interesa a Patino es la de los espacios mentales, sentimentales, ideológicos. Y al servicio de estos espacios van a estar esos otros espacios físicos.

En *Nueve cartas a Berta* Patino explota por primera vez con enjundia unos recursos formales que afectan a la puesta en escena y con los que el director disocia la narración convencional del espacio y el tiempo. Bellido López lo describe afirmando que “aparecen planteamientos y propuestas de gran importancia, que luego seguirán presentes en su obra” (1996: 88). Se trata sobre todo de la ruptura constante en la narración. De esta forma, se rompe la continuidad del relato distanciando así al espectador y sacándole de la narración con el objetivo de empujarle a la reflexión sobre las ideas apuntadas en la película. Y generando la distancia entre obra y receptor de la que ya hemos hablado. Pérez Millán apunta “la alteración de la velocidad convencionalmente realista de las imágenes” (2002: 88), el recurso a la foto fija, el uso del zoom, los saltos en la continuidad, la alternancia de fragmentación de imágenes y planos largos con movimientos complejos, la predilección de una veracidad conseguida manipulando la imagen *real* y la fijación de una imagen de Salamanca sometida a la visión crítica de Patino. Esta ruptura formal hace evidente el montaje y recuerda al espectador que se encuentra ante una ficción. Ataca la verosimilitud ilusionista del relato para conseguir una nueva expresividad, más cercana al trabajo de un pintor, a través de un collage audiovisual, donde las fotos, imágenes ralentizadas y las diferentes voces se suman en un aparente caos narrativo que termina cobrando un sentido complejo y profundo. Los movimientos de cámara, sinuosos y largos, son complejos y densos y remarcan el ritmo lento y difuso expresado por la voz de Lorenzo en las cartas. Esta puesta en escena también subraya la lenta adaptación al cambio de Lorenzo. Constantemente, se disocian la imagen y el sonido; así se refleja la contradicción que atenaza a un Lorenzo sumido en una crisis de valores y perdido en un espacio que no se reconoce. Con la ralentización de la imagen o la inserción de fotografías, Patino subraya la inmovilidad de los personajes y espacios de la película. “En el fondo pretendía molestar al espectador, sacarle de la ‘realidad’ de la película, que fuera consciente de que aquello no era un NO-DO” (1996: 90). Con estos recursos Patino utiliza el espacio de representación que se proyecta en la pantalla, tras la correspondiente manipulación en la sala de montaje. El movimiento lento de la imagen subraya que todo lo que vemos es eterno; asistimos a una serie de costumbres y rituales heredados del pasado que se repiten. Todo es cíclico: las cartas, los bailes, los paseos, los curas, que

parecen tan viejos como las piedras de los edificios monumentales. En el ambiente que envuelve a Lorenzo, la vida parece detenida. Todo el tiempo vemos gente inmóvil; en el Casino, hay hombres que parecen dormidos. Además, Patino potencia esa sensación inerte deteniendo la imagen o recurriendo a la ralentización de los fotogramas, como el plano del hombre que lee el *ABC* en la Plaza Mayor de la ciudad.



Además, otros elementos remarcan ese paso del tiempo: desde la presencia del reloj con forma de niño en un balancín, que representa la nostalgia por el tiempo de la niñez, al sonido de las campanas. En ese caso, el de las campanas, estamos ante un elemento que nos habla tanto del tiempo como del espacio, el de un lugar donde la Iglesia católica ha encontrado un lugar acogedor, y prueba de ello es que el centro histórico está plagado de iglesias. En otro momento de la cinta vemos a Lorenzo con Mari Tere caminando por una calle peatonal por donde la gente pasa el tiempo paseando arriba y abajo. En la época se conocía a esta calle como el *tontódromo*, por la tontería que suponía ir y venir por una vía solo para saludar a la gente. Una función similar a la que cumple la logroñesa calle Portales en la película *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956). La pareja se encuentra con unas amigas y entonces se congela su imagen, aislando su cara e incorporándola a la inmovilidad del contexto. Esto se subraya cuando la cámara gira para mostrar el escaparate de una tienda de fotografía.

También encontramos en *Nueve cartas a Berta* otros elementos simbólicos, aparentemente intrascendentes pero cargados de significado. Ejemplo de ello es la propia ropa con la que viste Lorenzo, como los jerseys en lugar de las americanas y chaquetas que lleva todo el mundo. De esta forma, el personaje muestra su disconformidad con una sociedad imperante y que le oprime. Algo que se subraya con la presencia de las numerosas rejas que aparecen en el metraje y que encarcelan metafóricamente al primogénito de los Carvajal. En esta película ya

encontramos uno de los temas sobre los que profundiza en filmes posteriores, como *Madrid* o *La seducción del caos*: los medios de comunicación. En este caso nos encontramos con un aparato de televisión que la familia de Lorenzo compra al final del metraje, cuando el protagonista ya se ha recuperado. De esta forma, esta tecnología se convierte en un elemento represor más con el que se ataca la libertad de Lorenzo. Además, otra televisión cumple la misma función en el Casino. Los socios matan la tarde viendo un partido de fútbol y esperando a comenzar una nueva semana para empezar un nuevo ciclo rutinario atrapado en el tiempo. Vemos que las tecnologías de la imagen como recurso de construcción de espacios de representación están presentes desde el inicio de la carrera del director salmantino.

Uno de los aspectos que mejores resultados reporta al conjunto de esta película es la fotografía. En *Nueve cartas a Berta* la fotografía es diáfana y cercana, ordinaria y gris, en consonancia con el abatimiento y el aburrimiento que asolan a Lorenzo. Además, el blanco y negro con el que está rodada la cinta resulta consecuente con el tono apagado que caracterizaba a la dictadura en aquella época. Estos recursos visuales, contruidos desde la dirección fotográfica, como también el encuadre y la composición, le sirven al director para construir el espacio fílmico.

Estamos ante una narración subjetiva de donde los espacios se van estructurando para mostrarlos a los espectadores a través de la omnipresente mirada de Lorenzo, que es la propia de Patino. Porque si algo fundamenta esta película, como las demás de la trilogía y de la propia filmografía del director, son el montaje y la mirada, con la que se subraya la importancia del espacio, de lo objetual. Estas son las piedras filosofales del cine de Patino, más allá de la dirección de actores, un guion brillante o un ejercicio de dirección ejemplar. La mirada de Lorenzo nos muestra la sociedad en la que vive y, a través de sus propias reflexiones, conocemos su presente, su pasado con Berta y su futuro. Y esto se produce de forma fundamental a través de las múltiples elipsis. A través de esas elipsis, se fragmentan los espacios naturales para construir uno nuevo diseñado por Patino. El protagonista, además, aparece, mediante el uso de picados y contrapicados, integrado en los edificios de la ciudad de Salamanca. El recurso a la elipsis cumple en esta obra una función importante ya que se muestra en imagen solo lo que resulta fundamental en el devenir del relato. De esta forma, el espectador

es quien debe completar todo aquello que el filme no muestra y solamente lo sugiere, como las circunstancias de los Carballeira, el pasado del padre o la relación de Lorenzo con su novia. Y debe el espectador imaginar esos espacios donde suceden esas peripecias que el director prefiere no mostrar y solamente sugerir.



Patino manipula a su antojo el espacio y el tiempo narrativo. En esta película, todas las secuencias se desarrollan de forma lineal y se enmarcan en el presente, aunque Patino inserta constantes referencias al pasado –al de la relación de Lorenzo con Berta y al de la historia de España– pero siempre desde el presente a través de recursos como el de las reflexiones de Lorenzo, que nos cuenta su idilio veraniego a través de las cartas que escribe a Berta. El director viaja al pasado y regresa al presente todo el tiempo. Es una forma de reflejar que, a pesar de que todo cambia, todo en el espacio sigue igual en realidad, algo que queda puesto de relieve en las otras dos películas de esta trilogía. En esta obra es constante la alusión a las dos Españas enfrentadas, esto es, a dos espacios mentales vinculados también a espacios geográficos –es el caso de Salamanca, vinculada al franquismo, como Madrid a la República–, en el pasado y, como consecuencia, en el presente. De hecho, el pasado es el que determina el futuro, y en esta idea profundiza el director.

La resignación final de Lorenzo que le lleva a aceptar el destino que su familia quería para él tiene una doble implicación en el ámbito del espacio y el desplazamiento. Por una parte, esa decisión implica un movimiento físico, o mejor dicho, un inmovilismo físico, es decir, un no desplazarse entre espacios, ya que la aceptación de adaptarse a los designios familiares implica la convivencia en su mismo espacio físico, es, en su domicilio familiar, además de que, previsiblemente seguirá manteniendo las mismas rutinas y habitando los mismos espacios: Universidad, Iglesia, Casino, casa del pueblo, visitas a casas de familiares. De haberse rebelado, solo le hubiese

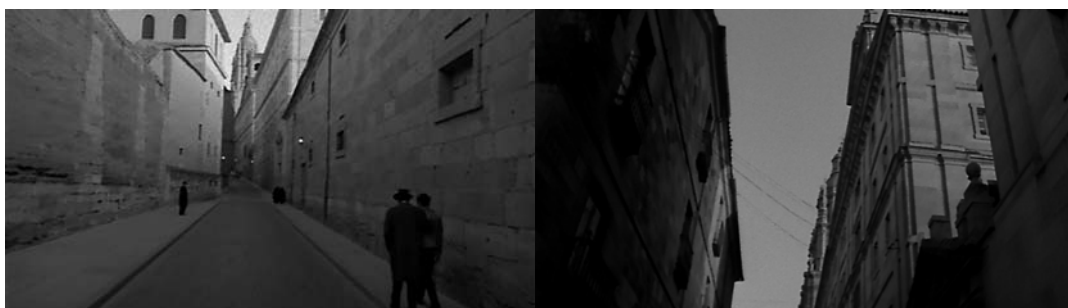
quedado la salida del exilio adoptada por el propio Patino a una edad similar a la de Lorenzo y emprendida también por la mayoría de los personajes protagonistas de sus películas. Seguramente, Lorenzo hubiera emprendido una huida a la ciudad de Madrid que le ha fascinado aunque no ha alcanzado a comprender en su escapada. Y si hablamos del espacio mental, esa aceptación del fracaso final es definida como un “viaje al conformismo” por Bellido, “el principio de la escapada” por Pérez Millán y “un itinerario de ida y vuelta tanto interior (vital) como exterior (físico)” por Nahum. Y precisamente los planos de la última secuencia subrayan este carácter pesimista que envuelve la película. Precisamente cuando la paz llega a Lorenzo y, por ende, a todo su entorno, una vez que ha asimilado la realidad que le circunda, los familiares del protagonista y su padre muestran su alegría ante el cambio adoptado por el protagonista. Sin embargo, esa sensación de felicidad es falsa ya que contrasta con la tristeza que envuelve al propio filme. Lorenzo ha claudicado, todo vuelve al punto inicial, a la normalidad, al conformismo, a los espacios familiares, una vez eliminada cualquier posibilidad de cambio. Y esta vuelta a la rutina, al naturalismo, se pone en escena a través de la recuperación de la fluidez del espacio y del tiempo. En el último plano vemos a Lorenzo y Mari Tere en una imagen sin congelado ni efectos de ningún tipo. La pareja habla de la recuperación, de la llegada de la primavera y de la felicidad. La cámara parte de ellos para mostrarnos la catedral y el río. Y esta última imagen de postal de la ciudad de Salamanca nos indica que todo vuelve a la normalidad, al cauce habitual del paso del tiempo, un concepto subrayado por la presencia de las piedras monumentales y del río. Todo continúa en realidad inamovible. Precisamente, el paso del agua, presente en otras películas de Patino, como en *Octavia*, enfatiza ese paso del tiempo sin que por ellos cambien en absoluto los espacios. Estamos, pues, ante un final triste y desolador que muestra una falsa esperanza en la llegada de la primavera y en un futuro limitado a la rutina. Lorenzo ha terminado aceptando la vida que le ofrecen los otros, acaba llevándose bien con padre y con su novia quien, con el dinero de su familia, le asegura un buen futuro. El carácter triste de este final viene determinado también por la negación por parte de Patino del beso final de la pareja, como también renunciará a mostrarnos el beso de despedida de Berta y su marido alemán en *Los paraísos perdidos*.



Juan Antonio Pérez Millán apunta que Patino experimenta con recursos que ya había puesto en marcha en obras anteriores. En relación a la adopción de decisiones perfiladas, aunque de una forma más tímida, en sus trabajos previos, podemos recordar *Torerillos '61* (1962), cortometraje en el que siembra algo que florece con plenitud en *Nueve cartas a Berta* en cuanto a que “se centra en un medio físico que es el del propio Patino, el campo de Salamanca”, y además nos muestra las imágenes más conocidas de la ciudad del Tormes, “sus panorámicas de *tarjeta postal* y sus calles con más sabor monumental” (2002: 63), algo se repite también en *Los paraísos perdidos* y en *Octavia*. Cuando Patino retrata las calles y los ambientes de Salamanca, lo hace aludiendo a una ciudad real pero a través de un recorrido ideal o ficticio que no se corresponde con su referente en la realidad. De esta forma, Patino convierte a Salamanca en universal y nos muestra una ciudad que en realidad podría ser cualquier otra ciudad provinciana de la España de los sesenta. Más aún, Patino retrata a España en sí misma, un país provinciano hasta en su capital, Madrid. Salamanca es una ciudad que el director conocía muy bien y de la que había emigrado después de sufrir los mismos condicionantes que sufren sus personajes, el mismo ambiente, las gentes y situaciones de esta ciudad, muy parecida a otras, anclada en el esplendor de los siglos pasados. Con sus calles, edificios y monumentos de piedra dorada tan característica de esta región, Salamanca queda retratada en esta película como una ciudad monumental, esplendorosa y grandiosa. Un paisaje grandilocuente que representa al propio régimen franquista, tan dado a las grandes exhibiciones, y que se complementa con su paisanaje, compuesto mayoritariamente por curas, monjas, guardias civiles, universitarios acomodados, familias de rancio abolengo, gente de avanzada edad y fuerzas vivas; es decir, una ciudad muerta, atada a un pasado vibrante y con futuro incierto que pertenece



ya a la historia. Y este retrato de Salamanca queda subrayado cuando Lorenzo ha vuelto del pueblo y camina con su padre camino a casa. En esta secuencia, el plano parte de los dos personajes y avanza, en *travelling*, para mostrarnos los edificios. Patino nos dice así que Lorenzo, resignado finalmente, ha pasado a integrarse en esas piedras doradas. Además, resulta verdaderamente significativo que, por primera vez en esta película, se oye en *off* al padre, ya que es quien va hablando cuando la cámara abandona a los dos personajes y avanza hacia los edificios. De esta forma, Patino equipara a Lorenzo con su padre; el hijo ha asumido definitivamente la posición vital de su padre. Se trata de una secuencia importante para el relato que “impresiona por la monumentalidad de la calle de la Compañía, pero no como mero decorado estético, sino auténticamente lleno de significado para el espectador” (Gómez, 2010).



También habíamos escuchado en *off* a los padres en otra ocasión, cuando Lorenzo estudia en su dormitorio por la noche y se oye a los padres criticando que su hijo se quede despierto hasta tan tarde. Este recurso acerca esta escena a otra incluida en *Los paraísos perdidos*, cuando Berta, su marido y su hija están comiendo en un restaurante sin dirigirse la palabra y en *off* escuchamos una celebración próxima. Una vez más, Patino vuelve a demostrar su capacidad para sugerir, utilizando recursos que se encuentran fuera del campo, y enriquecer lo que transcurre en la escena. De esta forma, Patino vincula espacios distintos pero próximos, mostrando uno en campo a partir de la imagen y otro a través del fuera de campo a partir del sonido y de ciertas referencias.

En esta película, como en todas las que pueblan el cine de Patino, es muy frecuente el uso de numerosas contraposiciones. Un recurso que le sirve a Patino para jugar con los significados, crear ironías y empujar al espectador a reflexionar y sacar sus propias conclusiones. En todas estas oposiciones encontramos

referencias a los diferentes espacios. Encontramos contraposiciones diversas: entre personajes, como Jacques y Benito o Berta y Mari Tere; entre países, como Inglaterra y España; entre ciudades, como Madrid y Salamanca; entre universidades, como la de la capital y la castellana; entre espacios de ocio, como el bar madrileño y el Casino salmantino; entre espacios abiertos, donde Lorenzo parece más tranquilo y libre, y los espacios cerrados, donde el protagonista se siente más agobiado; entre la represiva presencia de sus padres, el aburrimiento de las clases en la universidad o las tediosas conversaciones con Benito; o entre los diferentes tipos de espacios por los que transita Lorenzo, cada uno con su propio significado. En este punto, tenemos, básicamente tres espacios: el campo, la ciudad provinciana y la gran ciudad. El campo charro representa el lugar más puro y donde el protagonista disfruta de una tranquilidad o felicidad, quizás recordando un pasado de infancia feliz que representa un *paraíso perdido*. La ciudad pequeña, en este caso Salamanca, simboliza a la España franquista que coarta cualquier intento de libertad personal. En este espacio, Lorenzo se encuentra aprisionado por los condicionantes sociales. La gran ciudad, simbolizada en Madrid, ofrece a Lorenzo un inquietante mundo de posibilidades y libertades en el que, sin embargo, no parece encajar y al que renuncia por no atreverse a luchar por sus ideales. Además, Patino contrapone en su filme el presente que vive Lorenzo en Salamanca con el pasado estival en Inglaterra. Y lo hace a través de las cartas que remite a Berta, leídas en *off*. El director opta así por un recurso con el que evita utilizar un *flash back*. Sin embargo, en el film está constantemente presente el pasado de la Guerra Civil que dio lugar a esas dos España, y también dos Salamancas, cada una configurada por un espacio mental. Entre ambos espacios se mueve Lorenzo. Algo que suscribe también Nahum cuando afirma que “los personajes se encuentran limitados por el pasado y el escenario ruinoso y silenciado de la Guerra Civil.” (Actas del XI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine: “¿Savia nutricia? El lugar del realismo en el cine español”, AEHC, Córdoba, 2006, pp. 71-76. p. 74.). Y aunque hablamos del mismo lugar a través de distintos momentos históricos, ya hemos apuntado con anterioridad que en calidad se trata del mismo lugar pero de espacios distintos, incluso a nivel urbanístico, ya que Salamanca ha cambiado su fisonomía desde entonces, como nos remarca Patino en sus retratos de la ciudad de *Nueva cartas a Berta* hasta *Octavia*. Así pues, esta película respira de forma soterrada el enfrentamiento civil, de forma explícita a través de los versos de Antonio Machado incluidos en la dedicatoria del libro de

Carballeira. La España de los vencedores, la que impuso las leyes por la fuerza, rodea constantemente a Lorenzo; todas las instituciones con las que mantiene contacto Lorenzo representan el poder del Régimen. Además, los valores que destila la sociedad que rodea al protagonista, comenzando por su propio círculo familiar, son los defendidos por el mismo franquismo. La España de los vencidos está presente también, aunque de forma menos elocuente debido al control de la censura, en la propia Berta y su padre exiliado a Inglaterra. No obstante, y a pesar de la influencia que el pasado ejerce sobre el presente, apenas encontramos referencias directas a la propia Guerra Civil. La más evidente es la escena del homenaje a los Alféreces Provisionales en la Plaza Mayor de Salamanca.

Otra aparece cuando Lorenzo decide visitar en Madrid la antigua casa de los Carballeira, ahora reconvertida en la sede de una compañía petrolera norteamericana. Lorenzo intenta en vano encontrar rastros de ese pasado y comenta a Berta en una de sus cartas: “me doy cuenta de que conozco muy mal lo terrible que debió de ser aquello de entonces”. La casa del padre de Berta sigue siendo la misma a pesar de los cambios sufridos por las obras. Incluso el nombre de la calle, Alfonso XIII, parece impedir un cambio de verdad; además, resulta llamativo que el nombre de la calle se encuentra colocado sobre piedras movedizas. El presente en el que habita Lorenzo se encuentra completamente determinado y enrarecido por el peso de ese pasado de violencia, imposición y guerra. Y en ese contexto, Lorenzo se encuentra confundido y se siente prisionero de ese pasado. Algo que expresa claramente en otro fragmento de sus cartas a Berta:



No hay nada que me llene, no espero nada, no sé qué será de mí en el futuro, para qué valdré, qué sentido tiene el acostumbrarse a vivir así, rutinariamente, sin alicientes, como en el rincón de un planeta parado, conforme a unas normas tan ajenas y viejas que no ayudan a vivir mejor, manteniendo y respetando unos intereses en los que no participo, ni me atañen absolutamente.

Patino pone de manifiesto así que el espacio mental de Lorenzo se encuentra detenido también, unido de forma inseparable a esos espacios físicos ya muertos. Lorenzo llega a esa situación de hartazgo por “el opresivo ambiente familiar, la desorientación vital juvenil, el desconcierto religioso, el caos afectivo y una ciudad gris”. (2006: 74).

Vinculando espacios físicos y mentales, podemos recordar que el relato ha comenzado fuera de campo, antes del inicio del metraje y Patino nos lo cuenta a través de la elipsis. Ha comenzado en Londres, donde Lorenzo conoce a Berta. Esta primera etapa trae consigo el primero de los estados de ánimo que afectan al protagonista: la insatisfacción, generada ante la constatación de que más allá de la sociedad provinciana y franquista de Salamanca existe la libertad y la posibilidad de vivir de acuerdo a unos ideales. Después del verano, Lorenzo regresa a Salamanca coincidiendo con el inicio del relato narrado en *Nueve cartas a Berta*. Es entonces, en su ciudad natal, donde Lorenzo comprueba que la vida aquí es incompatible con la coherencia ideológica propia o crítica. Y es en ese momento cuando Lorenzo comienza a gestar su crisis de rebeldía, una rebelión que no exterioriza y que conocemos básicamente por los pensamientos y reflexiones que expresa en sus cartas a Berta. La crisis le hará caer literalmente en el derrumbamiento físico llegando a enfermar y a guardar cama. Sus tíos de la farmacia tratan de quitarle hierro al asunto y el tío les aconseja que manden a Lorenzo fuera una temporada. Mientras, su prima Trini les dice a sus padres: “eso es la angustia vital como dicen ahora... es la moda”. Después viaja a Madrid con la excusa de participar en unos ejercicios espirituales aunque termina escapándose y encontrándose con Jacques, su amigo francés. En Madrid acude con Jacques a un bar donde se encuentran con un grupo de amigos del francés que adoptan un aire de intelectualidad un poco impostada. Ese espacio en cuyo ambiente todo el

mundo charla apasionada y alegremente, es el contrapunto del espacio que representa el casino salmantino donde Lorenzo acude con su tío y cuya atmósfera es polvorienta y gobernada por un silencio solo interrumpido por la retransmisión de los partidos de fútbol los domingos por la tarde y por las partidas de cartas, la copa y el puro. Lorenzo se muestra en todo momento fuera de lugar; se siente claramente desplazado en el bar de Madrid y también huye del casino. Lorenzo no se identifica con ningún espacio. Lorenzo se encuentra sumido en una verdadera crisis de valores, emociones e ideas que solo consigue resolver cuando se marcha al pueblo con su tío cura. Allí termina por asumir un estado de resignación que le lleva a reintegrarse definitivamente en la sociedad de la que había tratado de huir cuando regresa a Salamanca. Estamos, por lo tanto, ante un viaje de ida y vuelta que parte y llega al mismo punto y que supone un viaje iniciático para el protagonista que le lleva a aprender, no sin amargura, que no tiene otro camino que seguir. Lorenzo también terminará, como el propio padre cuando le vemos en una imagen congelada donde aparece en el banco, atrapado en una de estas fotografías y, por lo tanto, anclado en el espacio y en el tiempo.



Un recurso similar sirve para retratar al personaje de la madre. En este caso se trata de la ralentización de la imagen para mostrarnos en cámara lenta a la madre mientras plancha y escuchamos a Lorenzo en *off* hablándole a Berta sobre ella: “Me gustaría que la comprendieses. Padece de los nervios. Me gustaría que fueses más feliz que ella, más sincera, menos esclava, más independiente, más libre. ¡Si se entera que el campo de trabajo era mixto!” De esta forma, Patino también la enmarca en un espacio y un tiempo detenidos.

Con el caso de los padres de Lorenzo se pone de manifiesto la construcción por parte de Patino de personajes-concepto, es decir, de personajes que representan un valor o idea concretos. Y aquí entramos de lleno en los espacios mentales, donde también encontramos espacios ideológicos y emocionales. Así, mientras Benito, el amigo salmantino de Lorenzo, es un personaje que representa al típico estudiante provinciano y acomodado, el amigo francés al que el protagonista visita en Madrid aparece retratado como alguien cosmopolita y vital, con una vida mucho más excitante que la de los compañeros de facultad de Lorenzo. Aquí encontramos además otro concepto presente en numerosos elementos de las tres películas aquí estudiadas. Hablamos de la contraposición del espacio interior y el espacio exterior. Es decir, entre el espacio que representa lo extranjero, lo que llega de fuera, lo cosmopolita, la modernidad; y el espacio próximo, el de la tradición y lo conservador. Y esto abarca tanto el plano físico como mental. Lo extranjero, en las películas del director, representa básicamente la libertad de la que carece España. Y así queda reflejado con Berta y los Carballeira. Esta familia, exiliada a Inglaterra por su afecto a la República, implica para Lorenzo lo contrapuesto a su vida cotidiana, algo excitante, atractivo; y el espectador lo conoce a través de las cartas que le escribe el protagonista. Así, nos enteramos de que la vida de los Carballeira es mucho más abierta y alegre que la del entorno familiar de Lorenzo. El padre de Berta adquiere un aura mítica para Lorenzo, quien en Madrid busca sus raíces visitando su antigua casa. La propia Berta, a quien Lorenzo dirige todas sus atenciones y pensamientos, siempre pendiente de la llegada del correo, representa una presencia femenina mucho más atractiva que la novia salmantina, una chica de provincias integrada en la tradición religiosa y social de su propia y adinerada familia que simboliza a una mujer que quiere casarse y formar una casa, un espacio anclado al mundo. Resulta revelador que este personaje que encarna la tradición y el inmovilismo sueñe con una gran estructura espacial, pesada e inmóvil como un hogar. Su inmovilismo mental se traduce en este caso en inmovilismo físico. Y frente a ese personaje tenemos otro como Berta cuya apertura mental se sustenta en una apertura física también, la de las barreras o fronteras físicas entre lugares. Como el resto de personajes que representan la modernidad, en la obra de Patino, Berta también es ligera y está en constante movimiento desplazándose entre espacios físicos. En contraposición

encontramos al personaje de Berta, que simboliza el riesgo, la diversión, el apasionamiento y la espontaneidad.

Berta es el soplo fresco de libertad que entonces se quería respirar, en medio de tanto mandamiento cívico o religioso. Berta es la alternativa amorosa, atrayente por exótica, frente a la consabida y sosa de los pagos autóctonos. O más exactamente aún: Berta es la proyección especular del propio yo, del yo que a Lorenzo le gustaría alcanzar alguna vez. En realidad las *nueve cartas* son otros tantos ejercicios de introspección. Berta es la utopía de los veinte años, que tiene cara y nombre de mujer. (Torres-Nebrera, 2009: 2012).

Cuando Lorenzo se encuentra con su novia siempre es en espacios exteriores, y además en situaciones de rutina costumbrista, como a la salida de misa, de paseo, por la calle o a la hora a la que ella tiene entrar en su colegio mayor. De esta forma, esos espacios se ritualizan por la ideología y la costumbre. Incluso cuando Lorenzo acompaña a su prima al pueblo para proyectar una película y la prima urde un plan para que la novia acuda, invitada en secreto por la primera, y ambos se escapan para besarse, la única secuencia de apasionamiento carnal de toda la película, transcurre también en el exterior. Y resulta llamativo que ese espacio exterior donde se refugian es un descampado feo y poco acogedor. No es un lugar romántico o con alguna clase de encanto. De esta forma, este espacio se convierte en extensión física del espacio mental en que se halla la relación de Lorenzo con Mari Tere: sombría. Hay dos escenas en las que vemos a la pareja en localizaciones interiores. Se trata de la fiesta universitaria donde ambos bailan y cuando están en un bar tomando el vermú. Solo hay dos momentos en que nuestro protagonista se muestra ausente, como siempre que está con ella. Lorenzo piensa constantemente en Berta y sufre la permanente constatación de vivir una realidad situada en las antípodas de sus sueños y ansias.

El resto de personajes de esta película son absolutamente secundarios y no aportan nada específico a la historia o al protagonista. Tan solo resaltaremos que, como los personajes principales, también están vinculados a espacios concretos, casi forman parte de esos espacios, están anclados a ellos como metáfora de su inmovilismo vital. Son así como objetos, parte del mobiliario de estos espacios. Así, la abuela pulula por la casa familiar, vaga por el pasillo, en silencio, como si fuera un mueble más. Es el símbolo de algo muerto, como los residentes del asilo de *Los paraísos*

*perdidos*. También debemos referirnos a un personaje cuya presencia se repite en las otras dos películas de esta trilogía. Se trata de la sirvienta, en este caso una chica llegada a la ciudad desde algún pequeño pueblo de la provincia. Su presencia en este hogar nos hace pensar en las pretensiones de la familia por aparentar un cierto nivel económico o social que seguramente no tiene. Aquí resulta determinante la influencia y la presión que ejerce el espacio mental en el que se enmarca la familia de Lorenzo. Aun siendo un personaje tan secundario, podemos advertir que la sirvienta acomete un viaje contrapuesto al de Lorenzo. Este se traslada de la ciudad de Salamanca al pueblo movido por un fin mental o emocional, el de encontrar la tranquilidad o paz interior. La sirvienta, sin embargo, acude a la ciudad en busca de un progreso económico, es decir, con un fin material y físico. De esta forma, podemos comprobar que el uso de los espacios esconde distintas problemáticas.

Podríamos hablar también de un personaje inanimado cuya importancia e influencia en el relato resultan determinantes, también en las otras dos cintas de la trilogía salmantina. Nos referimos a la propia ciudad de Salamanca ya que la presencia de sus espacios convierte a esta ciudad en “otro protagonista más de la película, que determina fuertemente al personaje principal. Fotografiados con claridad, sin efectos lumínicos, vemos monumentos, calles y plazas emblemáticas de la ciudad por donde se cuelean personajes que ignoran formar parte de una película de ficción: los alféreces en la Plaza Mayor o los grupos de curas sorprendidos en las caminatas de Lorenzo; “aspectos que refuerzan el aliento neorrealista que impulsan al film” (2009: 73). Esta apuesta por el naturalismo comparte fotogramas con una ruptura formal que busca hacer evidente el montaje, algo habitual en el cine de Patino, y convertir en ficción los elementos documentales recogidos de la realidad. De esta forma, la película se acerca a la Nueva Ola Francesa y al *Nouveau roman*, corrientes surgidas en Francia que, desde la imagen y las letras, han privilegiado el espacio en sus narraciones. La cinta de Patino empuja a los espectadores a pensar en los espacios, mentales y físicos, que quedan descontextualizados y subrayados cuando Patino nos inmoviliza ralentizando la imagen.

Y si contemplamos la ciudad de Salamanca en clave de personaje, incluso como protagonista del film, debemos enmarcarla entre los personajes de esta obra que se sitúan en el inmovilismo. Casi todos los espacios en Salamanca evocan



inmovilismo. Comenzando por el centro histórico, podemos referirnos a las iglesias y catedrales, que son edificios caracterizados por prolongarse su construcción en el tiempo durante siglos. Esto es lo que ocurre con la propia ciudad: el tiempo pasa, se mueve, pero los espacios continúan, se mantienen inalterados. Ese centro histórico se caracteriza también por tener las calles peatonalizadas. De esta forma, no pasan vehículos y, al margen de los turistas que pululan por la zona, esto incrementa la sensación de tiempo detenido. Cualquiera que pasee en la actualidad por el entorno de la Plaza de Anaya y de las catedrales puede sentirse sin esfuerzo un habitante de hace varios siglos. Y en esta Salamanca que nos muestra Patino, y que se corresponde con la Salamanca real, solo se rompe lo estético que envuelve sus espacios cuando algo corre por ellos: el río, como nos muestra el director; los personajes, sobre todo los protagonistas de esta trilogía, que se desplazan sin cesar dinamizando esos espacios; las carreteras que llevan a la dehesa, por donde vemos moverse a los personajes...

Tras analizar los personajes vamos a abordar la presencia de distintos espacios representados por instituciones presentes en la cinta que detentan el poder establecido y que acechan al protagonista en su vida cotidiana. La familia, los medios de comunicación, los políticos, la religión o la Universidad se han convertido en instituciones opresivas, según nos muestra Patino. Y ese carácter opresor que caracteriza a estas instituciones, nos dice el director, no cambia apenas en cuatro décadas, ya que el papel que cumplen en *Nueve cartas a Berta* se mantiene intacto en *Los paraísos perdidos* y *Octavia*. Especialmente omnipresentes aparecen en esta trilogía la Iglesia y la Universidad. No es casual que Salamanca cuente con dos catedrales y dos universidades, siendo una ciudad pequeña. La relación de ambas instituciones con los espacios aparece retratada por el director con un carácter paradójico: en el caso de Universidad conviene recordar que se trata de una institución surgida con un carácter universal, es decir, de abarcar a toda la sociedad y acoger con las puertas abiertas a todo el mundo y todos los saberes. Sin embargo, Patino nos muestra una institución universitaria restrictiva y elitista, cuyo espacio se limita a las clases privilegiadas, a la élites intelectuales, sociales y políticas, cerrada al pensamiento libre. De forma inversa, la Iglesia es una institución surgida con el carácter limitado de una secta, es decir, circunscrita a un grupo de seguidores que comparte un credo al margen del resto de la sociedad, aunque su vocación sea universalista. Vemos en la obra de Patino

que la Iglesia empapa todos los espacios de Salamanca. Está presente en sus propios espacios físicos, en sus edificios, como las iglesias y catedrales, pero también tiene presencia en las calles, los domicilios y en el ámbito universitario. Ejemplo de ello es la Universidad Pontificia. Esta invasión de espacios se traduce en una serie de espacios, como son las universidades, incluyendo la pública, y los templos que no se diferencian a priori en nada. En el conjunto monumental del centro histórico de Salamanca unos edificios se confunden con otros. Todos comparten un porte grandioso en sus piedras doradas. En *Octavia*, vemos a Rodrigo caminando por la calle que pasa junto a la sede de la Universidad Pontificia, en cuya basílica se acaba de celebrar una boda. Tanto la Universidad como la Iglesia se muestran como instituciones cuyos espacios, imponentes, permanecen detenidos. Y esto es espacialmente significativo en el caso universitario, ya que se trata de un ámbito al que se le presupone una evolución paralela a los cambios sociales para adaptarse a los nuevos conocimientos. Pero no es así; la Universidad que nos muestra Patino, ya que nos muestra un ámbito anacrónico donde lo único que se muestra dinámico son los estudiantes que entran y salen físicamente de sus puertas, lo accidental, lo superficial. Sin embargo, el personal que trabaja en sus aulas está tan anclado en el tiempo como las propias paredes. Así lo vemos en *Nueve cartas a Berta*, donde nos profesores parecen tan avejentados como las mesas o las sillas.



Se trata de espacios que combinan emplazamiento físico, ideología, sentimientos... Y aunque por lo general van a estar circunscritos a un lugar geográfico y urbanístico concreto, en ocasiones sus representantes abordan otros emplazamientos e invaden otros espacios. Así ocurre por ejemplo con la religión, o la Iglesia, que aparece encarnada en los numerosos curas y monjas que pueblan el metraje. Están presentes en la propia ciudad de Salamanca, los vemos por las calles o en la propia casa familiar. También están en los dos pueblos que aparecen en la película. Uno es el que visita Lorenzo para proyectar una película en la iglesia; en el otro pueblo de

la sierra, permanece con el tío cura con el que Lorenzo va a *curarse*. En Madrid, asiste a una casa de ejercicios espirituales y Lorenzo reflexiona sobre el cristianismo, del que dice que “debe ser extraordinario: el del Dios bueno y comprensivo, sin miedo”. Se trata de la evocación de una idea de Dios contrapuesta a la del Dios del catolicismo franquista: un dios manchado de sangre por sus curas homicidas o cómplices de los asesinatos del régimen. Estamos ante una contraposición entre espacios espirituales. En el jardín de la casa de Madrid, el cura Echarri adoctrina a Lorenzo y sus compañeros. Este religioso se muestra campechano en apariencia pero no disimula su desprecio por cualquier atisbo de revolución social y por el conocimiento científico. No duda en exclamar: “Un intelectual está siempre al borde de perder su alma por exceso de saber baldío”. De esta forma, expresa Patino su propia visión sobre el papel que juega la Iglesia católica en la sociedad española del momento y en la educación: nos dice el director que estamos ante una institución contraria al progreso y, por eso, al servicio del poder político imperante.



La presencia de la familia es determinante durante toda la película, aunque adquiere todo su protagonismo en el capítulo marcado por la segunda carta, titulada *El rosario en familia*. Aunque no encontramos un espacio representativo de la casa familiar de Lorenzo donde se rece habitualmente, más allá de que se bendiga la mesa en el comedor, con ese título Patino refleja cómo el espacio de la religión entra en el espacio íntimo de un domicilio. Resulta curioso comprobar que la presentación de los miembros de la familia se lleva a cabo por orden jerárquico y que además este recurso se complementa con su duración en pantalla. Así, el padre aparece como la referencia principal; de él conocemos más que de cualquier otro personaje. Se convierte en el desencadenante de la crisis de Lorenzo, ya que es contra quien este se

rebela, y cuando finalmente se convierte al credo de su progenitor, repite sus frases a Berta. En este sentido, una secuencia clave en el relato es la que tiene lugar cuando el padre va a recoger a Lorenzo a su vuelta en autobús del pueblo, al final de la película. En ese momento, el padre se muestra, por primera vez en la historia, orgulloso de su hijo, definitivamente recuperado.

Retomando la presencia de la Universidad ha sido y sigue siendo una institución con una enorme influencia en la sociedad salmantina. En el caso de *Nueve cartas a Berta* percibimos su presencia a través de diversos espacios y situaciones, como las aburridas clases magistrales en la facultad, las partidas de cartas en el bar con otros estudiantes, la fiesta con la madrina de los universitarios, la velada en el restaurante y el posterior paseo nocturno con el catedrático que defiende a los teólogos de la contrarreforma, el profesor Astudillo o el viejo maestro exiliado, que llega con la vitola de lo extranjero pero que se limita a exaltar la belleza de Salamanca.



En esta película asistimos al recurso constante de Patino de insertar elementos pertenecientes al espacio de representación con los que construye el espacio fílmico. Así, el principal aquí son las cartas que dan título a la película y que funcionan como el hilo conductor del relato al dividir el metraje en capítulos o bloques. Con este recurso asistimos a un doble espacio de narración paralelo, el que se ve en imagen y el que percibimos a través de las reflexiones de Lorenzo expresadas con su *voz en off*. Estas cartas están escritas por Lorenzo a Berta, presentada como una mujer ideal. Sin embargo, no son más que un mero artificio para reflexionar consigo mismo. Se convierten en un monólogo interior del propio Lorenzo, algo que también se repite en las otras dos películas. Asistimos así a la representación del espacio mental. De forma paralela, vemos en imagen el transcurso de la acción, dentro de la puesta en escena del

espacio físico. En este caso, la suma de ambos planos espaciales dan lugar al espacio filmico.

Aquí podemos añadir un recurso habitual en Patino con el que construye el espacio de representación: la inserción de materiales de diversa procedencia, siempre distinta a la imagen en movimiento propia del cine. En este caso nos referimos a que cada carta se presenta con un dibujo de estilo medieval, obra de José Luis Alcaín, y en la parte inferior izquierda de la imagen aparece sobreimpreso el número y título de cada carta: *El regreso* (1), *El rosario en familia* (2), *A la sombra de las piedras doradas* (3), *La noche* (4), *Un domingo en la tarde* (5), *La excursión* (6), *Pretérito imperfecto* (7), *Tiempo de silencio* (8) y *Un mundo feliz* (9).



La película comienza ya con diversas referencias al espacio en el que se enmarca la historia que se nos va a narrar. Arranca con una cita de Antonio Machado que resume poéticamente el relato al que vamos a asistir: “Esta es la historia de un español que quiere vivir y a vivir empieza...” Ya tenemos aquí la referencia a España y, a continuación, se muestra el primero de los dibujos de Alcaín que ilustra una ciudad amurallada; se trata de una imagen que representa lo que se va a encontrar Lorenzo en su vuelta a Salamanca en el primer capítulo de la película, titulado elocuentemente *El regreso*: una ciudad que le va a acorralar con sus piedras –las de sus edificios monumentales que se convierten en una suerte de muralla que encarcela a sus habitantes–. A estos elementos se suman, tras la impresión del título del filme y los créditos, un texto explicativo de las circunstancias en las que comienza el relato, con el Primer Acto ya iniciado: “... también Berta había nacido después de la guerra, pero fuera de su país. Al regresar Lorenzo de su viaje a Inglaterra, habiéndola conocido allí, todo continuaba igual en la ciudad... en la ciudad el joven

estudiante, tenía unos padres, unos amigos, una novia...” Sin duda, la cita ya nos da las claves de los elementos que van a protagonizar la cinta. Es significativo que este breve texto incluye dos veces la palabra “ciudad”; de esta forma se pone de manifiesto la importancia que la propia entidad urbana de Salamanca va a cobrar en esta cinta como espacio protagonista y de su influencia en la crisis existencial del personaje. Además, se citan la guerra –la Guerra Civil de España– y se hace referencia al exilio explicando que Berta ha nacido fuera. De esta forma se hace referencia a la contraposición entre el espacio interior de Salamanca y el exterior de Inglaterra, y se anuncia el peso que el pasado de enfrentamiento de las dos Españas tiene en la película y de su cómo este pasado determina completamente el presente. Inglaterra aparece en este film no como un espacio geográfico concreto, ya que no se hacen referencias a lugares o aspectos determinados, sino como un espacio abstracto, dentro del plano ideológico y emocional equiparado al progreso y la libertad.. Además, el texto cuenta que Lorenzo ha estado en Inglaterra y destaca los tres elementos que rodean a Lorenzo en su vida salmantina: los padres, los amigos y la novia. Se trata de lo que le ofrece la vida conservadora a la que le empuja su entorno, básicamente sus padres; un espacio limitado pero confortable donde sentirse seguro. Aunque la cuestión del exilio está presente en toda la trilogía, en el caso de *Octavia* se trata de un exilio escogido de forma voluntaria por el protagonista como una manera de poder vivir en libertad con sus propios deseos. Se trata de un exilio de los espacios interiores que se ve plasmado también en un exilio geográfico. Pero si hablamos de *Los paraísos perdidos* y, sobre todo, de *Nueve cartas a Berta*, estamos ante un exilio obligado, por motivos políticos, cuando el padre de Berta tuvo que marcharse desde Salamanca para evitar la represión del régimen de Franco. El exilio, cuando hablamos de un destierro forzado como en el caso del padre de Berta, es un elemento fundamental en esta obra y para nuestro estudio porque se trata de un concepto absolutamente vinculado al tema del espacio, en este caso por tratarse de un fenómeno que conlleva un cambio forzado de espacios para los desterrados. Y es interesante comentar que la propia palabra “desterrados” incluye la palabra tierra, de la que se despoja a quien se obliga al exilio. Si hablamos de la ópera prima de Basilio Martín Patino, es una cuestión importante porque se trata de “la primera ocasión en que en una película la figura del exiliado se utiliza para expresar desarraigo, la crisis de valores y el deseo de transformación por parte de la juventud en el interior de España, aunque, aparentemente, la película se resuelva con un retorno a la

normalidad” (González 2001, 211). Recurriendo de nuevo a la etimología, merece la pena detenernos a pensar en la palabra “desarraigo”, donde encontramos incluida la palabra raíz. Es decir, ese desarraigo vinculado al exilio implica que se despoje al exiliado de sus raíces, que no son sino espacios, los espacios más importantes de una persona, por ser los familiares. Con esta película donde aparece el exilio, Patino se convertía así en un cineasta visionario, como lo será años después cuando desmonte por primera vez desde una visión crítica la biografía de Franco en *Caudillo*. La esencia de esta película reside, como expresa González, en el choque de lo que Lorenzo ha conocido en el extranjero “con la realidad cotidiana del hogar en Salamanca, la universidad, la moral, las costumbres” (2001: 214).

El segundo de los dibujos de Alcaín muestra a una pareja en un parque; se presenta así la escena que comienza a continuación donde vamos a ver a Lorenzo y su novia de Salamanca. La escena nos muestra una calle donde lo primero que vemos es a un grupo de curas en bicicletas. Como ha explicado Patino, el equipo de rodaje se encontró a este grupo de curas casualmente y Patino decidió improvisar e incluir el plano. Además, en la escena vemos a un policía controlando el tráfico y una señal donde se indica la dirección de varias ciudades castellanas. De esta forma nos muestra el director el ambiente que va a caracterizar la película y que representa esa España provinciana de los años sesenta donde la sociedad estaba supeditada al poder absoluto de instituciones como la Iglesia, el Estado o las fuerzas armadas.

Las localizaciones de la película van a situar de forma inconfundible esta historia en la ciudad de Salamanca. Sin embargo, aunque el relato nos presenta a un estudiante salmantino, estamos ante una historia con una vocación claramente universal, con la capacidad de trascender el tiempo y el espacio. El espacio localista de Salamanca se convierte en un espacio representativo de otros lugares, convirtiéndose así en un símbolo en sí misma. Esto es posible merced al calado emocional e intelectual de la cinta; *Nueve cartas a Berta* fue recibida con entusiasmo por públicos de múltiples países. Por eso, el detalle de la señal que anuncia las direcciones de distintas ciudades cercanas nos hace pensar en que, aunque estemos en Salamanca, podríamos estar en cualquiera de esas ciudades señaladas, intercambiables por la capital charra. Más que un lugar concreto, Patino retrata un ambiente, que es el de toda España. En este

momento se escucha el primer fragmento en *off* de Lorenzo, se trata de la primera carta que remite a Berta: “Solo me fastidia no haberte hecho caso y haberme quedado más días contigo. Valoré demasiado esta comida y estos amigos”. De esta forma, el propio Lorenzo nos presenta los dos espacios entre los que se va a debatir durante una crisis existencial que le va a empujar definitivamente al que representan la comida y los amigos. De hecho, ya desde el mismo inicio de la historia, Lorenzo ha comenzado a recorrer la senda hacia el espacio mental de conformismo que le va a indicar constantemente su padre y que va a concluir cuando acude al pueblo con su tío cura.

Tras una sucesión de planos descriptivos de la ciudad como la Plaza Mayor y calles adyacentes, vemos a Lorenzo besándose con su novia en primer plano. Este primer plano nos indica la importancia de la imagen, ya que su novia de Salamanca y todo lo que representa van a resultar determinantes para el protagonista y van a acabar ganando la batalla a las ansias de libertad y de huir de Lorenzo.



La segunda carta, o capítulo, se titula *El rosario en familia* y se abre con un dibujo donde aparece una iglesia católica. Nos anuncia Patino así que nos va a hablar de la familia y la religión, aspectos fundamentales de los espacios físicos donde se mueve Lorenzo, y ambos, espacios también mentales opresivos para el protagonista. Para subrayarlo, el capítulo comienza con la familia de Lorenzo a la mesa, rezando antes de comer.

La tercera carta, *A la sombra de las piedras doradas*, nos muestra de nuevo como una ciudad anclada en su pasado:



Vas a ver lo que es echarse a vagabundear, andar sin prisas por las calles viejas, entre conventos y caserones del siglo XVI (...) Es bonito imaginarse en cada detalle la vida de hace siglos, tal y como la describe tu padre en su libro y sentirse orgulloso de que todo continúe igual”. Con el sonido de las campanas de fondo, vemos la catedral y otros edificios monumentales por unas calles por donde camina Lorenzo. A su paso se encuentran frailes y el espacio y el tiempo parecen detenidos.

Después de que conozcamos a Benito, Lorenzo va a buscar a su novia a la salida de misa y se van a dar un paseo juntos. Ella ha traído una cámara de fotos y se retratan frente a algunos monumentos. La imagen a través de esta cámara de fotos ya apunta lo que posteriormente veremos en posteriores películas de Patino, como cuando el Víctor de *Los paraísos perdidos* graba con su videocámara a Berta y a su hija, en el documental que se rueda en *Madrid* o en los capítulos de la serie *Las galas del emperador* en *La seducción del caos*. Se trata, como ya hemos visto del uso de medios audiovisuales y de comunicación como recursos de construcción de espacios de representación para poner en tela de juicio la capacidad de la imagen para mostrar la realidad. Durante toda la trayectoria de Patino asistimos a ese recurso de metacine que no hace sino abordar el cine dentro de su cine.

La siguiente carta, *La noche*, nos presenta una escena nocturna que transcurre primero en un restaurante y después por las calles de Salamanca, entre sus monumentos. Lorenzo y algunos compañeros de clase asisten a una velada junto a un profesor que vive en el extranjero y ha visitado la ciudad para impartir una conferencia. Esta escena es reveladora porque el profesor conoce al padre de Berta, con quien coincidió en la Residencia de Estudiantes en Madrid y a quien tiene en gran estima. Esta escena tiene dos niveles narrativos: por una parte incrementa la simpatía de Lorenzo por Carballeira; y por otra, se aborda el fenómeno del exilio. Al respecto, el profesor expresa: “Me dan ustedes envidia, vivir en este remanso. Si supieran cuánto se echa de menos”. Resulta llamativo que ese profesor se refiera a Salamanca como remanso. Se trata de una palabra espacial que denomina un lugar donde algo que tiene que fluir, cuya esencia es el fluir, se detiene en contra de dicha esencia. Ese fluir, que puede ser un río, en la Salamanca de Patino se refiere al tiempo. Esta secuencia aporta una reflexión

profunda sobre los espacios y su representación. Se muestran los monumentos principales y se reflexiona sobre ellos con la particularidad de que se hace a partir de la idea del exilio; es decir, se contraponen este espacio interior de gran belleza pero de poca libertad, con el espacio exterior del exilio que representa la búsqueda de los sueños. Aporta también esta escena el valor de que transcurre por la noche y, aunque se hayan iluminado bien, los monumentos no brillan con la misma intensidad que por el día cuando los baña el sol. De esta forma, Patino los sitúa en un plano distinto al habitual para desmitificarlos. Y parece que sin su brillo, son espacios mucho menos representativos. Poco más que piedras.



La quinta carta, *Un domingo por la tarde*, se inicia con un dibujo de Alcaín donde se ilustra una celebración. Así queda apuntado el sentido de la escena que a continuación se desarrolla en el Casino, donde Lorenzo pasa una tarde de domingo rutinaria, de café, copa, puro, partida a las cartas y fútbol en la tele. Se trata de una forma de vivir en una supuesta felicidad. Y es en este momento cuando asistimos al Primer Punto de Giro de la historia con el que se da paso al Segundo Acto. Y aunque no se trata de una peripecia física importante, se produce un cambio emocional. Estamos ante una historia donde la acción fundamental es interior, se produce en la mente de los personajes a través de sus reflexiones. El argumento narrativo es secundario. Los personajes realizan un doble viaje, uno interior y fundamental, y otro físico. Y lo importante del espacio interior es que es en la escena del Casino cuando se produce el primer cambio importante en la mentalidad de Lorenzo, ya que le empuja de forma importante hacia el destino al que se dirige. Lorenzo expresa por primera vez a Berta sus dudas ante esa vida libre que ansía y comienza a valorar las ventajas de una vida acomodada: “A veces pienso que no me entiendes, pero aquí se ven las cosas

de otro modo. Ya sé que vas a decirme que esto no es lo que tú quieres, que tenemos que aspirar a más. Que adaptarse a este tipo de vida es como quedarse un poco muerto”. En sus misivas a Berta, Lorenzo emplea habitualmente adverbios como aquí y allí como una manera de referirse a dentro y fuera, es decir, de apuntar a distintos espacios opuestos. Lorenzo empieza a acariciar la posibilidad de resignarse. Le vemos integrarse en ese espacio tradicional del casino donde hombres mayores juegan a las cartas, toman café, ven la tele o, simplemente, pasan el tiempo. Y esto queda subrayado cuando vemos una imagen fija de Lorenzo fumando un puro: “Si yo tuviera que vivir aquí siempre, ¿por qué no iba a ser yo como ellos? También debe ser bonito dejarse llevar por el ambiente”. Y Lorenzo expresa sus dudas ante el sentido de luchar contra corriente: “Me he hartado de andar haciendo el ridículo con nuestros trascendentalismos cuando tan a gusto se puede estar comiendo y bebiendo bien”. Con la expresión “dejarse llevar por el ambiente” Patino introduce una imagen que aúna lo espacio temporal. Ocurre lo mismo con una expresión como “contra corriente”. Esta secuencia del Casino resulta importante porque es aquí donde comienza a apuntalarse realmente la crisis que sufre Lorenzo. Se trata de un espacio además muy representativo de la Salamanca conservadora que parece embargar y atrapar el espacio mental de Patino. Resulta además un espacio inquietante y hasta cierto punto tenebroso. La imagen de lugareños y camareros paralizados mirando a cámara es ciertamente inquietante. El espacio recuerda a una casa encantada donde sus moradores son fantasmas, están ya todos muertos. Recuerda a esos relatos de terror en los que determinados espacios como casas de brujas o castillos tienen vida propia y malignidad por sí mismos llegando a atrapar, físicamente incluso, a niños, muchachas y héroes. En el caso de la película, Lorenzo se muestra mareado, en cierta forma “embrujaado” por el espacio y abandona precipitadamente el Casino. Sin embargo, el propio Casino no le abandonará a él y la esencia su de espacio avejentado lo atraparé definitivamente.



La sexta carta, *La excursión*, introduce un viaje a un pueblo donde la prima de Lorenzo organiza un festival y él acude para manejar un proyector de cine. La prima ha urdido un plan y aparece la novia por sorpresa. Cuando Lorenzo y ella se pierden por el campo y se besan, Lorenzo parece más triste que nunca. Ese desplazamiento físico a un espacio fuera de Salamanca se acompaña de un desplazamiento mental que ahonda la crisis vital de Lorenzo. No obstante, y como hemos visto en distintos pasajes de este trabajo, el espacio propio del campo y la naturaleza será puesto en escena por Patino como espacio de libertad, desprovisto de esos edificios creados por el hombre que atrapan a las personas. Aquí todo es más puro. Si el tiempo está detenido no es, como en la ciudad, porque las ideas se han anclado.

La siguiente carta, *Pretérito imperfecto*, se inicia con un dibujo donde vemos a un ejército asaltando una ciudad, metafórico de la llegada de los amigos extranjeros a Salamanca y *asaltando* su aburrida tranquilidad. Lorenzo acude a Madrid en una misión de ejercicios espirituales y se acaba escapando para visitar a unos amigos que viven en Madrid y que representan, como Berta, las ansias de libertad. Lorenzo expresa que no encaja en ese ambiente: “A lo mejor te dirían que no tengo aplomo y que sigo siendo el mismo chaval educativo” (...) “Les tengo aquí al lado y, aparte de darme muchísima envidia, tengo una sensación de desasosiego, viscosa y como de pecado”. En casa de su amigo francés se escucha *jazz*, un sonido que representa muy bien a los personajes extranjeros y que contrasta con los sonidos que caracterizan a Salamanca: las campanas o el fútbol en la tele. Después, los extranjeros se desplazan con Lorenzo a

Salamanca y lo hacen en un Citroen 2 CV. Este vehículo, vinculado al movimiento *hippie*, representa perfectamente la apertura que encarnan sus usuarios, como lo hace el *Smart* de Manuela en *Octavia* subrayando su personalidad apocada. Todo lo que transcurre durante esa séptima carta incide en la misma dirección de poner de manifiesto el choque de espacios geográficos y mentales.

La octava carta, *Tiempo de silencio*, se abre con un dibujo de una muralla con soldados. Es interesante apuntar que este título cita a la novela simbólica de Martín Santos, publicada en 1962. En este caso se pone de manifiesto que, frente al ataque que ha sufrido el entorno familiar en el capítulo anterior a manos de la influencia exterior de Lorenzo y sus amigos extranjeros, ahora oponen su férrea defensa de los valores que enarbolan. Es entonces cuando Lorenzo cae enfermo en la cama. Este es el segundo Punto de Giro, ya que pone en marcha el desenlace de la historia. Esta caída de Lorenzo moviliza a sus padres para mandarle al pueblo con su tío cura. Es decir provocan un movimiento de un espacio, el de la ciudad de Salamanca, que se muestra excesivamente opresivo, por otro más relajado, el del pueblo.

Y entonces llegamos a la última carta, *Un tiempo feliz*. Este título es muy significativo. Como el título de la carta anterior, su significado se ve reforzado por su referencia literaria. Además, en este caso se acompaña de un dibujo donde vemos un paisaje idílico. La referencia del título es a *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley, y con ella Patino establece un paralelismo entre el espacio de esa novela donde todo el mundo ha sido un niño probeta y todos habitan un espacio supuestamente idílico donde no hay espacio para la tristeza. Pero tampoco para disentir o actuar de forma diferente a como lo marca la autoridad. Lorenzo se encuentra en esa Salamanca en una ciudad donde todo el mundo actúa de la misma manera y nadie critica nada. Con esa referencia al espacio de Huxley, donde también cabe lo temporal, Patino relata la *curación* definitiva de Lorenzo, que, tras una estancia en un pueblo de la sierra con su tío cura, termina de convertirse al credo familiar.

Como ocurre con las otras dos películas de esta trilogía, todos los elementos se unen para apuntar en la misma dirección. En esta ocasión, sirven para subrayar el sentir del protagonista, su crisis vital, y para poner de manifiesto el contraste entre

lo viejo, representado por la ciudad de Salamanca, y el espíritu de libertad y modernidad que significa todo lo que viene de del espacio exterior, del extranjero sobre todo.

#### 4. 3. 2. *LOS PARAÍDOS PERDIDOS*

Esta película –cuyos exteriores están rodados en Toro, Zamora, Salamanca, Ávila y Madrid– presenta un esquema narrativo similar a las otras dos obras de esta trilogía, un esquema determinado por los espacios que habita la protagonista. De nuevo, la historia comienza con el regreso de un personaje a Salamanca llegado de otro país. Como ocurre en *Octavia* con Rodrigo, el personaje de Berta regresa del exilio de un espacio exterior y cosmopolita que el director mantiene en fuera de campo. La mujer protagonista regresa a su Salamanca natal desde Alemania para velar los últimos instantes de su madre moribunda. Durante su estancia en Salamanca aprovecha para poner en orden la casa familiar y cuidar el legado de su padre, un intelectual republicano. Además, acomete la traducción de un libro, *Hyperion*, cuyos fragmentos articulan los sentimientos del personaje. Aquí entran en contacto los tres tipos de espacios principales en la obra de Patino: los espacios físicos –la ciudad de Salamanca y sus espacios rurales cercanos–, los espacios mentales –la ideología republicana y progresista de la protagonista y sus sentimientos, sobre todo, el de melancolía–, y espacios de representación –articulados a través, sobre todo, del recurso de la traducción del *Hyperion*, aunque también con elementos tecnológicos como la videocámara de Víctor–. Patino confiesa que “el *Hiperión* es el desacuerdo de un ser sensible que se rebela contra las cosas que están mal. Desde ese desacuerdo hace una versión poética, metafórica y simbólica de su mundo, en contraste con la realidad de los hombres” (Larrocha, 2003: 254).

Los sentimientos de añoranza y melancolía que pueblan los espacios mentales de la protagonista están provocados por los momentos felices de juventud que ya no regresarán –los *paraísos perdidos* a los que alude el título de la cinta–, y por la tristeza de comprobar que vivir en libertad implica hacerlo en soledad, alejada de una hija que, como su marido, la visitan en Salamanca.

Dos décadas después de realizar *Nueve cartas a Berta*, Patino regresa a los mismos espacios para comprobar cómo han evolucionado con el paso del tiempo. Así, encontramos una continuidad de la primera cinta en los espacios de Salamanca y en los mismos personajes, Lorenzo y Berta. Patino reflexiona sobre cómo se han transformado los espacios mentales y aprovecha para ajustar las cuentas con la sociedad y valorar la vigencia de unos ideales y derechos sociales supuestamente conquistados con la entrada de la democracia. Estamos ante la segunda parte de una trilogía que, como sucede en las otras dos películas, aborda en último término el conflicto en el plano del espacio mental donde se enfrentan libertad y opresión. Se trata de una pugna que se localiza en un espacio físico concreto: Salamanca. Han pasado dos décadas desde la primera cinta realizada por Patino y, por ende, de esta trilogía. Durante este tiempo, nos dice Patino, nada importante ha cambiado. Todo huele a viejo y se parece demasiado a los tiempos de la dictadura. El espacio y el tiempo permanecen detenidos.

Y aunque Salamanca se erige en el escenario más representativo donde transcurre la acción, en este caso la película también está localizada en las poblaciones castellanas de Ávila, Zamora y Toro, donde se desarrolla la mayor parte del rodaje, además de Madrid, ciudad esta donde ha residido siempre Patino desde que abandonó su Salamanca natal y que en este filme aparece como un lugar diferente, más luminoso y libre, a pesar de que su retrato en la película *Madrid* no difiera tanto de otras ciudades de provincia presentes en su filmografía. Y aunque en realidad la mayor parte del metraje está rodado en Toro, lo fundamental es que la película se sitúa en un entorno monumental que duerme el paso de los siglos anclado en un pasado glorioso y vive un presente decadente. Por ello, y a pesar de que se cita Salamanca, la ciudad donde transcurre es lo de menos, ya que el objetivo del director es situar a sus personajes en un ambiente provinciano y asfixiante, que bien podría ubicarse en Burgos, Valladolid o cualquier otra ciudad provinciana de Castilla o de España. Lo importante aquí no es tanto una localidad, sus edificios o sus calles –es decir, su urbanismo o sus espacios físicos–, sino su ambiente, sus valores, su pulso vital, sus gentes... sus espacios mentales.



En su regreso a su tierra natal, la protagonista va a reencontrarse con diversos personajes. Estos encuentros le van a servir a Berta para reflexionar sobre el paso del tiempo y sus consecuencias. Así, encontramos personajes que tratan de encontrar algún sentido a ese decorado de piedras en el que se enmarca su vida. Unos edificios enclavados en la historia y el tiempo, ese enemigo para las personas pero aliado incondicional de esas piedras y esos espacios geográficos. Finalmente, Berta constata, no sin pesar, que todos han claudicado de una forma u otra. Aquellas personas que en su otrora juventud aspiraban a vivir en coherencia con sus valores y sus principios de libertad frente a la opresión de un poder ejercido desde una dictadura, materializado en esos monumentos y edificios grandiosos, han claudicado frente a la facilidad y la comodidad de una vida adocenada y gris, aunque también segura, cuyo interés por cuanto ocurre en el mundo nace y crece en uno mismo. Y quizá el ejemplo paradigmático lo encontramos en Lorenzo. Cuando le conocemos en *Nueve cartas a Berta*, en los años sesenta, somos testigos de sus sueños de libertad y de una rebeldía juvenil que le llevan, de algún modo, a querer cambiar el mundo. Y si cambiar ese espacio triste y opresor que le rodea no es posible, al menos sí lo es cambiar de lugar en el mundo marchándose a otro, es decir, desplazarse a otro espacio físico donde el espacio mental sea más libre. Sin embargo, y aun cuando al final de aquella primera película podemos adivinar el futuro acomodaticio que la vida depara a Lorenzo, en *Los paraísos perdidos* comprobamos que Lorenzo finalmente se ha convertido a ese *credo* familiar y social que le inculcara su padre en la *opera prima* del director salmantino. Es decir, comprobamos que este personaje ha culminado el no desplazamiento



entre espacios mentales que ya advertíamos al hablar de *Nueve cartas a Berta*. Así, si antes de que comenzara el relato de Nueve cartas a Berta ambos personajes habían conectado en un espacio físico exterior donde el espacio mental era acorde, una vez pasado el tiempo, vuelven a coincidir en un mismo espacio físico pero en este caso sus espacios mentales ya son opuestos y no pueden sino constatar que su historia ya es Historia. Desde esta perspectiva, *Los paraísos perdidos* transmite al espectador un mensaje final agri dulce. Por una parte, Berta va a encontrar su propio espacio en el mundo: la vieja casona de su familia. Allí, en ese espacio físico, es donde ella se va a sentir en libertad y acorde a sus ideales, cumpliendo así su objetivo vital. Recordemos en este punto la presencia del exilio en *Nueve cartas a Berta* donde se relata que la familia Carballeira tuvo que exiliarse afrontando un proceso de desarraigo, es decir, de verse despojados de sus raíces, que son los espacios que les han acompañado desde el nacimiento; en el caso de *Los paraísos perdidos* se produce un proceso inverso, ya que la protagonista regresa a las raíces, recupera esos espacios que su familia dejó atrás varias décadas antes. Sin embargo, esta decisión le va a costar el amargo peaje de encontrarse en un espacio mental marcado por la soledad, alejada de su hija.

En su regreso a España, y como también ocurre con Rodrigo en *Octavia*, la protagonista lleva a cabo un ejercicio retrospectivo de introspección. Se encuentra en el momento en el seguramente ya ha vivido más de lo que le pueda quedar por delante, y así durante el filme realiza un análisis lo que le ha deparado la vida. Y lo que ve no le gusta demasiado. Pocas cosas han cambiado de verdad. Comprueba que los espacios que se encuentra están anclados en un tiempo detenido, y todo lo que encuentra mantiene ese tufillo a conservador, a vetusto, que resiste a cualquier intento de cambio.

En definitiva, con esta película, Patino concluía, en una nueva manifestación de cineasta francotirador, que los espacios mentales de la sociedad española en la década de los ochenta estaba lejos de la superación de algo aprendido, y que en realidad nuestro país no había aprendido gran cosa de la experiencia de la Transición. Una idea que queda remarcada en numerosas escenas de *Los paraísos perdidos*, aunque si hay que destacar una, como la más original, sutil y efectiva, apuntaremos a la que nos muestra a Berta y Miguel caminando por las calles de Toro cuando pasan frente a un cine que luce un cartel donde se anuncia una película de *destape*.

Volviendo a Berta, la protagonista, estamos ante un personaje que comparte los rasgos quijotescos que el resto de personajes por los que Patino muestra más simpatía. Es un personaje cuyos espacios mentales transitan “de fracaso en fracaso hasta el fracaso final”. Berta fracasa en su intento de adaptar a su hija a una vida en España en la que ni siquiera su madre encuentra su sitio; fracasa en su matrimonio; fracasa en su relación con Miguel; y también en su deseo de encontrar una sociedad más evolucionada. En cuanto a su relación familiar, vemos que su matrimonio está roto cuando llega su marido de Alemania. Resulta muy llamativo que Berta, Walter y Sonia se desplazan al espacio de Salamanca en tres viajes diferentes.

Berta regresa a Salamanca y todo lo que encuentra es vetusto y destila un rancio regusto a muerte. Es un espacio muerto. Y no podemos olvidar que el motivo que ha llevado a Berta a volver a Salamanca es la inminente muerte de su madre, ya muy mayor y enferma. Una vez que su madre fallece, Berta tiene que hacerse cargo del patrimonio familiar, concentrado en un viejo caserón lleno de objetos y trastos antiguos. Ese espacio vacío y vetusto y el espacio mental que lo envuelve es una metáfora de la vida que rodea a la protagonista en su regreso a las raíces y del vacío sentimental que impregna el corazón de Berta. De esta forma, el arranque de esta película no podría tener un regusto más amargo y menos esperanzador, con la inminencia de la muerte, la de la madre de la protagonista, y el carácter deprimente del espacio donde se ubica: un hospital religioso por donde transitan ancianos. Asimismo, es importante la presencia del espacio del viejo caserón familiar, cuyo espacio físico descuidado, vacío y caótico, es una metáfora del espacio mental y sentimental de Berta. La configuración física y la atmósfera que transmite esa casa reflejan las emociones de la protagonista.



La importancia que el paso del tiempo va a imprimir sobre el espacio en el que transcurre *Los paraísos perdidos* está presente ya desde la primera secuencia de la película, donde asistimos a una suerte de coreografía en la que imagen y sonido se funden para remarcar la fugacidad de la vida y el ambiente envejecido que rodea los espacios que se encuentra Berta. Precisamente es ella quien aparece con un gesto que denota preocupación en el primer plano del filme. La segunda imagen que nos muestra Patino es la de un gotero médico y una mano que ponen de manifiesto que nos encontramos en una habitación de hospital. El sonido constante e intermitente de este gotero, al igual que el de las pulsaciones, ahondan en un espacio fílmico marcado por la idea de que nuestro tiempo transcurre rápido e incesante hacia la muerte. Entonces vemos a Berta, que se encuentra fuera de la habitación, en un plano realizado desde dentro que nos muestra su imagen tras el cristal y en este aparece reflejado el gráfico del escáner que refleja la salud de su madre. De esta forma, aparecen asociadas, aunque separadas por una ventana, la imagen de Berta y la del universo mortecino de su madre. Por lo tanto, ya desde esta primera secuencia, Berta aparece representada en otro plano, en un espacio diferente al que pertenecen su familia y el entorno provinciano salmantino. Y en ese momento, una enfermera baja la persiana de la ventana que separa visualmente el espacio de Berta del de su madre. De esta forma, asistimos a la separación definitiva entre el mundo de su madre y el de Berta. Dos espacios totalmente opuestos que representan para la protagonista el cielo y el infierno. Quizá, como indica el título del filme, dos *paraísos perdidos*, o quizá, dos infiernos. Desde el primer

momento, la muerte de la madre se cierne constantemente sobre la protagonista.

Berta se aproxima a una ventana del pasillo y contempla el paisaje que rodea al viejo sanatorio en el que se encuentra; vemos, a través de un suave movimiento de cámara, una panorámica del campo charro, de tonalidades ocres, árido y dorado a un tiempo, bello y terrible. Estamos ante un *paraíso perdido*, un espacio mental antes que físico, anclado en la niñez, para Berta. De nuevo, asistimos a la visión de dos espacios diferentes separados por una ventana. Este recurso se va repetir en varias ocasiones a lo largo del filme. Se enmarca, como hemos visto, en una forma de subrayar y reencuadrar los espacios por parte de Patino, contribuyendo a enfatizar los espacios de representación.



En la siguiente secuencia, vemos a Berta deambulando por el pueblo en el que habita su madre. Entra en una tienda y camina por las calles donde todo a su alrededor está envejecido; Berta se encuentra a su paso a gente muy mayor, agentes de la Guardia Civil, edificios en ruinas... todos los espacios están caducos y a la vez nada parece haber cambiando realmente desde la Dictadura y desde que ella era una joven soñadora que salió huyendo de esta tierra cuyo ambiente la oprimía. En ese momento comenzamos a escuchar la voz en *off* de Berta recitando párrafos del *Hyperion* de Hölderlin. La protagonista aprovecha su regreso a España para traducir esta obra y Patino utiliza este recurso para articular los pensamientos y estados de ánimos de Berta a través de fragmentos de su traducción que ponen de manifiesto lo que ella piensa y siente. Este uso de la voz en *off* es un recurso habitual en la obra patiniana y su aplicación en las tres obras de Salamanca adquiere unos rasgos comunes que

ahondan en la concepción de esta trilogía como un conjunto unitario, estructurado a través de este espacio literario y mental. En los tres filmes encontramos a un protagonista que articula sus pensamientos a través de su voz en *off*, recurso introducido a través de distintas necesidades o excusas narrativas. En cualquier caso, en *Los paraísos perdidos* asistimos a un interesante uso de los textos del *Hiperion*, porque la ubicación de sus fragmentos encaja perfectamente con la acción interior de la protagonista y su inclusión supone un audaz juego de significados. Así, cuando vemos a Berta en su deambular por la calle y visitando la tienda escuchamos en *off*: “Si todo en la naturaleza es cíclico, ¿por qué el hombre no?” Un fragmento que ahonda en la idea del paso del tiempo que propone el realizador.

La voz en *off* continúa cuando vemos un primer plano de la protagonista abriendo la puerta de la casa familiar, grande y vieja: “Vuelvo a las regiones abandonadas de mi vida”. A través de estas palabras del *Hiperion*, Berta se refiere a su regreso a la infancia, representada por esa casona. Estamos ante uno de los *paraísos perdidos* a los que refiere el título, paraísos de felicidad que ya quedan muy lejos para alguien como Berta, completamente desencantada con un mundo que se opone a que ella viva acorde a sus esperanzas y deseos. En esa vieja casa la protagonista encuentra un espacio físico donde se albergan los espacios mentales que configuran esos paraísos perdidos de la niñez. En cierto sentido, esta secuencia guarda un paralelismo con la primera escena de la película, cuando la protagonista termina mirando por la ventana y admira el paisaje, ese campo charro dorado que el director nos muestra con un movimiento de cámara panorámico. Un espacio natural donde el gran ausente es el ser humano y, quizás precisamente por eso, el director nos lo muestra de una forma tan evocadora. Cuando en la presente escena Berta se interna en la casa familiar, Patino también utiliza una panorámica para mostrarnos lo que ella ve: una casa aristócrata, un espacio grandioso y decadente, apuntalado, abandonado, envejecido y solitario. En cualquier caso, un espacio distinto al que ella habita en esa casa, separados ambos por la frontera de la ventana. La voz en *off* continúa: “Me había convertido en el más pobre de los hombres y ni siquiera sabía cómo”. Como en el texto de Hölderlin, Berta ha regresado a un espacio que abandonó hace mucho tiempo y ya no le queda nada de lo que entonces tenía, todo ha cambiado, todo ha envejecido. Esta manera de enfrentarse el personaje a un espacio familiar al que regresa, con esas connotaciones

metafóricas, se encuentra en la línea del poema «Miré los muros de la patria mía», de Francisco de Quevedo. Especialmente en unos versos como estos: «*Entré en mi casa: vi que amancillada / de anciana habitación era despojos, / mi báculo más corvo y menos fuerte.*»

Tras su visita a la casa familiar, Berta se desplaza en un taxi a una casa de campo de unos familiares. Allí la reciben Mercedes y su hijo, Víctor. En las tres películas aquí abordadas encontramos excursiones-visitas, desplazamientos, del espacio más urbano al ámbito rural por parte de los protagonistas. Y es precisamente en este entorno donde nuestros personajes parecen encontrar, siquiera momentáneamente, la tranquilidad y la paz interior. Se trata de un espacio donde el director parece reivindicar la libertad que ansían sus personajes protagónicos. Quizá porque se trata de un ambiente, el de la naturaleza, que permanece ajeno a la contaminación del egoísmo y la maldad de los hombres. Este ambiente es muy diferente a la atmósfera asfixiante que se respira en una ciudad como Salamanca pero incluso lo es también a otras ciudades y pueblos, como los que vemos en esta trilogía, como Toro, donde la visión más conservadora de la religión y la política se asentó con fuerza es, aunque sea a una escala algo menor que en Salamanca. Además, es el espacio más directamente unido a la infancia de los personajes y por eso en este caso Berta observa con melancolía todo cuanto se encuentra en este ámbito, donde, además, continúa su voz en *off* acompañada de una música con un toque melancólico: “Esto fue lo que me hizo volver, que quería vivir más cerca de mis juegos de infancia”. La querencia por este espacio también queda subrayado por el uso de la música, ya que cuando Berta llega y vemos a Víctor podemos escuchar una melodía alegre, casi erótica. De esos personajes, el de Víctor es el más importante para nuestro estudio sobre los espacios ya que un espacio mental conecta desde el primer momento con el de Berta, que ve en ese espacio mental de Víctor un fulgor sus paraísos perdidos. Además, Víctor está todo el tiempo con una cámara de vídeo grabando a todos los que tiene cerca, una afición que su padre le recrimina constantemente porque molesta a los mayores. Víctor se siente condenado a ser un niño en un espacio de adultos donde nadie le toma en serio; excepto Berta. El hecho de que Víctor grabe constantemente con su cámara le sirve al director –en un ejercicio de metacine–, cuando nos muestra lo que capta ese objetivo de aficionado, para acercar a la ficción de esta narración una visión puramente documental de espacio y personas, convirtiendo así esta película en una ficción-documento, al igual que las

otras dos de esta trilogía que transcurre en Salamanca. Es un nuevo recurso representativo con el que Patino construye su espacio fílmico.

Después vemos a Víctor llevando a la protagonista en moto; la imagen de ambos montados en este vehículo transmite al espectador una idea de libertad. La moto sirve de recurso con el que los personajes protagonistas se desplazan de un espacio a otro, permite así a Berta poder escapar de determinados espacios claustrofóbicos. Berta y Víctor llegan a un paso a nivel y vemos un tren, se trata de nuevo de resaltar, como cuando se nos muestra el río en *Octavia*, un nuevo espacio que marca el paso del tiempo. Patino nos dice así que la libertad tiene fecha de caducidad y que la felicidad, como todo, está supeditada al paso del tiempo que vuelve efímero todo. Todo salvo las piedras de los monumentos y las ideas anquilosadas. Finalmente, Víctor y Berta llegan al hospital, donde les espera la *muerte*, que no es sino la consecuencia última de ese paso del tiempo. En estas tres imágenes-conceptos (libertad, paso del tiempo, muerte) tenemos la esencia misma de esta historia. Y, como vemos, las tres tienen también sus propios espacios propios, simbólicos.

Después vemos a nuestra protagonista en casa de Benito, personaje interpretado por Alfredo Landa. Estamos ante una persona de la misma generación que Berta con la que ella compartió sus ideales en la juventud. Después les vemos en la librería que él regenta y nos damos cuenta de que este personaje ha terminado claudicando de la lucha que compartía con Berta y se ha convertido en un intelectual mediocre, un estómago agradecido que ha traicionado sus sueños de juventud por una vida acomodada, sencilla y sin complicaciones ni quebraderos de cabeza, junto a una mujer *chapada a la antigua* que representa al provincianismo conservador de Salamanca. El hecho de que sea una librería el espacio donde el personaje de Benito desempeña su profesión, rodeado de libros y conocimiento, le sitúa en un plano similar al que en esta película ocupa el personaje del Lorenzo de *Nueve cartas a Berta*. Es decir, estamos ante personajes que en el pasado de su juventud luchaban por comprometerse con el conocimiento y las ideas progresistas, pero ambos terminaron resignándose a un entorno conservador y castrante, aunque sin abandonar el ámbito de la cultura, pero ya desde una posición cómoda, a nivel social y económico. Esto contrasta con el espacio mental que ocupa Berta, que ha continuado comprometida con sus ideales. Benito se

ha vuelto con el tiempo una persona conservadora y hasta cierto punto inmovilista. Y este espacio mental se proyecta sobre el espacio físico que ocupa en su profesión: el espacio inmóvil de una tienda, donde además, en lugar de dedicarse a escribir libros o crear él mismo conocimiento e ideas, se limita a vender los discursos de otros en forma de libros que, en cierto modo, le acusan de forma muda. De forma opuesta, Berta mantiene una actividad activa de creación de contenidos, como traductora y escritora que es, y mantiene un dinamismo traducido en constantes desplazamientos que proyecta la actividad de su mente. La trayectoria por diversos espacios mentales de este personaje ha discurrido en dirección opuesta a la de Berta; mientras él ha elegido el camino de la felicidad pagando para ello el precio de la integridad, nuestra protagonista ha apostado por la integridad sacrificando su felicidad.

De nuevo regresamos al hospital, un espacio religioso y envejecido donde vemos un calendario del Papa decorando una pared. Allí está Berta cuando llega una visita inesperada, Miguel, un amigo de la protagonista que, como Benito, cumple una función importante en la historia por cuanto pone en relación el espacio presente con el pasado. Miguel también era un joven revolucionario con ganas de cambiar y comerse el mundo pero, a diferencia de Berta, no abandonó su ciudad natal y ha terminado por venderse al sistema burocrático universitario. Berta y Miguel regresan en el coche de él a Salamanca. El trayecto lo vemos desde un plano que nos muestra a los dos personajes de espaldas y, de fondo, los campos dorados de Castilla. Como sucedía antes con la moto y el paso a nivel, el coche ahora atraviesa un puente sobre un río que nos vuelve a recordar el irreversible paso del tiempo. Ambos llegan a Salamanca y en ese momento vemos a Miguel como una metáfora de la propia ciudad; una persona grande (en el sentido físico, ya que es bastante alto), con aspecto de aristócrata decadente que, como las esplendorosas piedras de los edificios salmantinos, vivieron días mejores, Miguel no es sino el reflejo de un pasado glorioso venido a menos.





Después, ambos llegan a la casa de él. Se trata de una casa grande, de aristócrata decadente, y estratégicamente situada en la ribera del Tormes. Él se refiere a esta propiedad como “mis pequeñas compensaciones”, mientras Patino anima a entender que en realidad es el trofeo a la mediocridad de haberse vendido a la comodidad total. Se trata, esa casa, de un espacio físico donde reina el mismo espacio mental que en la casa de la madre de ella. Precisamente, el espacio mental de ella queda remarcado con el fragmento del *Hyperion* que está traduciendo y que escuchamos en *off*: “Sí, el hombre cuando ama es un sol que todo lo transfigura; cuando no ama es una morada sombría en la que se consume, un humeante candil, que no importa el naufragio del duelo. De lo único que sé es de mi isla bienaventurada”. Se refiere así a la isla de su infancia, que ya no le pertenece; es un *paraíso perdido*. Berta se ha quedado toda la noche trabajando. En ese momento aparece Andrea. A continuación, Berta se acerca a una magnífica casa de muñecas para ordenarla. Esta casa de muñecas volverá a aparecer en varias ocasiones durante el filme. Se trata de un pequeño espacio que, como el balancín de *Nueve cartas a Berta* y *Octavia*, simboliza la fugacidad de un tiempo que no volverá, de nuevo, un *paraíso perdido*. Y, sobre todo, es un espacio que representa el espacio real. Estamos ante el único espacio que Berta controla realmente. Y el único que de verdad puede compartir con su hija. Esta escena recuerda además a *Casa de muñecas* de Ibsen y a cómo la casa, el hogar, es en realidad una casa de muñecas donde no se puede tomar en serio a la mujer. Y Nora, su protagonista, se va, dando un portazo que ha de resonar en las conciencias de los espectadores

Berta visita una iglesia y el director nos muestra el templo con una planificación propia del cine documental. Vemos un cristo tumbado que se encuentra maltrecho, como lo está emocionalmente la propia protagonista, y vuelve la voz en *off* de Berta acompañada de una música triste:

En nuestros corazones había una juventud tranquila. Hablamos de la excelencia del antiguo pueblo ateniense. ¿En qué consistía, de dónde provenía? ¿Del arte y de la filosofía y la religión, de la política? El arte, la religión y la filosofía, dije yo, fueron flores y frutos del árbol, no suelo en mis raíces; tomáis los efectos por mi causa.

Aquí Patino recurre al pensamiento deductivo para contarnos que la faceta intelectual de la protagonista es algo que ha conseguido con el tiempo y no el verdadero motor de su vida. Además, teniendo en cuenta las imágenes que acompañan el texto, el director también se refiere a que la religión y otras manifestaciones de las instituciones oficiales, como el Estado o la Iglesia, no dan lugar a los avances sociales sino que llegan después de que estos se hayan producido. Expone así Patino la importancia de esos espacios del poder dentro del espacio social de Salamanca.

La siguiente secuencia supone una ruptura con la narración ya que introduce la mayor elipsis espacial del filme. La acción se desplaza a Madrid, adonde la protagonista ha acudido para recibir a su hija, que llega en avión desde Alemania, donde ha residido Berta desde que abandonó su España natal. Además, y en contraste con la secuencia anterior, la música que acompaña la acción es la más alegre que hemos escuchado hasta el momento; la protagonista sonríe y, por primera vez, parece realmente feliz y dichosa. Incluso la iluminación es más brillante ahora y vemos los primeros rayos de sol. Y es que la hija que ahora llega al encuentro de Berta es quizás su única esperanza para ser feliz en un mundo donde ya todos los antiguos paraísos han quedado fuera de su alcance. Con todos estos elementos Patino construye un espacio fílmico marcado por un nuevo espacio geográfico, el madrileño, y, sobre todo, un nuevo espacio mental, ya que por primera vez la protagonista se muestra ilusionada. Mientras vemos a madre e hija paseando o montadas en un taxi recorriendo las calles de la capital de España, escuchamos de nuevo la voz en *off* de la protagonista:

Mi isla se me volvió demasiado estrecha, quería ver mundo. Ve primero a Esmirna, dijo mi padre. Aprende allí las artes de la mar y de las guerras, aprende la lengua de los pueblos civilizados, y sus constituciones y opiniones, sus usos y costumbres, prueba todo y elige lo mejor. Después, creo yo, podrás ir más lejos. Aprende también a tener un poco de paciencia, añadió mi madre. Y le agradecí el consejo. Es delicioso dar el primer paso fuera de los límites de la juventud.

Berta y la niña vuelven a Salamanca en tren y sigue la voz en *off*: “A partir de entonces ya no me apetecía seguir en Esmirna. Además, mi corazón se había ido cansando poco a poco. A ratos, todavía apoderábase de mí el deseo de recorrer el mundo o de enrollarme en una guerra para abrazar en su fuego mi melancolía y mi vida prematuramente marchita. Y ahora vagabundeo por lo que hay en mí, y frente a mí y más lejos, y no sé qué debo hacer de mí y de las demás cosas”. Berta naufraga en un espacio mental marcado por la desorientación vital, en un mar de dudas donde oscila entre seguir luchando por sus sueños o claudicar a la comodidad. De nuevo, una elipsis nos lleva a otro espacio geográfico, la casa familiar de Berta, donde encontramos a la niña jugando con la casa de muñecas.



Berta y su hija vuelven a caminar por la calle. Se detienen frente a varios escaparates. Entran en una pastelería y la tendera es una mujer muy mayor. Además, la tienda está decorada con una imagen de la Virgen. Todo es antiguo y está marcado por la tradición y la religión, nada ha cambiado con el paso del tiempo. Vemos a la madre y a la hija con el sonido de fondo de una música triste que apuntala un espacio mental, en este caso emocional, cargado de tristeza, ya que la protagonista sabe que, en

realidad, no estará mucho tiempo con su hija ya que se volverán a separar pronto. Madre e hija continúan por la calle y vemos a Berta mirando por una ventana en un plano muy parecido al de la primera escena, cuando la vemos en el hospital. Como vemos, madre e hija se desplazan entre distintos espacios que son todos muy parecidos, comparten idénticos matices en sus espacios mentales, y que, como ocurre todo el tiempo en la obra de Patino, se trata siempre del mismo espacio.

Volvemos a escuchar en *off* a Berta, pero esta vez no continúa con su traducción sino que escribe una carta a su marido, que permanece en Alemania. Este recurso epistolar es similar al de *Nueve cartas a Berta*, cuando era precisamente Berta la destinataria de los textos que escribía Lorenzo y que entonces como ahora escuchábamos en *off*. Se trata de un nuevo recurso de construcción del espacio de representación.

Después, Berta acude junto a Benito a una emisora de radio donde le hacen una entrevista sobre su regreso a Salamanca. El programa se titula *Protagonistas del momento* y al inicio suena la canción *Libre te quiero*, de Amancio Prada, al que vemos físicamente en la emisora. Canción que años después servirá para construir el espacio emocional del último largometraje de Patino. El ambiente de la emisora transmite un aire antiguo, propio del franquismo, con el que el director nos recalca que todo sigue igual en un contexto tan determinante para la sociedad como los medios de comunicación. Ese espacio de la radio se convierte en un espacio similar al de otros como la Universidad o el Ministerio.

De repente, llega hasta la casa personal sanitario para comunicar la noticia de la muerte de la madre de Berta, en una escena que recuerda a la de *Octavia* cuando anuncian el fallecimiento de la nieta de Rodrigo. Cuando le dan la noticia, Berta permanece pensativa, en medio de la penumbra que inunda la estancia, próxima a una ventana marcada por unos barrotes tras los que vemos al fondo una iglesia. Estamos nuevamente ante una imagen simbólica que resume la esencia de esta historia a través del espacio. De hecho, esta noticia, que por esperada no es menos triste, termina de hundir a Berta en un espacio mental de tristeza y soledad que le acechan desde el principio del metraje. Aunque, por otra parte, será una suerte de liberación

para afrontar su nueva vida. Además, esa tristeza se ve intensificada por la oscuridad y por esos barrotes de la ventana que aprisionan a la protagonista en una cárcel decorada con motivos religiosos. La opresión que ejerce este espacio se encuentra en la línea del espacio interior de *La casa de Bernarda Alba* de Lorca. Además, estas sensaciones se intensifican con el uso de una música muy triste, propia de un funeral. De nuevo, la muerte y lo envejecido persiguen a Berta.

Escuchamos a Berta en *off*: “¿Qué es ser un hombre? ¿Cómo sucede que hay algo así en el mundo, que como un caos fermenta y se pudre igual que un árbol seco?” Berta reflexiona sobre la muerte mientras vemos imágenes exteriores del campo con un cielo muy oscuro y nublado, el tiempo otoñal, árboles desnudos y la inmensidad de la estéril dehesa castellana. Sin duda, estas imágenes del espacio físico exterior acompañan el espacio interior de la protagonista. De nuevo escuchamos el tañido de unas campanas, elemento habitual en las tres películas que conforman esta trilogía con su referencia al poder omnipresente del espacio que ocupa la Iglesia y al todopoderoso paso del tiempo, que, sin embargo, no parece hacer mella en los lugares ni en las ideas inmovilistas.

Estamos en el minuto 40 de película y llegamos en este momento al Punto Medio de la historia. El Primer Punto de Giro viene marcado por el encuentro de Berta y su hija. El Primer Acto concluye cuando Berta y su hija regresan a Salamanca. El Tercer Acto comienza cuando se han ido su marido y su hija y Berta vuelve a encontrarse sola de nuevo. El segundo Punto de Giro se produce cuando Berta, al final de la secuencia de la verbena, termina acostándose con Miguel. La *hamartía* de la protagonista es su deseo profundo de vivir de acuerdo a sus ideales. Su anagnórisis se produce, en el epílogo, cuando Miguel también la abandona y se da cuenta de que su destino es la soledad. De alguna manera, podemos ver la peripecia que protagoniza Berta durante el arco del metraje como el viaje de una presa atraída por un predador. Desde luego, la protagonista se encuentra encerrada en una auténtica ratonera en esa casa vieja, en ese pueblo envejecido en mitad de la España profunda. Tan solo le queda su espacio interior para moverse en libertad. De esta forma, vemos cómo los espacios físicos y mentales, los desplazamientos entre estos espacios y las ausencias de estos espacios marcan la estructura de esta película.

Nos encontramos en un punto de inflexión que cambia el devenir de los acontecimientos para la protagonista. Y para subrayar este cambio, todo en esta secuencia apunta en la misma dirección, opuesta a la que dominaba la escena anterior. Es el momento en el que ella abandona la tristeza asociada a su madre y se vuelca en el cobijo de su hija para encontrar la alegría. La música que ahora acompaña la escena es alegre. La iluminación, a base de un potente contraluz de tonos dorados, destila un ambiente bucólico y evoca los sentimientos de melancolía que abordan a Berta, que se divierte sobre un césped junto a su hija y a Víctor, que las graba con su cámara. De alguna manera, Berta parece menos reflexiva y más entregada a su papel de madre. De nuevo escuchamos su voz en *off*: “Amo esta parte de Grecia por encima de todas las cosas, lleva los colores de mi corazón. Se mire donde se mire, siempre se encuentra enterrada una alegría”. Este fragmento alude a un espacio emocional representado por un espacio físico. Una vinculación que la encontramos en el contexto donde se sitúa Berta, cuyo espacio mental ha cambiado por completo, el espacio físico también es nuevo y todo esto queda remarcado por el espacio de representación que representa la cámara.

La acción continúa en una tienda de televisores, un espacio a priori consagrado a la modernidad, ya que la televisión es una ventana abierta al mundo. Allí visionan la grabación de Víctor. De esta forma, volvemos a encontrar la presencia de un monitor de televisión, algo que sirve para poner de manifiesta la capacidad de adoctrinamiento social que Patino otorga a este electrodoméstico, además de poner en tela de juicio su capacidad para representar la realidad, ya que en la imagen que ha grabado Víctor vemos a una Berta feliz y muy unida a su hija, algo alejado de la realidad ya que su tiempo juntas está contado.

En la siguiente escena, Benito le presenta a Berta al concejal de Cultura de la ciudad quien les anuncia que el Ayuntamiento va a colocar una placa de mármol conmemorativa en recuerdo del padre de la protagonista. Ni a ella ni a Benito les sienta bien la decisión. La escena culmina con un movimiento de cámara demasiado evidente, un *zoom in* hacia el rostro de Berta que sumerge al espectador en un viaje

introspectivo al alma de la protagonista, a su espacio interior. Como decíamos, la emisora de radio, las instituciones políticas, educativas y religiosas comparten la misma insensibilidad hacia los disidentes.



Llegamos en este momento a una secuencia con un trasfondo de tristeza que define visualmente el espacio interior de Berta, a quien vemos junto a Víctor en una residencia de personas mayores situada en Ávila, algo que sabemos cuando vemos la poderosa muralla de la localidad. Allí se encuentra un amigo de su padre interpretado por el actor Paco Rabal. Esta muralla cumple la misma función que las piedras del centro histórico de Salamanca y, además, crea la sensación psicológica de que están recluidos en una cárcel levantada en torno a esa muralla. También vemos a varios ancianos que viven en la misma residencia, una visión que ahonda en el aura de envejecimiento que rodea a esta película. Tenemos aquí otro efecto visual –el uso de la cámara lenta– con el que vemos al amigo del padre ralentizado. Con este recurso de construcción visual que disocia espacio y tiempo, Patino vuelve a sacar al espectador de su ensoñación de la ficción para obligarle a ser consciente de que ve una película y que reflexione sobre los conceptos que se abordan en el filme. Esta sensación de tristeza que impera en el ambiente queda remarcada por el uso de una música triste.

Volvemos a la localidad natal de Berta. Hace su aparición por sorpresa el exmarido de Berta que acaba de llegar de Alemania. Se llama Walter y llega con su BMW de matrícula germana, un vehículo que se suma al propio vestuario, un traje de corbata y americana de pana, para reforzar su imagen de alguien que representa un espacio extranjero, distinto al espacio de Salamanca, más elegante y sofisticado. La música ahora suena triste y la escena transcurre en una casa

de campo donde se celebra la matanza del cerdo. Los asistentes beben vino de una bota que se van pasando. Sin duda, tradiciones españolas por las que parece no pasar el tiempo. Vemos a Walter y a Berta bebiendo de una bota, saboreando esa tradición rural tan provinciana. Y escuchamos en *off*: “Quisiera mostrarte un país lleno de alma y de belleza y decirte: refúgiate ahí. Pero yo no he nacido para tener patria ni asilo. Oh, tierra, ¿no habrá al final ningún lugar donde yo pueda vivir?” Esta cita resulta fundamental en nuestro estudio porque define a la perfección la situación vital de Berta y su espacio mental y emocional. En realidad, la cita encierra en solo dos líneas la esencia de este film y resume perfectamente su argumento. En Salamanca, cuando su hija la visita, ella tampoco tiene “un país lleno de belleza” para mostrarle. Además, Berta tampoco tiene patria ni un lugar atractivo donde quedar a vivir y ser feliz. Vemos a Berta reflexiva y de nuevo se vuelve a repetir un *zoom in* hacia Berta, movimiento de cámara que nos lleva dentro del espacio interior de la protagonista, quien, a estas alturas de metraje, añora profundamente encontrar un lugar donde poder vivir tranquila y feliz.



Walter y Sonia llevan flores a la abuela al cementerio y la protagonista le confiesa al ex marido que piensa quedarse en España hasta que reconstruya la casa. Sin duda, es una declaración de separación definitiva. Esta distancia, ese espacio entre ambos, queda sutilmente expuesta en la siguiente secuencia, donde vemos a Walter, Berta y Sonia comiendo en un restaurante. Los tres ocupan una mesa y escuchamos en *off* el tumulto de la celebración de una boda en el mismo establecimiento. Ese tumulto que escuchamos y no vemos contrasta violentamente con el silencio que impera en la mesa de nuestros tres personajes; la alegría en *off* choca con la tristeza en imagen. En este punto, conviene reseñar que, mientras Walter habla casi siempre en español, a la hija solo la escuchamos en alemán, acentuando su distancia con Berta. Fuera



del restaurante parece haber estallado una tormenta y estar lloviendo. Berta le pregunta a su hija: “Con quién iré ahora a la isla misteriosa?” Y entonces llega el momento de la partida; Walter se vuelve con Sonia a Alemania. Berta y Walter se dan un beso en la boca. Sin embargo, y de la misma forma que en la matanza el director opta por no mostrar el instante en el que el cerdo muere, no llegamos a ver ese beso en imagen ya que Patino inserta otro plano. Esta decisión es similar a la que cierra *Nueva cartas a Berta* cuando el director nos niega el beso de Lorenzo y Berta en su apuesta por un final amargo. Se vuelve a apuntalar así la distancia que separa a los dos personajes. Y es que, para un beso que se dan, ni siquiera lo ven los espectadores, convirtiendo este beso en un detalle que no tiene importancia. Lo que sí vemos es a una mujer mayor en una ventana y después a un tractor tras el coche y una casa muy vieja rodeada por andamios. Todo nos remite a un espacio provinciano y envejecido, triste, una sensación remarcada por el tono de la música que suena.

Y Berta se queda definitivamente sola. Entra en la casa familiar, donde la rodean la oscuridad, el silencio y la soledad. Por primera vez, se encuentra sin su madre y sin su hija, y rompe a llorar desconsolada. La presencia de la hija es el único tramo de la película donde Berta parece realmente feliz. Su voz vuelve a sonar en *off*: “En vuestras escuelas es donde me volví tan razonable, donde aprendía a diferenciarme de lo que me rodea”. Estas palabras nos llevan a las imágenes de una iglesia, donde vemos una virgen que Berta mira en un plano contrapicado, amplificando así su influencia sobre la protagonista. La música continúa transmitiendo una gran carga de tristeza. Sigue el *off*: “Ahora estoy aislado de la hermosura del mundo, he sido expulsado del jardín de la naturaleza donde crecía, florecía y al sol del mediodía”. De nuevo, encontramos una cita que hace referencia al espacio, a los lugares.

Llega una nueva secuencia de importancia capital para el relato. Y es que vamos a asistir al reencuentro, veinte años después, de Berta y el Lorenzo que le escribía en *Nueve cartas a Berta*. Para dar cuenta de un momento tan importante, Patino decide ubicar la escena en el espacio urbano más emblemático y reconocible de la capital charra. Además, para enfatizar el grado de realidad que contiene esta escena para la película, el director muestra en imagen a personas reales, como el escritor Gonzalo Torrente Ballester, el fotógrafo José Núñez Larraz o el poeta Aníbal Núñez,

además del propio Patino, que se convierte en privilegiado testigo de este momento. Este recurso de que el cineasta se introduzca en el relato y comparta plano con el protagonista lo lleva a la práctica, como un guiño, Virginia García del Pino en *Basilio Martín Patino. La décima carta*, su película sobre Patino cuando al final de la obra aparece ella en imagen junto al director salmantino.



Berta y Víctor toman algo en una terraza en la Plaza Mayor de Salamanca. Víctor ha llevado su cámara. La toma Berta y graba a un cura. Entonces llega Lorenzo, al que Berta se refiere como un amigo de la universidad. Víctor graba la escena a distancia; con este recurso, Patino reencuadra el espacio fílmico y enfatiza aún más la importancia real de este momento. Y para ello, nos muestra la imagen a través de la cámara de vídeo de Víctor, apostando así por una estética propia de documental. Su conversación continúa mientras pasean por varias calles, junto al convento de San Esteban y atravesando la Plaza Anaya. Vuelve la voz en *off*, en este caso remarcando claramente el espacio mental de Berta: “Si sobre ti y ante ti no encuentras más que el vacío en el desierto, es porque en tu interior no hay más que vacío y desierto... Al hambre le llamáis amor, y allí donde no ves nada, amor”. De esta forma se establece una correspondencia, casi una identificación, entre el espacio externo y el interno, el de la sensibilidad. Se trata de una relación de filiación romántica. Cuando la pareja pasa junto a la Catedral de Salamanca, se ve sobre la fachada una pintada relativa a los GAL. A continuación, Víctor graba otra pintada referida a Franco, donde vemos el yugo y las flechas falangistas en primer plano. Esta imagen otorga todo el protagonismo al motivo franquista, y, de esta forma, Patino reflexiona sobre la realidad que impera en la sociedad salmantina estableciendo una estrecha relación entre el pasado

franquista y la institución eclesiástica. Además, con la alusión a los GAL nos dice el salmantino que todo se repite, a pesar del paso del tiempo. De nuevo el *off*: “Es muy fácil ser feliz, estar tranquilos con un corazón seco y un espíritu militar”. La pareja continúa su paseo mientras Lorenzo cumple el rol de cicerone hasta llegar al huerto de Calixto y Melibea. Resulta conveniente destacar que en este fragmento asistimos a una sucesión de los principales edificios monumentales del centro histórico de Salamanca, a través de la cámara de Víctor, cuyos planos, largos y descriptivos privilegian el documental sobre la ficción, y esta funciona como una mera excusa para abordar una reflexión sobre la realidad, sobre el poder de la sociedad sobre el individuo, sobre el peso de la tradición, de los espacios históricos. Un discurso reforzado por una música triste y un nuevo fragmento en *off*: “Deberíais asombraros del silencio si no sois capaces de comprender que hay algunos que no son tan felices como vosotros; que no son tampoco tan autosuficientes, sí, deberíais absteneros de convertir en ley vuestra sabiduría, pues obedeceros sería el fin del mundo”. Esto último lo escuchamos mientras vemos la imagen de una cúpula de una iglesia. De esta forma, Patino pone en tela de juicio la capacidad de posesión de la verdad absoluta por parte de instituciones como la Iglesia y la permanencia incommovible de sus edificios, convertidos en emblemas.

Vemos a la pareja en dependencias de la Universidad de Salamanca, en un despacho a través de cuya ventana —nuevo espacio de representación para reenmarcar el espacio fílmico— encontramos la fachada de la universidad antigua y una estatua de Fray Luis de León. Resulta significativo que Patino nos muestre estos elementos como representativos del entorno académico. De esta forma, expresa una crítica de la universidad como espacio institucional, como una fachada vacía por dentro, envejecida y burocratizada, incluso muerta, como el propio Fray Luis. Representa solamente el pasado. En la universidad hablan con un amigo que ostenta un cargo importante y este les informa de que Berta puede vender parte de los fondos familiares a un campus americano. Berta quiere crear una fundación con el patrimonio familiar y el amigo de Lorenzo escurre claramente el bulto escudándose en la tiranía de la jerarquía institucional. Esta persona representa a la torpe e ineficaz burocracia que gobierna el ámbito universitario y todas las instituciones en general.

Llegamos a una extensa escena. Estamos en el pueblo familiar de Berta; se celebran las fiestas patronales y por la noche, todo el mundo se divierte a ritmo de pasodoble en la verbena organizada en la plaza. En la casa familiar de Berta, esta celebra la fiesta cenando con Benito y Miguel. Estamos ante una secuencia con cierto paralelismo con la escena del restaurante y la boda, ya que de nuevo la protagonista comparte con dos personas un espacio donde se cuela en *off* el sonido de una celebración. Si en la primera escena Berta come en un restaurante con una familia, en la segunda también comparte mesa con otra familia, la de sus amigos, también rota por las circunstancias de la vida. La nostalgia es el sentimiento que marca el termómetro emocional del espacio interior ambas escenas. Tras una elipsis temporal, la acción se traslada al espacio exterior, al ambiente de verbena que reina en la calle, adonde han bajado los tres personajes para disfrutar de la fiesta. Reina una atmósfera absolutamente tradicional; suena un *pasodoble* y todo el mundo baila y se divierte.

Llegamos al epílogo del filme, la última secuencia, que comienza con la imagen de un río al amanecer. Una imagen que encierra un gran simbolismo con referencias al paso del tiempo y a lo irreversible de este fenómeno. Vemos un plano de detalle de Berta redactando su traducción en un cuaderno. Casi ha terminado ya el *Hiperion*. Entonces descubrimos que en la cama está Miguel, que se ha quedado a dormir con Berta. Él se despierta y Berta, muy cariñosa, le pide que se vuelva a dormir. Le confiesa que está contenta porque va a terminar algo hasta el final y le agradece que él la haya apoyado para ello. Berta le besa con ternura. Es el momento en que vemos a Berta más tranquila y equilibrada. Por su naturalidad, se refleja que han tenido una aventura amorosa años atrás. Sin embargo, Miguel se viste y se marcha. Suena una música triste. Vemos a Miguel caminando por una calle oscura, pasando junto a iglesias y edificios viejos. Berta parece en este momento más serena, por la tranquilidad de haber concluido su traducción y también de haberse mantenido fiel a sus ideales. Se reconcilia con su espacio interior. Y parece encontrar acomodo físico también en esa vieja casona que ahora habita. Ese cierto confort físico remarca que en su espacio interior ha acabado por aceptar los acontecimientos del pasado y el encaje en ellos de su familia. A partir de ahora, Berta continuará habitando un espacio interior de libertad pero lo hará desde la

reconciliación con el espacio circundante. Suena un redoble de tambor y termina la película.

### **4.3.3. OCTAVIA**

*Octavia* narra cómo el protagonista regresa a su Salamanca natal para participar en un congreso de espías que se celebra en la Universidad. Una vez allí, se ve obligado a enfrentarse a su pasado profesional, personal y familiar. Se trata de un esquema narrativo muy presente en la historia del cine. En concreto, en el género del *western* encontramos muchos buenos títulos que se amoldan a esta estructura. Y precisamente es en su núcleo familiar, con raigambre de aristocracia con abolengo, donde afronta las mayores presiones, con una hija ilegítima que ha sufrido lo suyo y una nieta que juega a muerte con las drogas. De esta forma, asistimos de nuevo a la presencia del exilio y a la influencia determinante de los espacios en la construcción de la narración.

En *Octavia*, el protagonista, Rodrigo, un hombre que se asoma al ocaso de su vida profesional, regresa a sus raíces para reencontrarse con su pasado y ponerse a merced de la historia, reflexiona sobre su condición vital a partir de una sucesión de monólogos interiores que pronuncia, como en las otras dos obras de esta trilogía, mientras deambula por la capital charra en una suerte de destierro inverso a sus raíces, a la tierra donde nació y creció, empujado por una búsqueda de la felicidad olvidada que le lleva, en un trayecto por espacios mentales, a sorprenderse primero, y después a resignarse, ante la opresión de un entorno que le envuelve en una atmósfera de conformismo, comodidad e impermeabilidad a la libertad personal.



Las reflexiones de Rodrigo cuando se reencuentra con su pasado en *Octavia* son utilizados por Patino para articular sus propias reflexiones, sus preocupaciones, sus dudas y sus certezas. Este recurso de voz en *off* articula un diálogo interior entre el protagonista y el verdadero antagonista de la trilogía: Salamanca y el pasado conservador que esta ciudad representa. En este caso, las esplendorosas piedras que caracterizan la mayoría de edificios del centro histórico de la capital charra esconden tras su espectacular belleza un pasado remoto de prestigio académico y otro más reciente encarnado por el conservadurismo nacional católico que se alzó en armas contra la República en 1936 y que encontró en Salamanca un privilegiado y acogedor reducto. Este contexto se encuentra presente en obras como *La larga marcha* de Chirbes. En esta novela encontramos un hilo argumental localizado en el mismo espacio geográfico de Salamanca y asistimos a los efectos de la guerra en un vencedor de los pobres, de los que, a la postre, también perdieron.

Esta circunstancia genera, también en los casos del Lorenzo de *Nueve cartas* y de la Berta de *Los paraísos*, un sentimiento combinado de amor-odio hacia su tierra natal que les convierten en *alter ego* del propio Patino, los tres comparten los espacios interiores del director, condición que no deja lugar a dudas si tenemos en cuenta, además, que esa tierra es precisamente la Salamanca que alumbró a Patino. “Una ciudad que ya no es pero que permanece, y en su momento descubría para el cine un decorado esplendoroso, quizás más bello de mirar que de vivir”. Ese diálogo interior, un recurso para construir el espacio de representación, estructura los tres relatos y nos permite conocer en profundidad la psicología profunda de los protagonistas de las tres películas.

Si la trilogía comienza con *Nueve cartas a Berta*, donde Patino retrata a su propia generación, la de los jóvenes desencantados que sobrevivían a los años sesenta atrapados con sus sueños de libertad por la opresión de una sociedad conservadora y entregada al nacional catolicismo imperante en una ciudad de provincias como era Salamanca, el mismo espacio le sirve a Patino dos décadas después para reflexionar con *Los paraísos perdidos* sobre la sociedad desarrollista de los años ochenta españoles, cuando la consolidación de la democracia no trajo consigo todas las libertades ansiadas por los luchadores contra el franquismo. Y veinte años más tarde, en *Octavia*, el salmantino revisita, de nuevo desde este espacio, el devenir de su generación, esta vez inmersa en la sociedad triunfalista y eufórica de los primeros años del siglo XXI, en plena mayoría absoluta del Partido Popular.

En esta película asistimos a una exposición documental del espacio urbano de Salamanca, ya que muestra con estética de postal lugares reconocibles de esta urbe castellana que aparecen identificados como tales en la misma narración. Se trata de una puesta en escena de Salamanca inédita y de gran belleza. Sin embargo, y a pesar de mostrar un buen número de emplazamientos reales de la ciudad, Patino parte de la realidad más documental para presentar una imagen de la ciudad que pertenece a la pura ficción, puesto que sus personajes recorren calles y plazas cuya continuidad no se corresponde con la realidad. De esta forma, el director hace uso de una materia prima de origen real para convertirla en un producto de ficción, en una ciudad imaginaria o ideal. Una imagen que muestra Patino merced al excelente trabajo de dirección de fotografía José Luis López Linares, y, sobre todo, al extraordinario conocimiento físico, ideológico y sentimental de la capital charra del realizador salmantino.

La ficción y la realidad cohabitan en armonía al servicio del discurso del director-filósofo Patino. Los personajes ficticios interactúan con otros reales en historias ficticias que se desarrollan en emplazamientos reales y reconocibles de la capital charra. Ficción y realidad se suceden constantemente estableciendo entre ambos un sutil e imperceptible diálogo. Y a este respecto, uno de los mayores hallazgos que presenta Patino es su *juego* de presentar una ficción que adquiere el carácter de documento para, una vez presentado como un recurso documental, cuestionarlo y ponerlo en

duda. Ambos planos –realidad y ficción- son adaptados por el cine de Patino y puestos al servicio del sentido final del mensaje del que el director hace partícipes a los espectadores. El objetivo del director es someter el material propio del documental al mecanismo ficcional para mostrar a su propia manera la realidad; es decir, para mostrar la realidad dándole una vuelta a la propia realidad, en un proceso en el que realidad y ficción, forma y fondo se funden en una suerte de caos donde todo termina sometido a una compleja armonía. Una vez más, Patino reivindica así su interés por la capacidad de fascinación de las imágenes al margen de su naturaleza real o ficticia. “La diferencia entre la historia y la ficción es que ambas narran relatos, pero el de la primera es veraz. La pregunta que se impone es ¿se ha de filmar una verdad ‘literal’, una copia exacta de lo que ocurrió en el pasado? Respuesta: en el cine no es posible”. Si abordamos esta cuestión de cómo vincula Patino realidad y ficción es porque ilustra la manera en que el director presenta los espacios. En este caso, un espacio físico real como Salamanca se muestra de una manera determinada, a través de la ficción, para acercarnos la imagen real que Patino tiene de la ciudad. Y, como el director explica, la mejor forma de filmar algo real es a través de la ficción. Para Patino, resulta mucho más eficaz y ambicioso darle la vuelta a lo *real*, a lo que existe en la vida cotidiana, y someterlo al filtro de la ficción para poder llevarlo a niveles mucho más reales y menos aparentes.

El protagonista de *Octavia*, Rodrigo, realiza un viaje mental, una odisea a través de espacios interiores, paralelo al viaje por espacios físicos que desarrolla por Salamanca, que le lleva a partir de la curiosidad e incertidumbre para llegar al puerto de la constatación de la peor de las certezas. Rodrigo se puede considerar como el protagonista de *Octavia* por cuanto ejerce la función de movilizar la acción; Rodrigo es el resorte que pone en marcha los acontecimientos que forman este relato. Sin embargo, es la propia arquitectura de la capital salmantina y de otras localidades de la provincia filmadas para esta cinta la verdadera catalizadora de las acciones y los sentimientos que marcan el devenir de los personajes de esta película. Y, por ello, se puede considerar a sus piedras, su historia y su ambiente como los rasgos de un personaje omnipresente y omnipotente que funciona como un activo determinante para todos los demás personajes, y por eso, el verdadero protagonista de la historia.



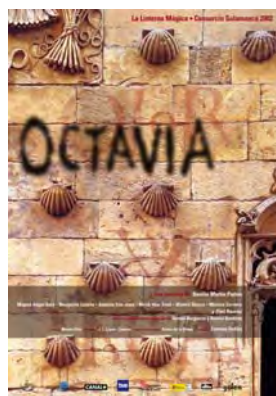
Esa Salamanca protagonista ya se nos anuncia con sus conchas y sus piedras en el cartel de la película. Son esos monumentos los que se comunican con su grandeza y su bajeza a través de los diferentes personajes que aparecen en la historia. Personajes que llevan toda la vida en Salamanca y que han terminado por mimetizarse con el ambiente. Y este protagonismo latente de Salamanca que se esconde debajo de los personajes patentes que interactúan con Rodrigo nos permite ahondar en la idea de que en realidad esta película, más allá de una ficción sobre un personaje que regresa a sus raíces huyendo de una caza de brujas internacional, es un documento sobre un espacio, su historia y las gentes que lo habitan en la actualidad, tan anclados ellos al pasado como lo están las propias piedras. Y a lo largo del metraje, los espectadores son testigos de los rasgos que caracterizan a esta Salamanca protagonista: el conservadurismo feroz –plasmado a través de la familia de Rodrigo–, la belleza sublime –mostrada a través de los paisajes de la dehesa o el esplendor dorado de las piedras– y la obsesión por guardar las formas –encarnada por Manuela– y en crisis permanente, es decir, con un pie en el pasado y otro en el futuro mientras el presente se muestra como algo asfixiante. Estas mismas características propias del personaje latente de Salamanca las podemos encontrar también de forma patente en Rodrigo, que termina abocado a fundirse, como el Lorenzo de *Nueve cartas a Berta*, con el ambiente y así lo hace, no sin una considerable dosis de sufrimiento. En definitiva, múltiples niveles y lecturas del texto y el subtexto que otorgan a *Octavia* una complejidad mucho mayor de lo que su folletinesco argumento puede hacer sospechar.

El director realiza con esta película un verdadero ajuste de cuentas con su vida y con su obra; con la sociedad española y provinciana, que no sale muy bien parada; con la Salamanca de sus raíces, sobre la que vuelca su esquizofrénica querencia de amor-odio; con la historia de un país. Aunque más que la historia, el pasado en sí mismo es un elemento omnipresente en la obra de Patino, desde su primer título, *Canciones para después de una guerra*. “La historia la han hecho siempre los vencedores y será la visión de los manipuladores. El cine es otra cosa, y yo lo he hecho desde los vencidos. Traté de explicar algo que nunca me explicaron: qué había pasado en este país” (Díaz de Tuesta, 2006).

Los tonos narrativos de la película abarcan desde el folletín a la tragedia griega pasando por el melodrama y la saga familiar. Una tendencia al culebrón que desequilibra la narración y que se enmarca en la confusión de la sociedad donde se sitúa este relato. Vaya donde vaya, Rodrigo se da de bruces con este contexto en una ciudad, Salamanca, que funciona como una verdadera tela de araña que atrapa a nuestro protagonista como si de una mosca desorientada se tratara.

La primera imagen que nos presenta Patino en relación a la cinta es la que acompaña el propio cartel de la película. Se trata de una fotografía de la fachada de uno de los edificios más singulares de la Salamanca monumental: la Casa de las Conchas, biblioteca pública de la ciudad. Sus enigmáticas conchas y sus piedras amarillentas conservan en la actualidad un esplendor que no hace sino esconder ese otro fulgor nacional católico que se impuso en la Guerra Civil y que tan buena acogida tuvo en la capital charra. Y que, como nos dice Patino con desazón, tan presente continúa más de ocho décadas después de la contienda. Estamos por lo tanto, ante una imagen alegórica del conservadurismo que impera en Salamanca y, por ende, en la mayor parte de la España provinciana. De esta forma, el director ya nos anuncia que esta realidad provinciana va a ser el contexto social en el que se van a mover los protagonistas de esta historia. Una enrarecida y asfixiante pecera donde van a convivir los protagonistas de *Octavia*; peces antaño de colores y en la actualidad descoloridos que no dejan de sentirse fuera de su agua natural, donde tiempo atrás nadaban en libertad, cuando la rebeldía les empujaba a remontarse contracorriente. Ahora, simplemente, se han cansado de luchar y se dejan llevar por la corriente porque han aceptado pagar el precio que exige la felicidad. Sin embargo, el personaje que da título al filme, Octavia, que aunque no es la protagonista sí funciona como desencadenante de los acontecimientos que alteran la tranquilidad de todos los demás, se encuentra en plena juventud y se halla inmersa en un entorno hostil que le provoca un tremendo desconcierto vital. Ese descontento, sometido al filtro revolucionario juvenil, se materializa en los impulsos autodestructivos que acabarán con ella. En el referido cartel de la película encontramos esta metáfora con la imagen de la Salamanca más conservadora representada en el fondo de la pared de la Casa de las Conchas, aunque sometido por un elemento distorsionador constituido por el nombre de Octavia escrito a modo de

graffiti sobre la referida fachada. De esta forma, con este sencillo y acertado cartel se adelanta en un solo vistazo la esencia de los acontecimientos y la idiosincrasia de los personajes que nutren la cinta. Queda reflejado el carácter rebelde y la búsqueda de una libertad utópica que llevan a Octavia a vivir en un constante conflicto con el espacio en el que habita y que la ahoga. Además, la tipografía *rebelde* que componen el graffiti de las letras de Octavia contrasta con la impresión clásica que encontramos justo debajo del título de la película y que caracteriza a los edificios emblemáticos de Salamanca. Este recurso ahonda en el violento contraste entre los dos mundos que chocan retratados en la cinta. Se trata de una lucha desesperada y mortal entre lo viejo y lo nuevo; entre lo rancio, tradicional y conservador, por una parte; y la renovación, juventud, sensualidad y exotismo, por otra. Estamos ante la dualidad entre el provincianismo caduco y el cosmopolitismo moderno. De nuevo, las dos ideas de España que se enfrentaron en 1936. En este sentido, frente a la pulcritud y la brillantez que destilan las formas y los colores que predominan en el cartel, se impone el nombre de Octavia, impreso en un tono negro desgastado y lúgubre, con un grafismo de trazo irregular, imperfecto y, quién sabe, si más real y auténtico. Unos caracteres que nos hablan de la actitud y la suerte que va a correr la protagonista de esta historia; a Octavia le espera un destino sinuoso con un final abocado a la tragedia.



El sentimiento trágico que envuelve toda la película y que se materializa de la manera más evidente en la propia muerte de Octavia refleja además el sentir de Patino al constatar el fracaso de su propia generación ante unos sueños que definitivamente no se han cumplido. Desde *Nueve cartas a Berta* hasta *Octavia*, Patino ha tratado de cambiar las cosas. Y al igual que él, el personaje de Rodrigo se da cuenta de que se encuentra ante una batalla perdida de antemano. A su vuelta a Salamanca,

termina por resignarse, no sin dolor, a renunciar a sus utopías. Un triste final por el que solo asoma un débil resquicio de esperanza que consiste en la presencia de su hija. En definitiva, un pasado marcado por la nostalgia, un presente lleno de pesimismo y algo de fe en el futuro.

Con la claudicación intelectual de Rodrigo y la muerte trágica de Octavia, Patino nos lanza un fatídico mensaje: el intento de cambiar la sociedad por parte de su generación ha fracasado y será imposible hacerlo realidad en el futuro. Estamos ante una autoinmolación. Sin duda, esta película debe provocar una reacción por parte de cualquier espectador sensible, ya que la cámara con punto de mira de nuestro francotirador hace diana por igual en las dos Españas. Por un lado, en la provinciana y conservadora, ferozmente caracterizada como déspota, cruel y cerrada en el inmovilismo; y en la otra a la que se le presupone un carácter vanguardista y creativo, la que se exilió tras la Guerra Civil, ya que se muestra abocada al fracaso, a una causa perdida. Esta sensación se intensifica cuando la película se enmarca en un escenario real como Salamanca. Como ocurre con *La Odisea*, con *Octavia* Patino propone un viaje a través de espacios mentales para salir del contexto más próximo “y reflexionar sobre la huida, la falacia de los principios puestos del revés y de adornar con tradiciones y costumbres la pervivencia del despotismo, el clasicismo y la sumisión” (González Quesada, 2002).

Esta película vuelve a mostrar una estructura dividida en seis capítulos. Cada uno de ellos hace referencia a un elemento mitológico o literario que subraya la propia acción que desarrollan los personajes a través de sus acciones y pensamientos: *El hijo pródigo*, *Ítaca*, *Borrachos como dioses*, *Motivos de Antígona*, *Razón de melancolía* y *Stabat Mater*. De esta forma, Patino acota el espacio cinematográfico.

Conviene recordar que la realización de esta película responde a un encargo del Consorcio Salamanca 2002, un organismo creado para coordinar todas las actividades e iniciativas puestas en marcha durante ese año con el fin de conmemorar la capitalidad de la cultura europea de Salamanca, compartida con la localidad belga de Brujas. Este organismo le propuso a Patino que desarrollara una reflexión sobre Salamanca a través de una película que el director aprovechó para realizar un ensayo sobre el

fracaso de su propia generación. De esta forma, podemos comprobar que la importancia de un espacio como Salamanca es determinante ya en la génesis misma de la película. Así, el director aunó en *Octavia* su insobornable concepto del cine con un cierto carácter comercial necesario para suscitar el interés mayoritario de los espectadores y convertir la película en un producto rentable económicamente además de mostrar cierto respeto a la propia Salamanca. Quizás así se explica el carácter folletinesco de la trama de esta obra.

En el prólogo encontramos una serie de elementos que van a estar presentes a lo largo del metraje y cuyo significado ahonda en el mensaje profundo del filme. Esta secuencia se inicia en una estancia interior, en la pequeña capilla donde se encuentra el ataúd en el que descansa el cuerpo inerte de Octavia. La narración arranca cuando varios familiares de Octavia levantan el féretro, lo sacan del edificio e inician el consejo fúnebre en dirección al cementerio. En esta escena ya descubrimos la importancia que la iluminación va a tener a la hora de construir los espacios fílmicos y en concreto para marcar los distintos tipos de espacios, como el interior de la capilla. De esta forma, cuando la acción transcurre en un espacio interior, como en este prólogo, la iluminación y los tonos cromáticos son lúgubres y apagados. En cambio, las secuencias que transcurren en espacios exteriores están rodadas por lo general en horario diurno y en días soleados. En este caso, la fotografía es luminosa y resplandeciente, haciendo hincapié en espléndidas tonalidades doradas, verdes y marrones que subrayan la belleza de los espacios rurales y urbanos que retrata Patino, donde Rodrigo se va a sentir más libre, paseando por la dehesa charra, o va a asistir con resignación a la claudicación de sus ideales, en su deambular por las calles de Salamanca, un poco como el Leopold Bloom del *Ulyses* de Joyce en sus paseos por Dublín. Con este recurso de la iluminación y la fotografía, el director transmite a través de su *alter ego* Rodrigo su propio espacio mental, es decir, el sentimiento paradójico de amor-odio que siempre ha sentido hacia el conservadurismo provinciano que supuran el entorno y la ciudad de Salamanca, representados por las piedras doradas del monumental centro histórico de la ciudad constantemente retratadas a lo largo del metraje, así como por las gentes de avanzada edad que caminan por la calle y por instituciones, como la universidad o las órdenes religiosas, que se han quedado obsoletas, atrapadas en un círculo de corrupción o en manos de jerarcas interesados.

Los reproches que se traslucen de las reflexiones de Rodrigo están dirigidos contra el inmovilismo y la herencia nacional católica y falangista que tan buen acomodo han encontrado en un espacio geográfico como la capital salmantina. Por el contrario, tanto al protagonista como al director de *Octavia* les une una gran afinidad por la naturaleza, la tierra, los paisajes y el folclore de esta tierra castellana. Y es por ello por lo que Rodrigo parece sentirse mucho más a gusto y en paz consigo mismo cuando se encuentra en la casa familiar de la dehesa. Una sensación que queda subrayada con el uso de la luz, ya que la luminosidad del palacete de los Lys contrasta con el lóbrego ambiente que reina en la casa de los Maldonado. Esa sensación de bienestar que experimenta Rodrigo la vemos reflejada en su rostro cuando observa los toros corriendo por el campo, cuando el sosiego y la emoción que transmite el protagonista contrastan con la desazón y la desorientación que se perciben cuando camina sin rumbo aparente entre la multitud por las calles de Salamanca. Patino también utiliza la luz para caracterizar el espacio mental en que sitúa a los demás personajes. Así, los que encarnan la memoria franquista aparecen enmarcados en localizaciones interiores con tonalidades apagadas y atmósferas más bien lúgubres. Por el contrario, quienes son objeto de sus simpatías, pueblan escenarios exteriores iluminados por luz radiante. No obstante, esta norma se rompe en la secuencia del epílogo cuando vemos el traslado del ataúd atravesando el puente. Estamos ante una escena que se desarrolla en un espacio exterior, en plena naturaleza y donde están presentes los personajes que atraen al propio Patino. Sin embargo, está construida con algunos de los planos más oscuros de la película; el cielo plomizo, a punto de comenzar a llover, y la tonalidad apagada incrementan el carácter lóbrego del espacio, sin duda el más triste de todo el film. Y es que no debemos olvidar que estamos ante una tragedia, y para remarcar su carácter, el realizador incide en el entorno espacial claustrofóbico que asfixia a Rodrigo y a Octavia. Y aunque Patino se siente tan cercano a estos personajes que llega a pensarse a sí mismo a través de ellos, no tiene otra opción que terminar por situarlos también en contextos y espacios oscuros, como una forma de subrayar sus sentimientos ante los acontecimientos.

El prólogo nos va a presentar una serie de recursos estilísticos y narrativos que van a adelantar buena parte de las claves que explican la esencia de esta

historia y que se van a repetir de forma recurrente convirtiéndose en los estilemas sobre los que se alzan los cimientos de esta película. Toda la fúnebre escena del traslado del féretro hasta el cementerio está presidida por la poderosa voz en *off* de Rodrigo que, con un puñado de frases, explica las razones que han motivado las elecciones de Octavia, y, con ello, el sentido último de la propia película. Rodrigo reflexiona aquí sobre el destino trágico que le ha tocado vivir a Octavia y que la ha condenado a vivir atada a “cuerpos muertos”. Y añadiremos que también a espacios muertos. Con esta propuesta, Patino no hace sino proyectar sus propios sentimientos y sensaciones ante un espacio asfixiante del que el propio realizador se vio obligado a huir en su juventud, al igual que Rodrigo, para poner fin a un conflicto entre el entorno y sus propios sentimientos y poder así vivir en paz consigo mismo y con los demás. La secuencia del entierro se termina de redondear con la banda sonora, donde encontramos el *Stabat Mater* de Pergolesi. Esta pieza es una alegoría del dolor de la Virgen María por la muerte de su hijo Jesús, y su uso en la escena del filme subraya con elegancia el sufrimiento de Manuela ante el trágico final al que estaba abocada la errante vida de Octavia. Sin duda, la escena del entierro resulta muy significativo desde la perspectiva del espacio. La secuencia tiene lugar en la dehesa, un espacio de naturaleza donde encuentran refugio los personajes menos vinculados a la tradición de la película, como el hermano de Rodrigo, Octavia y sus amigos, y en menor medida, Rodrigo. Los personajes que representan a la tradición y que normalmente están integrados en sus propios espacios, como la Universidad, la Iglesia o la casa familiar de la Dueña, nunca hacen acto de presencia en este espacio. Y lo curioso de la escena es que Octavia, el personaje más rebelde del film, quien obliga con su muerte a que esos personajes de la tradición se desplacen físicamente a ese espacio de libertad. Allí se les ve absolutamente fuera de lugar, como veíamos a Rodrigo cuando caminaba por la calles del centro histórico de Salamanca. Podemos destacar también que a pesar de la tristeza que embarga la escena, es también una secuencia cargada de belleza, y a esta puesta en escena bella contribuyen todos los elementos de construcción del espacio fílmico: la música, la iluminación, entre ocre y gris, el encuadre o el contraste entre el caballo blanco y el negro de los atuendos de los asistentes al entierro.

Siguiendo con el prólogo y centrándonos en la primera de las imágenes que aparecen en la película, podemos certificar ya el acierto de Patino en su

modo de construir el espacio fílmico asociando imagen y sonido para que, juntos, formen un todo unitario que transmite el mismo sentido a la narración.

Tras el prólogo, asistimos a la primera escena de la película, en casa de la Dueña, donde vemos a Octavia con un minúsculo bikini tirándose a una piscina rodeada de abundante vegetación. Muchas cosas se dicen aquí sobre el personaje de Octavia, sobre sus espacios mentales, en relación con el espacio físico que habita. El jardín frondoso encaja con la personalidad de esta joven rebelde, exótica, sensual y salvaje. Además, el violento contraste entre su forma de ser y la inmovilista y conservadora quietud del entorno en el que vive queda reflejado metafóricamente a través del agua que salpica cuando se lanza a la piscina. Y la casi total desnudez de su cuerpo remarca su actitud vital, desprovista de ataduras y convencionalismos sociales. En definitiva, una desnudez física que apunta a otra desnudez, más profunda, interior, caracterizada por su sinceridad y naturalidad.

La siguiente imagen que vemos nos muestra, en montaje paralelo de la misma escena, al protagonista lógico de la historia, Rodrigo, que llega con su mujer Elsa a la casa familiar. En este momento se inicia el reencuentro de Rodrigo con sus raíces y le vemos observando curioso el entorno que le rodea. Patino pone en escena este momento con una panorámica donde aparecen los edificios monumentales de Salamanca. Con este recurso Patino nos anuncia ya que la película que vamos a ver es una historia de ficción, pero además vamos a asistir a una visión documental sobre la capital salmantina. Se trata, además, de un plano con un carácter aberrante debido a que el ángulo de la cámara está torcido, vemos la imagen inclinada, y de esta forma se subraya la desorientación vital que envuelve los espacios interiores de Rodrigo. A continuación se inserta otro movimiento de cámara que nos muestra la fachada de la casa de los Maldonado, decorada con los múltiples escudos que jalonan la entrada de la hacienda. Se trata de un nuevo elemento representativo que nos informa sobre la condición social del espacio que encierra y de los personajes que van a desfilan por la cinta, ya que podemos adivinar que los Maldonado son una familia de rancio abolengo; burgueses favorecidos por la desamortización venidos a menos en las últimas décadas.



La secuencia continúa con Rodrigo dentro de la casa saludando a sus familiares y presentándoselos a su mujer. La escena transcurre en el interior de la casona de los Maldonado, en medio de una atmósfera vetusta, arcaica y oscura, sin duda, la misma de la que Rodrigo huyó muchos años atrás en busca de un destino más colorista, abierto y libre, y adonde no había regresado todavía. Desde el primer momento, Patino nos muestra numerosos elementos que se encuentra Rodrigo a su vuelta y que hacen referencia a esa tradición conservadora y puritana de la que el protagonista huyó, como el mismo Patino durante su juventud. En este sentido, la casa de los Maldonado nos muestra una serie de fotografías familiares colgadas en la pared. Además, vamos a ver un elemento muy simbólico que va a aparecer de forma recurrente en otros momentos del metraje e, incluso, de otras películas del mismo director. Se trata de un curioso reloj del que cuelga un balancín que no cesa de oscilar en un movimiento pendular y constante, monótono y eterno. Este objeto, que se muestra enfatizado a través de expresivos primeros planos, tiene una importancia capital en esta película como elemento simbólico que sintetiza uno de los mensajes que Patino quiere comunicar con esta obra: el desasosiego que le produce (también a Rodrigo) su imposibilidad por ralentizar el paso del tiempo. Precisamente, es ese dichoso paso del tiempo el que ha terminado por demostrarle lo inútil que ha sido en realidad su lucha vital y ha terminado por situarle en el consiguiente y tristemente lógico estado en el que se encuentra ahora, el de la pura resignación. Además, el monótono e incesante movimiento del dichoso balancín que cuelga del reloj se torna en alegoría del continuismo e inmovilismo del mundo, a pesar del paso del tiempo, especialmente del provincianismo salmantino que sigue exactamente igual después de toda una vida, tan intacto como esa oscilación contante del balancín.

Cuando Octavia escucha que Rodrigo y su mujer acaban de llegar a la casa, acude curiosa a ver la situación y les observa a través de una ventana protegida por barrotes de hierro. Una imagen sin duda nada casual, ya que esas rejas simbolizan la cautividad que supone para Octavia el espacio familiar, de la misma forma que los barrotes de la ventana por la que miraba Berta en *Los paraísos perdidos* simbolizaban lo opresivo del entorno. De nuevo, Patino reencuadra el espacio fílmico. Una Octavia cuya mirada refleja curiosidad por conocer y experimentar. En este momento se

produce un paralelismo entre esta imagen de Octavia en la ventana y otra mostrada durante el prólogo de la película en la que veíamos a la pequeña hija de Rodrigo observando la escena del traslado del ataúd desde detrás de una columna que le parapeta de ese mundo familiar.

Desde el momento en el que Rodrigo se reencuentra con la casa familiar, vemos que su lugar preferido, en el que más cómodo parece sentirse, es el jardín, al igual que Octavia. De hecho, ese pequeño aunque centenario vergel es, tanto en el sentido literal como metafórico, el verdadero pulmón de este clan. Como iremos viendo, Rodrigo solo parece respirar tranquilo en este tipo de espacios exteriores. Además, resulta significativo que en esta secuencia Rodrigo se refiera a los suyos como “familia biológica”. Con este apelativo nos demuestra lo que siente por un entorno con el que, al igual que le sucede ahora a Octavia, no le quedó más remedio que convivir, pero por el que en realidad no siente más simpatía que la que le pueda despertar algo con lo que no se identifica en absoluto pero que con lo que el destino le ha unido para toda la vida. Durante esta secuencia asistimos a la sobreimpresión en pantalla de los títulos de crédito de la película y, a su fin, comienza la siguiente escena con el título del primero de los seis capítulos que articulan esta *Octavia*.

A lo largo de las secuencias que conforman el primer capítulo de la cinta, titulado *El hijo pródigo*, vamos a ver al protagonista, Rodrigo, como un auténtico hijo pródigo que regresa de un espacio exterior e inseguro al calor del hogar familiar. Sin embargo, a diferencia del capítulo que relata la célebre parábola bíblica, no va a ser esta una llegada feliz, sino triste, ya que Rodrigo no va a hacer sino constatar su propio fracaso vital que culmina con el malogrado destino de su nieta, Octavia, cuya tragedia marca el tono general de esta película.

Rodrigo vuelve a Salamanca con la excusa de participar en un congreso de espionaje internacional, acontecimiento que se presenta en esta historia como el incidente desencadenante que funciona como motor narrativo, aunque en realidad le guía la búsqueda de un refugio en medio de una caza de brujas internacional que le vincula con un pasado rebelde que le impulsó a recorrer medio mundo persiguiendo sus utopías. De estudiante contestatario en la Universidad de Lovaina a

funcionario en organismos internacionales, Rodrigo militó como guerrillero en Latinoamérica o agente secreto en países del Este de Europa, siempre motivado por causas que pretendían hacer del mundo de posguerra un lugar más habitable. Pasado el tiempo, un Rodrigo sumido en el desencanto y el pesimismo decide regresar al lugar del que huyó cuando escapó del franquismo. Esta vuelta de Ulises de su fracasada *odisea* y su entrada en Ítaca por la puerta trasera sintetiza el sentir del propio Patino ante el mundo que le rodea. Rodrigo ha constatado, en la anagnórisis de su periplo vital, que sus ideales juveniles no tienen cabida en un mundo militarizado y violento, e incluso no pudo evitar caer en la misma y feroz espiral de excesos que trataba de combatir, y como prueba de ello consta la muerte del padre de Octavia en Colombia. De esta forma, Rodrigo no encuentra acomodo ni encaje en ningún espacio geográfico ni mental y se aferra al espacio menos malo.

Poco a poco vamos asistiendo al reencuentro de Rodrigo con las gentes y espacios de Salamanca que dejó tras su marcha, muchos años atrás. Le vemos en la Universidad de la ciudad impartiendo una conferencia en el marco de un congreso internacional sobre espionaje en el que denuncia la política internacional. Esta alocución de Rodrigo se convierte en voz en *off* cuando la imagen deja de mostrarnos a Rodrigo para insertar planos de la ciudad de Salamanca, de sus calles y edificios. De esta forma, Patino extiende esa denuncia al propio espacio de la sociedad salmantina, a sus instituciones y fuerzas vivas. Un mensaje que queda recalcado porque vemos que comienza a llover y porque se insertan planos imperfectos, temblorosos, casi aberrantes, de los congresistas. De esta forma, Patino nos muestra su visión sobre el espacio universitario y lo describe visualmente como burocratizado y en clara decadencia, poniendo en grave riesgo la supervivencia de la verdadera cultura de la ciudad.

Al principio vemos al protagonista con su mujer en un hotel, y le vemos bebiendo una copa y fumando. Es una forma de reivindicar su espacio propio interior en ese espacio externo que le oprime. Además se sitúa junto a la ventana, que simboliza una vía de salida o escape de ese espacio. Es significativa la conversación que tiene con su mujer junto al balcón. Elsa le habla de su conversación con Manuela y le dice que ella le ha contado la historia de su vida. Mientras dice esto, a Elsa le vemos la cara nítidamente reflejada en el cristal. Así Patino nos habla del falso espacio

basado en apariencias en el que ha vivido siempre Manuela, tanto en Colombia como en Salamanca, algo que va en la línea de no conocer el destino del padre de su hija. Sobre este juego de las apariencias y la realidad vuelve después el director cuando llega el capítulo titulado *Borrachos como dioses*. Cuando Elsa le habla sobre el padre de Octavia, Rodrigo hace lo posible por escabullirse de ese tema de conversación y sus palabras de desinterés son acompañadas de una huida. Se aleja de la ventana tras la que reina la noche —metáfora de la oscuridad que envuelve a sus sueños irrealizables— y avanza hacia el interior de la habitación. Este movimiento representa también ese viaje físico y mental de Rodrigo hacia un espacio que, si bien iluminado, es una luz falsa y artificial, y esconde la resignación y lo caduco, la oscuridad real. Es, en definitiva, la metáfora de un desplazamiento físico que realiza antes de comenzar el relato que vemos en pantalla, y, de otra manera, del viaje interior que lleva a cabo a lo largo de esta película.

Aunque con esta película no asistimos a una experimentación formal tan profunda como en obras en la línea de *La seducción del caos*, algo lógico teniendo en cuenta que estamos ante una ficción y por ello, un producto a priori más convencional que los falsos documentales, lo cierto es que Patino pone en escena una considerable carga de elementos no habituales en este tipo de cine. Comenzando por incluir personajes reales, como el periodista Javier Rioyo interpretándose a sí mismo como un periodista, Patino recurre a provocar rupturas narrativas, rompiendo espacio y tiempo en las historias; jugar con la técnica audiovisual, saltándose el eje y no respetando el *raccord*; experimentar con la estética, rayando sobre los negativos, copiando estilos, o pintando las imágenes; cambiar la significación de las imágenes, creando sentidos variados y distintos; alterar el montaje, utilizando imágenes de distinta procedencia. A Patino, en general, le gusta jugar con las apariencias y crear ironías visuales, con unos elementos que contradicen a otros. Y, a veces, lo que oímos anula el significado aparente de lo que vemos, en ocasiones con un carácter surrealista. De esta forma, Patino recurre a una forma particular de construir sus espacios fílmicos. Para ello, este director juega utilizando los elementos habituales del lenguaje cinematográfico, pero se aleja de su uso convencional y se deja llevar más por el instinto. “Los manuales dicen que los primeros planos se utilizan en las películas psicológicas o como elemento de reflexión de los personajes, yo los utilizo cuando me viene en gana, y los

pongo ahí porque pienso que es donde tienen que ir”, declaró Patino en las conversaciones que mantuvo con él Adolfo Bellido López para escribir su libro *Basilio Martín Patino: Un soplo de libertad*. Y, por lo tanto, para que ese juego tenga sentido es preciso que el espectador mantenga una actitud activa y dinámica ante el filme, y, desde una posición de libertad, debe tratar de establecer una conexión entre los elementos que le presenta Patino para encontrar en ellos el verdadero sentido. Ya hemos visto antes que el director construye así una distancia entre los espacios que ocupa el espectador y la obra que contempla. A Patino nunca le ha interesado incluir en su cine aspectos estereotipados o que se agotan en la mera apariencia. Por el contrario, siempre ha sido partidario de realizar un *cine de ideas*. Y de esta forma, se aproxima al caos cuando transforma la incorporeidad de ese mundo abstracto en imágenes, y lo hace representando dichas ideas a través de objetos y situaciones.

El espectador ha de devolver esos objetos con su mirada, inteligencia y sensibilidad, a su originaria naturaleza conceptual, para encontrar en ellos un alivio a su desconcierto inicial, y establecer cierto equilibrio mental que le permita discernir con claridad y descifrar sus signos con sosiego y naturalidad (LÓPEZ MORALES, Milagros. *Basilio Martín Patino o el castillo de la pureza*, artículo publicado en la página web [www.encadenados.org](http://www.encadenados.org), dentro de la serie especial dedicada al director salmantino bajo el título *Rashomon-Patino*).

En *Octavia* casi todas las secuencias que transcurren en espacios exteriores están rodadas con planos generales y también medios, que inciden en el carácter documental de la visión de esta región que nos ofrece Patino. Además, ubica a los personajes en el escenario. Por otra parte, esos planos amplios de Salamanca no son en realidad sino primeros planos del corpulento e importante personaje que resulta ser la propia ciudad. En cuanto a las secuencias interiores, donde en mayor parte transcurre el grueso de la ficción entre los personajes, casi todos los planos son medios. Así Patino nos acerca a ellos, pero guardando una distancia, ya que apenas inserta primeros planos, que solo muestran a Octavia, Manuela y Rodrigo. De esta forma, ofrece múltiples líneas argumentales, a modo de capas de una gran tela de araña constituida por Salamanca, todas con su importancia, que emiten una gran variedad de voces y de texturas sonoras:

La alusión al tiempo y a su irremediable paso es, como hemos comentado anteriormente, constante en *Octavia*. Además de las reflexiones de Rodrigo

que hacen alusión a esa obsesión, en varias ocasiones Patino inserta otros elementos como el sonido de las campanadas de las diversas iglesias que pueblan el centro histórico de Salamanca. Su tañido, insertado en imagen sobre los monumentos, sirve de transición entre secuencias. Y así, al final de la escena en la que Rodrigo conoce a Lorenzo se empiezan a escuchar unas campanas, y con ese sonido la imagen corta al plano de la iglesia de donde procede. Y sin cesar el campaneó pasamos a ver a Manuela y Elsa charlando en el jardín de la casa familiar. Y la conversación que tienen incide en ese paso del tiempo, ya que Manuela le relata su pasado en Colombia.

Cuando Rodrigo visita la dehesa con los participantes del congreso vuelve a sentirse tan a gusto como en el jardín de la residencia familiar. Mientras observa la carrera de los toros, su interpretación, sustentada en su mirada serena, su sonrisa y la postura relajada de su cuerpo, queda respaldada y poetizada con su reflexión: “Me siento integrado. Esta armonía formaba parte de mí...esto me vuelve a revitalizar”. Esa adaptación es subrayada además por una música alegre y por el hecho de que Rodrigo lleva puesta una visera típica de campero. Parece un auténtico hombre de campo. Esta secuencia choca de frente con la siguiente, como choca Rodrigo con ese entorno que encuentra en su vuelta. La música agradable que escuchábamos frena en seco y comienza una melodía mucho más violenta a la vez que la imagen corta a Rodrigo caminando por una calle concurrida de Salamanca. Ahora parece caminar sin rumbo fijo, desubicado, perdido, andando entre desconocidos. En contraste con la secuencia anterior ahora Rodrigo ya no porta la visera y lleva puestas unas gafas de sol. Este elemento le sirve al protagonista como elemento simbólico de defensa del mundo que le rodea, ya que con ellas esconde para sí la mirada. Además parece querer así pasar desapercibido en ese entorno en el que se encuentra, y no ser identificado con él. En esta escena pasa junto a la Universidad Pontificia y avanza entre los asistentes de una boda que están de celebración y que representan ese mundo provinciano. Es en ese momento donde Rodrigo parece más desubicado, se encuentra completamente fuera de lugar, no se reconoce en esos edificios monumentales, se siente un extraño entre esas gentes que pueblan las calles, por eso el detalle de las gafas oscuras. Pero, sobre todo, se encuentra desubicado a nivel emocional, en el fuero de su espacio interior. Este sentimiento de encontrarse desubicado se torna durante el relato en un sentimiento de estar integrado y con ello nos referimos a que Rodrigo, sobre todo a partir de

las escapadas a la naturaleza, a la búsqueda de los paraísos perdidos, se acaba sintiendo integrado, es decir fundido con la tierra, con la tierra de sus raíces y con sus espacios interiores.

Después viene el encuentro con el periodista al que encarna Javier Rioyo. El momento en el que le proporciona la información sobre las listas de Internet supone el Primer Punto de Giro (Plot Point) de la historia, que desencadena el paso al Segundo Acto. En el Primero hemos asistido a la presentación de los personajes y a la descripción de la vuelta a casa de ese *hijo pródigo* que es Rodrigo. A partir de este momento comienza el citado Segundo Acto, que coincide con el inicio del segundo capítulo de *Octavia*. Su título es *Ítaca*. No resulta casual el espacio en el que Rodrigo se entrevista con el periodista, ya que ese hotel instalado sobre las ruinas de una iglesia representan las ruinas en las que se encuentra el espacio mental de Rodrigo, que se siente perdido después de que el periodista le cuente que se han publicado en Internet sus actividades trabajando para los servicios secretos.

Con *Ítaca*, Patino en realidad se refiere al espacio que representa la ciudad de Salamanca, tanto el espacio geográfico como mental, y en este tramo es donde las imágenes más se van a centrar en la propia ciudad, y esto va a ser posible gracias al uso de numerosos planos exteriores. Además, al nombrar así al capítulo, el director compara la capital salmantina con la *Ítaca* que describe Homero a la que regresa Ulises tras su Odisea.

La primera secuencia de *Ítaca* comienza con Rodrigo y Elsa instalándose en la casa familiar, ya que hasta ahora dormían provisionalmente en un hotel. Este traslado de un espacio ajeno al espacio familiar supone el auténtico regreso de este Ulises, que formaliza su vuelta ocupando una habitación de la hacienda de la familia. En concreto, el dormitorio de Octavia. De esta forma, Rodrigo empieza, sin quererlo, a acechar el espacio físico y mental de Octavia, y se une así al acoso que siempre ha sufrido por parte del entorno, del espacio que la rodea. Empieza a representar el papel de Creonte en esta representación en la que Octavia hace de Antígona. La Dueña insinúa que Octavia se ha llevado muchas cosas de allí (¿quizás para David?). Entre ellas muchos libros. Rodrigo evoca los libros que él leía ahí mismo cuando era joven.

Recuerda a Stevenson, Salgari, Defoe, Julio Verne, Dickens... que no son sino las propias lecturas juveniles de Patino. Piensa en ellos como “legendarios y leales compañeros”. Esta consideración contrasta con la canción falangista de las mujeres en el jardín, cuando la dueña entona esos versos del “valiente y leal legionario”. De esta forma enfrenta Patino dos espacios literarios, culturales y emocionales contrapuestos. El primero está representado por la tradición cultural con la que siempre se ha identificado él mismo. Son los grandes valores del relato de aventuras: la libertad, la valentía, la generosidad. Y por eso, Rodrigo lo recuerda con apego. El segundo, sintetizado en la canción franquista, puesta en boca del personaje que simboliza esa realidad y coreada encima por amigas que representan esa tradición nacional católica. Se trata de lo que más rechazo le provoca al director y, por eso, la imagen de las tres mujeres cantando apasionadamente roza el ridículo.

Tras decirle Rodrigo a la Dueña que Elsa y él han quedado con colegas para cenar, les vemos solos en la mesa de un restaurante. Se trata de un espacio recurrente en toda la trilogía, que Patino utiliza para representar en un microespacio como es un restaurante de postín, un espacio mayor como es el de la propia Salamanca y su sociedad, simbolizada aquí por gente que va a comer allí para ver y dejarse ver. Allí permanecen algunos instantes en silencio. Pero por la serenidad que desprenden no parece un silencio incómodo, sino que dan la impresión de decírselo todo con la mirada, en contraste con el triste silencio que marca la escena del restaurante en *Los paraísos perdidos*. En ese momento de búsqueda libertad donde sentirse, de alguna manera, acompañados en soledad, entra en el establecimiento un grupo de personas del que un hombre con aspecto de catedrático saluda a Rodrigo. Así vemos cómo el protagonista no tiene posibilidad de disfrutar de un espacio propio e íntimo en esta *Ítaca*. Además, vemos a través de la ventana la omnipresente catedral. Y es que ese símbolo del espacio monumental de Salamanca, que para el director representa el espacio ideológico de la memoria franquista, está presente en todo momento en la historia, de forma opresiva.





La primera de las tres ocasiones en las que Octavia tiene problemas con la droga transcurre en lo alto de la catedral. Los tres momentos funcionan como premoniciones o avisos del destino de Octavia. Después de todo, es por una sobredosis por lo que muere. Desde allí arriba Patino inserta una espectacular panorámica, que ofrece la visión más impresionante de la película. Ese movimiento circular de cámara en torno a la protagonista es una clara alegoría del enorme espacio que rodea y acecha a Octavia, y que le cierra el paso en su intento de vivir en libertad y solo le permite una salida, la de subir. Y esta ascensión tiene doble nivel y un único sentido. Sube a lo más alto de Salamanca en un intento de intentar controlar por un instante el espacio circundante, aunque sea solo de forma virtual. Su consumo de drogas también le ayuda a subir el ánimo, pues al drogarse el alma se le serena, aunque por poco tiempo y a través de un *paraíso artificial*. De ambas formas, la protagonista se limita a una huida hacia adelante, hacia otros espacios mentales. Esta secuencia simboliza la primera gran caída de Octavia en esta historia, después de haber estado en lo más alto. Es un aviso de lo que en realidad le va a ocurrir al final, cuando se va a producir la caída irreversible y final. Y en ese sentido funcionan todos los elementos conjugados en esta secuencia. Aparte de la droga, se escuchan las recurrentes campanadas, elemento premonitorio del trágico final y representativo del espacio conservador en el que habitan. Además, dos amigos de Octavia se entretienen observando una paloma muerta. Ese pájaro, que representa un espacio de libertad, aparece ahí muerto como imagen anunciadora y alegórica de la suerte que va a correr Octavia en ese espacio de Salamanca. Esta escena está acompañada de la melodía del *Stabat Mater*. Como podemos apreciar, todo aquí,

forma y fondo, se estructura en una unidad que conduce al mismo sentido último: el espacio de la tragedia.

Tras el suceso, Rodrigo se entrevista con un comisario interpretado por Paul Naschy. El protagonista acude a esta cita con dos periódicos bajo el brazo. Y no están elegidos precisamente al azar. Se trata de *Corriere de la Sera* y de *Le Monde*. Ambos extranjeros, contrastan con los diarios salmantinos que Manuela compra al principio. Esos representaban el provincianismo local de Salamanca, que, como hemos visto por su cobertura del congreso, es donde parece encajar y triunfar finalmente Rodrigo, después de toda una vida luchando por su propia libertad por medio mundo. Estamos ante un nuevo contradstes de espacios. En cambio, los periódicos que elige Rodrigo representan el internacionalismo, y son más acordes con las ideas que siempre ha compartido el protagonista. Además, su lectura y disfrute representan para él otra parcela de ese espacio interior, con el que, cada vez con menos intensidad, trata de defenderse del espacio que le rodea. Este comisario también simboliza para Patino, como fuerza viva, parte de la tradición provinciana. Y por ello no duda en ataviarle con un puro y una copita, en una imagen de otra época, de otro espacio.

Patino vuelve al juego de la representación a través de un elemento metafílmico. Elsa entra en casa de la criada para llamar por teléfono y allí está la televisión encendida. Están emitiendo dibujos animados y un personaje está hablando por teléfono.

Podemos ver una secuencia, rodada en exterior casi de forma íntegra, en la que todos los elementos vuelven a formar una unidad compacta y en la que, aunque aparentemente hay muchos ingredientes caóticamente diferentes, finalmente todos terminan por apuntar en el mismo sentido. De hecho, Patino adopta las claves del lenguaje del género documental. Y lo hace para acercarnos una imagen de la Salamanca más turística y de postal. A través de panorámicas y planos generales vemos las calles y la plaza Anaya, bulliciosa, y donde podemos ver los elementos más alejados están del verdadero espíritu universitario. Además se ven tiendas para turistas y carteles que anuncian espectáculos, también destinados a los visitantes. Esta imagen, que no le gusta al director, porque representa tan solo una superficial y falsa apariencia de la

verdadera idiosincrasia de este espacio urbano, está subrayada por las reflexiones en voz alta de Rodrigo, que son las del propio espacio mental de Patino. En otro momento vemos a Rodrigo caminando por una calle, entre turistas. Y realmente parece un turista más. Da la impresión de andar perdido, de no conocer este lugar, de no pertenecer en realidad a ningún lugar. Esta representación pone de manifiesto el espacio interior de Rodrigo, su desasosiego existencial. Esto también lo subraya a través de sus reflexiones: “De repente, abismo. Algo ya no sirve, somos obsoletos”. A la sensación de desorientación vital que embarga a Rodrigo contribuye el hecho de que actualmente la zona monumental de Salamanca se ha convertido en un parque temático, en un decorado de película del Renacimiento. Se trata de un espacio por donde pululan los turistas y algunos universitarios que acuden a las facultades ubicadas por la zona pero realmente la vida cotidiana de Salamanca no se da en esta zona, sino en otras partes más nuevas de la ciudad. Y en la película asistimos a un relato donde Rodrigo encarna a un personaje que salió hace muchos años de Salamanca, cuando la ciudad ofrecía una imagen parecida a la de *Nueve cartas a Berta* y a su regreso se encuentra con esta postal moderna.

El tercer capítulo, titulado *Borrachos como dioses*, se refiere al nacimiento del teatro, a cómo se utilizaban disfraces para invocar a Dionisio, el dios del vino, del teatro y de los muertos —en realidad, tanto la referencia del teatro como la de los muertos es válida para interpretar esta referencia en relación al espacio urbano de Salamanca; ese aspecto de parque temático de postal de su conjunto monumental no es más que una bonita fachada a modo de máscara o antifaz que esconde una historia cruel; y además asistimos todo el tiempo a una tragedia donde todo está detenido y parece un espacio muerto—: todo el mundo utiliza aquí algún tipo de máscara para esconder lo que no le interesa que los demás conozcan, y poder adaptarse así, sometiendo lo más conflictivo de su personalidad, a las convenciones mayoritarias del espacio en el que vive. Y Patino contrapone ese concepto, representado por la Dueña, y también por Manuela, a la personalidad rebelde que puebla los espacios interiores de Octavia. La primera secuencia de este capítulo tiene un paralelismo visual con la primera secuencia del primer capítulo. Aquí también vemos a Octavia dándose un baño en la piscina. Pero aquí Octavia se quita la parte superior del bikini y se queda con el pecho al aire. La criada le advierte que a la Dueña no le gusta que tome el sol así. Entonces

Octavia tiene un gesto que sintetiza su carácter rebelde. Se quita la parte inferior y se queda completamente desnuda. De esta forma se representa su desafío al poder establecido por ese espacio que la oprime.

En otra escena Rodrigo le muestra a Elsa un informe sobre sus actividades guerrilleras que le ha entregado el comisario y le cuenta la historia del fusilamiento del padre de Octavia, el guerrillero colombiano. Esta situación está distribuida en dos escenas. En la primera, ambos están en un antiguo patio y se ve la omnipresente catedral a fondo. Esta imagen, flanqueada por el tradicionalismo que aporta la presencia del singular edificio, está subrayada por el sonido de las campanas, que también incide en el carácter trágico de lo que se cuenta en la conversación de los personajes. Rodrigo evoca a Unamuno y dice: “Unamuno decía que aquí uno se puede oír a sí mismo... yo no puedo oírme”. Así vemos que el protagonista no puede reprimir su malestar ante su desubicación interior y añora el tiempo en el que su admirado Unamuno sentía Salamanca como su hogar natural. Entonces Salamanca era otra y poseía esa esencia cultural y humanista que se extinguió con el tiempo y de la que ahora mismo no se puede encontrar sino un mero reflejo distorsionado, simple y superficial, cuya falsa apariencia tratan de mostrar esos interesados y conservadores *borrachos como dioses*. Patino resalta ese sentir de Rodrigo con primeros planos de algunas esculturas de las columnas del patio. Representan bustos con expresión y actitud de sufrimiento. Rodrigo continúa hablando de los orígenes de Octavia en la siguiente secuencia que transcurre en la mesa de una cafetería frente al imponente Convento de San Esteban, cuya presencia cumple la misma función que la de la catedral en la escena anterior.

En el contexto de una cafetería asistimos a la primera secuencia en la que abuelo y nieta tienen una verdadera conversación, cara a cara. Y la importancia de este momento la deja clara Patino al construir el espacio fílmico a partir de primeros planos de los personajes. Y es que aquí vemos a Octavia y Rodrigo con los planos más cerrados de toda la película. Rodrigo le habla de su trabajo y Octavia expone su aversión hacia la hipocresía presente en el mundo de la burocracia y la diplomacia, y, por extensión, hacia los convencionalismos sociales en general: “A mí no me da la gana disimular”. Esta forma de pensar y sentir está enfrentada al concepto de las apariencias que emana del título del presente capítulo. Patino sigue ahondando en el

contraste entre espacios, pero cada vez es más violento el choque, y así Octavia va incrementando su presión interior.

Entre esa secuencia y la siguiente volvemos a tener otra de transición. Y en ella de nuevo todos los elementos utilizados apuntan en la misma dirección: señalar a la tragedia que se cierne sobre los personajes. Es de noche y suena una melodía con notas que evocan lo trágico. Vemos a Rodrigo caminando por la Plaza Mayor. Parece avanzar sin rumbo y lleva una bufanda y un cigarro que le aportan un aspecto bohemio, desordenado. Es una metáfora de su propia mente. Además, le vemos a través de un *travelling* cámara en mano, con un movimiento muy inestable de cámara. Esta alteración visual realza el espacio interior del protagonista, que en este momento de la historia está totalmente desconcertado y desencantado. Esta sensación de caos es incrementada por el recurso de insertar con voz en *off* la continuación de la conversación que mantenían Rodrigo y Octavia en el bar y que se ha interrumpido para el espectador cuando la imagen se ha cortado para pasar al exterior. Así vemos el desconcierto que Octavia produce en la mente de Rodrigo.

El cuarto capítulo, *Motivos de Antígona*, es alusivo a la tragedia de Sófocles, *Antígona*. En esta obra se relata cómo Edipo tiene con su madre Yocasta una hija ilegítima a la que llama Antígona. El rey de Tebas, Creonte, prohíbe a Antígona enterrar a Polinice, hermano de Antígona, muerto luchando contra su propia ciudad. Antígona le desobedece por preferir seguir la ley natural que las leyes de Tebas y Creonte la condena a ser enterrada viva. Al conocer esto, Antígona decide quitarse la vida. Durante este capítulo de *Octavia*, Patino, gran conocedor de los clásicos, representa *Antígona* con gran coherencia con el sentido que se desprende de la obra de Sófocles. El personaje de Antígona está, sin duda, interpretado por Octavia que, igual que la protagonista de Sófocles, se rebela ante el poder establecido por el espacio que habita, que para Antígona es Creonte, encarnación de la razón del Estado, y para Octavia son los espacios claustrofóbicos provocados por las gentes que la acechan. Tanto Antígona como Octavia representan la conciencia individual que decide en libertad. En el presente capítulo se produce la *despedida apocalíptica* de David, el hermano de Rodrigo. Emprende un viaje a un espacio exterior, absolutamente contrapuesto a Salamanca, como es Nueva York, y se despide de Salamanca incendiando el

palacete familiar de los Lis, con la ayuda de Octavia y sus amigos. Este palacio es un espacio simbólico importante ya que representa unos valores opuestos a los de la casa familiar de la Doña, la otra ama familiar. Así, frente a la casa de la Doña, que se encuentra en el entorno urbano de Salamanca, este palacio está en la naturaleza. Es más, frente a la casa de la Doña, enmarcada en la zona histórica entre edificios emblemáticos e iglesias, y cuya influencia es inevitable, el espacio de los Lis se encuentra en el espacio natural donde los personajes de Patino encuentran su rincón de paz. En este entorno no afectan las reglas castrantes de la tradición conservadora y religiosa. Estamos ante un remanso de paz y libertad, de relajación de costumbres. Y, además, la propia configuración física de ambas casas apuntala los sentimientos y los espacios mentales de sus moradores. Así, frente a la casa de la Doña, más robusta, oscura y rectilínea, el palacete es más barroco, con un estilo más extravagante y atrevido, en la línea de sus moradores, como en su día la madre de Rodrigo, una persona que vinculaba las excentricidades de rico a la ruptura de normas y la libertad, o el hermano de Rodrigo, poeta bohemio y homosexual que, aunque no conocemos, sabemos que aborrece las reglas sociales.

Esta ayuda de Octavia al hermanastro de Rodrigo en su final en ese mundo de Salamanca es una nítida referencia al momento en que Antígona entierra a su hermano de Polinice. Tanto Polinice como David abandonan el espacio en el que viven. Uno lo hace para siempre, al morir, y el otro de forma metafórica, al quemar la casa y huir a otro lugar. Tanto Antígona como Octavia son hijas ilegítimas a las que les ha tocado vivir en un espacio en el que no se encuentran a sí mismas y que las oprime, y las dos se ven obligadas a quitarse la vida, protagonizando en ambos casos una verdadera tragedia. Por lo tanto, esos *motivos de Antígona* son los de la rebeldía y el intento de vivir con coherencia a un espacio interior diferente y conflictivo con el espacio que le rodea.

Para incidir en la importancia que para Patino tiene Polinice en *Antígona*, el capítulo comienza cuando Rodrigo descubre un libro de poesía de su hermano en una librería. Supone, de alguna forma, un reencuentro entre los dos. Al salir de esta librería se muestra un curioso plano del escaparate de la tienda en el que vemos reflejada una iglesia situada en frente, y en cuyo cristal hay colgado un cartel que reza: “liquidación”. Se refiere a una rebaja en el precio de los libros, pero Patino asocia la imagen

de la Salamanca de la tradición y la cultura a la que representa el reflejo del edificio con la “liquidación” del cartel. Nos muestra así su visión de la decadencia de este espacio urbano universitario. Un plano similar a nivel estético y conceptual lo encontramos cuando la Policía detiene a Octavia en la Plaza Mayor tras su paseo a caballo. Tras cubrir su cuerpo desnudo con una manta, los agentes la introducen en el coche patrulla por una de las puertas traseras. Patino coloca el tiro de cámara fuera del coche en el lado opuesto y nos muestra a Berta dentro desde fuera de la ventanilla. En este cristal aparecen reflejados los balcones de la Plaza Mayor hasta el punto de que prácticamente no vemos a Octavia. De esta forma, Patino está aplastando a Octavia con las piedras brillantes que vemos reflejadas. Es decir, esos edificios, la propia Salamanca, su sociedad, su idiosincrasia, sus espacios físicos y mentales, sepultan a Octavia. De alguna forma, Patino nos anuncia que esa opresión va a acabar matando a Octavia. Y cuando Octavia desaparezca las piedras continuarán exactamente donde están, lo mismo que los habitantes que se mimetizan con esas piedras.



Rodrigo se encuentra en la calle con una mujer, una vieja conocida de cuando aún vivía en Salamanca. De la conversación que mantienen se puede entresacar que a Rodrigo le gustaba pero no compartía su forma de ser, ya que ella era una mujer a la medida del espacio salmantino, que nunca ha tenido la necesidad de salir a conocer otros espacios y siempre ha sentido Salamanca como su espacio propio y natural. Al verles físicamente a los dos juntos, tan diferentes incluso en el tamaño corporal, y con unas trayectorias tan dispares, además de incidir en el contraste de espacio conservador y cosmopolita, representan las consecuencias del paso del tiempo. Además, hay un instante en el que Rodrigo le da la mano a la hija de esa mujer, y los tres juntos dan una imagen de familia integrada. Aquí Patino juega a imaginar qué hubiera

pasado si Rodrigo no hubiera tenido esas ansias de cambiar de entorno. Y tal y como nos lo presenta parece que hubiera podido vivir en armonía y haber sido aparentemente feliz. Porque en ese caso Rodrigo hubiera sido como ese joven profesor, como dice poco después el propio protagonista, que “no se siente fracasado porque no hay más fracaso que la resignación”. Y el profesor no se siente resignado porque siempre se ha sentido a gusto en esa ciudad. Esa imagen familiar de Rodrigo con la mujer y la niña queda subrayada por el recurso de la cámara lenta que provoca un efecto inmortalizador del momento similar al de una fotografía fija. Además, vemos a los tres caminando por una abarrotada Rúa Vieja en un plano general fijo en el que se pierden entre la gente. Ese mezclarse entre la multitud y el gran tamaño del plano, que aporta un carácter ubicador en la escena, además de la cámara lenta, recalcan ese sentido de formar parte del entorno. Los tres entran en una pastelería y, al salir, la mujer se come un bollo de forma impulsiva, sin cuidar en absoluto los modales. Además es una mujer, si no obesa, sí al menos, bastante gruesa. El tamaño ancho de su cuerpo, unido a su limitada estatura, contrastada con la altura y delgadez de Rodrigo. Mientras la vemos comer escuchamos una reflexión de Rodrigo recordando a esa mujer como “atractiva y grácil”. Estos dos adjetivos contrastan igualmente con la imagen de la mujer con el bollo. Seguramente estamos ante una mujer que podría ser Mari Tere, la novia de Salamanca de Lorenzo de *Nueve cartas a Berta*, unos años después. Esa diferencia física y de modales entre ambas remarca también la oposición entre los espacios mentales y físicos que representan ambos personajes.

Esa representación de los dos espacios se mantiene en la siguiente escena, con el matiz de las dos Españas, a través de un *raccord* culinario que nos lleva a una secuencia que tiene lugar en el jardín de la residencia de los Maldonado. Allí dos amigas de la dueña tratan de partir una empanada de una forma tan poco grácil como la mujer anterior. Y más que comer, parecen engullir. Así Patino trata de ofrecer una imagen poco agradable de estas mujeres que representan a esa tradición franquista. Esta apariencia queda subrayada cuando las vemos, como hemos señalado ya, cantando tan apasionadas una canción fascista. Además esa forma de comer sin parar sugiere el sentir de Octavia de que le comen su espacio propio. También vemos a Manuela que mira un plato de embutido, pero que no se decide a atacarlo. Así queda remarcado su carácter de hija ilegítima. El embutido es el poder de la familia y así se refleja cómo



Manuela no puede tener acceso a él, sólo puede limitarse a situarse en torno a él. Además, le preocupa mucho cómo le pueden llegar a mirar si se decide a tomar parte.

Cuando Rodrigo llega a la casa, se encuentra con Octavia, que está recogiendo cosas para llevárselas a David para su exilio. Aquí se produce el clímax de una de las líneas argumentales, la de la relación entre Rodrigo y Octavia. Y es cuando explota la tensión que se ha forjado entre ambos, alimentada al haber ido posponiendo el momento de sincerarse y aclarar todo lo que uno tiene que decirle al otro. En su discusión, Octavia deja claro su hastío ante las recriminaciones constantes de los adultos que conviven con ella. De esta forma, vemos que el contexto en el que se mueve este personaje ejerce una represión que solo puede terminar en un acto violento, como defensa. Esto supone la anagnórisis del personaje de Octavia, que con ese llanto parece ser consciente de lo que le depara el destino. Su *hamartía* sin duda es su carácter impulsivo y rebelde, que le obliga a chocar contra el espacio que le oprime



También asistimos durante este capítulo a la relación de Rodrigo con un profesor que, por su importancia para el protagonista, va a ser similar a la que mantiene con el comisario. Y aunque si bien esta última es trascendente por cuanto concierne al asunto de la persecución internacional de Rodrigo, no son menos importantes para su espacio interior las reflexiones que mantiene en los ratos compartidos con el citado profesor. No en vano, Rodrigo realiza un viaje sobre todo interior en esta película, donde el grueso de la actividad transcurre en su propia cabeza. Acude con el profesor a la ribera de un río donde se entretiene con un barco de vela dirigitible con un mando a distancia. La imagen del barco irrumpiendo en la armoniosa y calmada superficie del agua no es

sino una metáfora, subrayada por los apuntes de la voz en *off*, de los desplazamientos entre espacios de Rodrigo y del propio paso del tiempo. Desde el comienzo de la escena ese barco que maneja Rodrigo avanza a contracorriente, algo que podemos ver porque navega en la dirección contraria a un grupo de piragüistas que pasan a su lado. Vemos aquí una semejanza entre el rumbo del barco y el trazado por Rodrigo a lo largo de su vida; además en este momento el único rumbo que parece poder decidir es el de ese dirigible. Algo parecido a la metáfora a la casa de muñecas de *Los paraísos perdidos* cuando veíamos a una Berta que solo llevaba las riendas de esa casa de juguete.

Patino complementa las reflexiones de Rodrigo sobre los motivos y el cómo transcurrió su juventud en esas “tierras de selvas misteriosas y espejismos” mágicos de Colombia con su juego visual, con el que nos muestra el referido barco atravesando el reflejo de la vegetación de la orilla del río y el de un edificio antiguo que representa a la Salamanca monumental. De esta forma incide en el juego de las apariencias y ahonda en la idea de que Rodrigo tiene una visión del mundo y de la vida que siempre ha chocado de forma desagradable con la tradición supuestamente brillante y culta de Salamanca en realidad, mero reflejo o apariencia de lo que pudo ser en algún momento. No queremos dejar de referirnos al significado de monumento, un concepto muy presente en estas obras de Patino y con una gran vinculación con el espacio. Si nos atenemos a la definición del diccionario de la RAE, se trata de una “obra pública y patente, como una estatua, una inscripción o un sepulcro, puesta en memoria de una acción heroica u otra cosa singular”. Sin duda, hablamos de un elemento dedicado a consagrar hechos supuestamente memorables de la historia y en el caso de Salamanca tiene que ver con la presencia de la Iglesia o del pasado franquista que llegan a oscurecer el pasado renacentista. Salamanca se encuentra plagada de monumentos y edificios monumentales que representan el inmovilismo de los espacios. Ese contexto es el que oprime a los personajes de esta trilogía.

Asistimos a una secuencia clave cuando vemos a Octavia y sus amigos llevando a cabo su peculiar despedida de David. Tras quemar el palacete, se adentran en la capital y llegan a la Plaza Mayor. Octavia monta un caballo blanco y va cubierta únicamente por un manto negro del que se termina despojando en la céntrica Plaza. De esta forma Octavia solo pretende escandalizar a la adocenada sociedad

salmantina y hacerla despertar de su cómodo y empobrecido letargo, a través de este acto de reivindicación de la libertad. Esa imagen de Octavia desnuda montando el caballo blanco simboliza el ansia de libertad que añora, que proyecta así su rebeldía, exotismo y sensualidad. Es curioso que la propia madre de Rodrigo ya había paseado en su momento desnuda a caballo. En cuanto a la capa negra es una referencia a ese entierro de Polinice que lleva a cabo Antígona en contra de la voluntad de Creonte. Octavia al fin y al cabo está despidiendo a David y el color de la prenda aporta un matiz luctuoso. Resulta muy representativo que esta escena tan rompedora tenga lugar en el espacio más conservador de Salamanca, como es la Plaza Mayor.

Después Rodrigo y Elsa van al palacete de los Lis, donde vivía David, que a esa hora se consume pasto de las llamas. Una vez allí, asistimos a una metáfora en la construcción del espacio del palacio. Aquí, la iluminación es mucho más clara que en la de los Maldonado. Así se pone de manifiesto que este lugar oprime mucho menos a Rodrigo que el conservador hogar de los Maldonado.

La última secuencia de este capítulo transcurre entre la Plaza Mayor y una bodega donde Rodrigo y Elsa están acompañados de personajes que representan a la Salamanca más provinciana. Este ambiente tradicional queda remarcado con recursos musicales. En la Plaza hay una tuna que interpreta *Triste y sola se queda Fonseca*. La tuna es un elemento anacrónico en la Salamanca de hoy que aquí representa esa apariencia falsa de una ciudad que no es lo que vende ser, algo que, como esa tuna, pertenece a un pasado que murió. La letra de la canción que interpretan hace alusión a la melancolía, como forma de anunciar el sentido que va a cobrar el capítulo que está a punto de comenzar. En la bodega todo el mundo entona una canción tradicional charra que reza: *¿cómo quieres que tenga la cara blanca siendo carbonerito de Salamanca?* Este canto, además de hacer presente la tradición provinciana, tiene una letra con la que de alguna forma se habla también de ese conflicto de no poder sentirse parte del espacio salmantino estando marcado por una personalidad rebelde y buscadora de libertad; diferente en definitiva, propia de ese *carbonerito*. Mientras entonan ese tema vemos a algunos hombres y mujeres allí presentes que comen jamón y tortilla de una manera que recuerda, tanto por la forma como por el sentido del fondo de esta alegoría, a la manera de engullir de las amigas de la Dueña. Vemos así como, a través de su viaje

interior, Rodrigo evoluciona, desde la sorpresa e incertidumbre iniciales, hacia la tristeza y, finalmente, hasta una melancólica resignación. Este camino recorrido en *Octavia* sintetiza también su periplo vital al momento de su regreso.

El quinto capítulo, titulado *Razón de melancolía*, como no podía ser de otra manera a estas alturas de *Octavia*, juega con una doble referencia. Para empezar habla de sentimiento que va a reinar durante las secuencias que se siguen, y no solo en la piel de Rodrigo. Además, Patino nos acerca a la melancolía de Cioran, que siempre vivió intensamente el conflicto de tener que elegir entre la razón o los sentimientos como timón vital. De esta contradicción surge el caos que ha regido siempre su vida. Este contraste es comparable al que vive Rodrigo entre los impulsos de rebeldía y libertad que siente, y la reflexión razonable que le hace volver a Salamanca y situarle donde se encuentra en *Octavia*. Además, el sentir apátrida también une a Cioran con Rodrigo.

Desde la primera secuencia, la tristeza y, sobre todo, la melancolía impregnan la imagen de todo el quinto capítulo. A través de un montaje paralelo pasamos a ver a Rodrigo y Elsa en la Liberty House, el palacete, recogiendo algunas cosas. Rodrigo recuerda aquí a su madre con melancolía. Encuentra unas revistas alemanas de ideología nazi. Así vemos que su madre triunfó en la Alemania nazi. En realidad Rodrigo ha seguido una trayectoria parecida a su madre. Él también salió de Salamanca y se fue a Alemania y después volvió. Pero, a diferencia de su madre, él no ha podido vivir siempre con coherencia y ha terminado resignándose. En cambio, su madre vivió siempre fiel a sus creencias, primero en Alemania y luego en la Liberty.

Rodrigo se encuentra de nuevo en la dehesa, pero ya sin Elsa, que se ha ido a Alemania; en este momento volvemos a ver una panorámica del campo charro. Es similar, formalmente, a la insertada cuando está en el campo con la gente del congreso; pero si el espacio mental antes transmitía reencuentro, ahora respira melancolía. Es una especie de ciclo que se cierra. Llega Manuela con el coche que se acaba de comprar, un Smart. Este automóvil representa un espacio, móvil, muy acorde con la figura de Manuela, porque el tamaño del coche se corresponde con su forma de ser: apocada, discreta.

Asistimos al clímax de la trama que narra la relación entre Rodrigo y Manuela en una secuencia que transcurre en la casa familiar. Comienza con la imagen de la chimenea encendida y el fuego lo aviva Manuela con un fuelle. Al empezar con ella la escena nos damos cuenta de que su personaje va a sostener el mayor peso narrativo de la secuencia. El fuego avivado simboliza el propio calor interior de Manuela que en este momento se está agitando por dos motivos. Porque está a punto de tener con su padre el enfrentamiento que lleva toda su vida esperando, y porque por fin ha decidido coger ella misma el timón de su vida. Manuela le cuenta que se va a ir con una ONG. Vemos que este personaje está evolucionando; después de casi toda una vida en Salamanca decide que se marcha, por fin toma las riendas y va a marcharse a un espacio exterior. Es un proceso contrario a la evolución de Rodrigo, que después de toda una vida de constante cambio y movimiento, ahora por fin ha caído en el inmovilismo resignado de Salamanca. De alguna forma Manuela cambia como David, al que intuimos una trayectoria similar cuando se marcha a América.

La escena de la Nochebuena ilustra de forma elocuente la relación que mantiene Octavia en su espacio familiar. Primero intenta colocar un faldón a una virgen y lo hace de una manera muy torpe, que le reprocha la Dueña. Así se refleja su choque con ese conservadurismo del espacio salmantino. El detalle de que haya un monitor de televisión donde se emite el discurso del Rey se enmarca en el recurso del espacio de representación. Además, la actitud apesadumbrada de Octavia contrasta con la supuesta alegría del resto de la familia. De esta forma se remarca la oposición ente espacios mentales. Ese recurso de insertar un monitor de televisión, como hemos comentado ya, cumple la función de reencuadrar el espacio y de esta forma Patino acota y crea un espacio dentro del espacio fílmico. Se trata de un subespacio ajeno y lejano al espacio donde transcurre la acción. Ambos construyen el espacio fílmico. De esta forma, el director vincula distintos espacios, en muchos casos contrapuestos. Como hemos visto, es un recurso constante en esta trilogía. Cumple la misma función la cámara de vídeo de Víctor en *Los paraísos perdidos*, la cámara de fotos de Lorenzo en *Nueve cartas a Berta*, las fotos que inserta habitualmente en imagen Patino, los recortes y portadas de periódicos, los congelados de imagen o la grabadora del periodista Rioyo en *Octavia*.



La secuencia de caza de Rodrigo con el comisario se apoya en las reflexiones que visten la Anagnórisis del protagonista. Aquí Rodrigo analiza casi todas las facetas de su vida: “El simposio no sirve para nada... el espionaje es un desprecio al estado de derecho... me acostumbraré a todo esto”. Vemos así que, tras el desencanto general, viene la aceptación de la resignación. De esta forma, completa su viaje entre espacios mentales. El comisario trata de reconfortarle diciendo que “los nietos siempre tapan vacíos”. Esto le llega al alma a Rodrigo porque en su caso es una realidad. Octavia es la nieta de Rodrigo, y, además, con su forma de ser y actuar, tapa los huecos de libertad que ha dejado de cubrir el propio Rodrigo. El comisario habla de Octavia como de una niña. Rodrigo responde que “nadie debería dejar de ser niño”. De esta forma reclama con melancolía que no deberían permitir que se rompan los ideales y convicciones, vendidos a la comodidad de la opulencia. Añora los paraísos perdidos, aquellos espacios mentales marcados por la felicidad de la infancia. También evoca Rodrigo en esta secuencia la imagen del “agricultor tranquilo, un tanto romántico... a lo Tolstoi, a lo Turgueniév, es mezcla de trabajador de la tierra y escritor”. De esta manera añora la idea de un hombre al que al final de su vida solo le queda ya aspirar a retirarse al campo, apartado de la civilización en la que no se reconoce. Evoca a dos autores rusos nihilistas que abandonaron su entorno para terminar refugiándose en lugares en los que esperar la muerte. Turgueniév terminó sus días en Francia. Además estudió en Berlín, y Alemania está muy presente en toda *Octavia*. Algunos títulos de este autor son *Un mes en el campo* o *Relatos de un cazador*. Por lo tanto puede que no sea casual que la secuencia transcurra durante una jornada de caza. Tolstoi terminó sus días solo en una estación de ferrocarril. El nihilismo de ambos autores entronca con el sentir de Rodrigo,

en un momento de la película y de la historia en el que se siente en pleno declive vital. De esta forma, se ve un paralelismo entre esos escritores y Rodrigo, un paralelismo doble, en su trayecto mental y en el geográfico.

El sexto y último capítulo del filme se titula *Stabat Mater*, nombre que hace referencia a un poema medieval escrito en latín y cuya autoría se ha atribuido a tres personas diferentes: el monje Jacopone de Todi (s. XIII), el Papa Inocencio III (s. XII) y San Buenaventura. Cuando comienza este capítulo se produce el Segundo Punto de Giro de la historia que nos conduce al Tercer Acto, el de la resolución. Coincide con la tercera gran caída de Octavia, la tercera premonición, definitiva, del trágico final. Se trata de algo que ocurre pero que no vemos en el momento en el que sucede. Es cuando Octavia sufre una sobredosis. El instante en el que se droga hasta casi morir no lo vemos en la pantalla aunque la historia nos lo cuenta. Ese recurso de la elipsis, muy habitual en el cine de Patino, y particularmente en las obras de esta trilogía, está en la línea de narración interior sobre la que se sustenta *Octavia*.

Mientras Manuela visita a su hija en el hospital, Rodrigo disfruta de un día de campo con su hija. Esta imagen de la niña recuerda mucho a Octavia, a la que creemos ver unos cuantos años antes. Para empezar, monta el mismo caballo blanco. Mientras pasean junto al río, les vemos reflejados en el agua. Rodrigo reflexiona sobre lo que le depara la vida a esa hija, y de sus palabras se desprende una melancólica contradicción que constata el triunfo del fracaso, de su fracaso. Rodrigo también ve en su hija una posibilidad de que sus ideales, extinguidos ya, tengan una esperanza de realizarse y llevarse a cabo. Pero por otra parte, como padre responsable que es y prueba del amor ilimitado que siente por su hija, lo que más desea en el mundo, incluso más que sus ansias de libertad, es que ella sea feliz ahora que tiene toda la vida por delante. Y sabe que lo mejor para que no sufra es que viva adaptada al entorno conservador en el que va a transcurrir su vida, ahora que Rodrigo se ha trasladado a Salamanca. Por ello, espera que esa hija asuma el juego de apariencias que impera en esa sociedad y que impide a las personas mostrarse tal y cómo son. Esta idea se refuerza con la imagen que nos muestra el reflejo en el agua de la hija de Rodrigo.

La jornada en la dehesa de Rodrigo y su hija continúa al atardecer. El protagonista está junto a su mujer. La hija, un poco más alejada, vuela una cometa. Vemos al fondo, detrás de ellos, la casa de la dehesa de los Maldonado. También hay un plano en el que aparece el palacete de los Lis y la cometa lo sobrevuela. Esa cometa representa el espacio interior de la libertad, aún en manos de su joven hija. Y Patino lo asocia con la casa donde vivía la madre de Rodrigo. Pero la cometa cae al suelo, referencia al pesimismo que desprende esta historia. Simboliza que esa libertad no tiene futuro. Además cae al suelo justo cuando la reflexión de Rodrigo hace referencia a sí mismo.

Toda la familia visiona una película rodada en *super8* cuarenta años atrás. Son escenas familiares de los Maldonado, donde se les ve felices y unidos. Patino vuelve a insistir con este recurso en el tema de las apariencias que rigen la forma de vida de la sociedad provinciana de Salamanca, un espacio que podemos extrapolar al resto de España. Esas personas felices del *super8* solo son un reflejo deformado de sus verdaderas vidas. Además, el hecho de utilizar una televisión intensifica el juego de las apariencias. En este caso es un ingrediente de meta-cine. De nuevo el espacio fílmico se construye con el espacio de representación mediatizado por el reencuadre del espacio físico. Además, la imagen en blanco y negro incide en el carácter de irrealidad de lo mostrado.

Tenemos una nueva secuencia en la orilla del río, donde vemos al profesor y a Rodrigo manejando el barco dirigible. Esta vez, la superficie del agua, que antes permanecía en calma, está en movimiento. El barco atraviesa el reflejo deformado de una iglesia. Su escasa nitidez simboliza un “espejo retrovisor empañado”, alegoría de la propia ciudad de Salamanca cuyos monumentales edificios en realidad solo representan su pasado de exaltación patriótica, y también de la imagen idílica y falsa que esa sociedad trata de mostrar, guardando todo el tiempo las apariencias. En esta escena vemos cómo el barco avanza y sale del reflejo que deja la Catedral en el agua del río. Sin embargo, en un momento dado, el barco da media vuelta y regresa a la zona del agua donde se refleja el edificio monumental. De esta manera, Patino refleja cómo



Rodrigo se alejó del espacio de Salamanca y en este momento de su vida ha corregido el rumbo y vuelve a este espacio salmantino.

Octavia, en plena odisea de su síndrome de abstinencia, le pide droga a su madre. Manuela va a buscarla a un descampado en el que los camellos y drogadictos ofrecen una imagen desoladora. En esta secuencia una panorámica nos muestra el centro histórico de Salamanca, con las universidades y las catedrales. Este movimiento de cámara es similar al de la primera secuencia, cuando llegan Rodrigo y Elsa. Cierra un ciclo. En esa primera escena veíamos los edificios brillando radiantes, bañados por la luz de la mañana. El comienzo del día es alegórico del principio de la película y del reencuentro de Rodrigo con Salamanca y Octavia. En la otra secuencia hay mucha menos iluminación porque estamos en el ocaso del día, del relato y de la vida de Octavia. Se ve el sol, a punto de ponerse, tras la Catedral. Este mismo espacio también lo mostraba Patino en *Nueve carta a Berta*, cuando Lorenzo y Elsa atraviesan en imágenes en blanco y negro ese mismo decampado. Patino revisita los mismos espacios para constatar cómo les ha afectado el paso del tiempo. Y en este caso, aunque este barrio de Salamanca ha evolucionado urbanísticamente a mejor, ya que esa zona, el “barrio chino” ha ido acogiendo nuevos edificios y hasta el Palacio de Congresos de la ciudad, frente a un espacio muy humilde y casi de campo en *Nueve cartas a Berta*, en realidad Patino nos vuelve a subrayar cómo en lo esencial apenas se han desarrollado mejoras en los espacios que muestra. Esto nos lo dice cuando nos muestra el descampado donde van los yonquis y donde Manuela compra la dosis para su hija.

Después vemos a Rodrigo reparando un tren de juguete que le regaló su madre para que pueda jugar su hija. Además de remarcar el carácter inquieto y viajero de Rodrigo y la madre, este tren tiene una pequeña vía circular. Y al ser redonda se incide en el carácter circular y continuista de la vida de Rodrigo, y de los espacios que ocupa. La vida de Rodrigo, como ese juguete, da vueltas sin parar y en cuanto termina un giro, comienza otro inmediatamente. Rodrigo, de forma circular, ha vuelto al punto de inicio de su vida, al mismo espacio. Su hija está junto a la ventana enrejada, abierta, jugando con un pájaro. Este objeto simboliza el impulso natural de libertad de la niña, cohibido por las rejas de la ventana. Así vemos que en realidad Rodrigo trata de colocarla en una jaula para protegerla de su propio conflicto vital, el de luchar desde el ansia

de la libertad personal contra un entorno conservador y hostil. En ese momento de feliz serenidad familiar, llaman a Rodrigo del hospital y le dan la noticia de la muerte de Octavia. Elsa comprende la situación sin que le diga nada, con su sola mirada. Entonces, sin decir nada, Rodrigo se acerca a la ventana como intentando encontrar una salida o, al menos, algo de claridad entre tanta tiniebla y tragedia. Pero no ve nada, no encuentra nada. Cierra los ojos con profunda tristeza. Esta reacción representa su propia visión del mundo que le rodea. Prefiere cerrar los ojos que mirar, no hay ningún horizonte que ver.

En la secuencia en la que la familia vela el cadáver de Octavia Rodrigo se mantiene en su rol conciliador y es el que lleva las riendas organizando el entierro de la muchacha. Y así vemos la última constatación de esa melancólica aceptación de la nueva realidad; se convierte en cabeza visible del clan familiar del que huyó en su juventud. Se adapta definitivamente al espacio mental y físico de Salamanca. Este vuelve a ser su lugar. En la misa del funeral Rodrigo reflexiona sobre los perniciosos efectos del rigor católico que ha sufrido en su vida, desde que era niño, y lo compara con las opresiones sociales que han empujado a Octavia a la muerte: “Vuelve a sangrarme una herida que creía ya cicatrizada”. Para Rodrigo, este ambiente religioso no es más que una prolongación del propio espacio provinciano de una Salamanca plagada de elementos de simbología religiosa como son los edificios, las iglesias y las estatuas. Se trata de elementos urbanísticos que convierten a Salamanca en una ciudad muy atractiva para los turistas, que se limitan a pasar uno o dos días en la ciudad haciendo fotos a esos espacios pero sin llegar a platearse lo que encierran.

#### **4. 3. 4. RECEPCIÓN DE LAS OBRAS**

Si estamos abordando el tratamiento del espacio en un conjunto de filmes que se localizan en Salamanca resulta interés conocer cómo se han aceptado estas obras en ese mismo espacio. Y siempre le ha ocurrido lo mismo a Patino; por lo general no se han comprendido estas cintas en la ciudad, no se han entendido los significados y

la reflexiones que incluyen. Los paisanos de a pie del salamantino por lo general se han quedado con lo evidente, los espacios físicos filmados, los planos de la Salamanca de postal, sin captar el sentido de los espacios interiores o mentales. Así lo recuerda Adolfo Bellido a raíz del estreno de *Octavia* en Salamanca: "Evidentemente, como se imaginaba, en Salamanca no gustó el filme. Algunos jóvenes se reían en los momentos más serios, simplemente porque confundían la realidad con la ficción" (Bellido, 2006: 10). Este autor explica por qué ocurría esto:

No parecían tener en cuenta que la realidad cinematográfica era distinta que la real, que la Salamanca mostrada en el filme sí era Salamanca, pero no en su realidad sino en su recreación de la ficción cinematográfica, de forma que la historia contada podía ser la de cualquier ciudad de provincias adormecida cine el murmullo de un río. La ciudad conocida que no es como es en la realidad, la alteración de elementos, los personajes familiares pero que en realidad son otros, crean la verdad posible de una película, que difiere en mucho de la realidad. Es la verdad, simplemente, del cine. (2006:10).

Según Jorge Nieto Ferrando, la incompreensión de esa película en Salamanca responde a que ese código semántico, configurado con el uso de la ironía, da lugar a un discurso posibilista que supone "la parcelación del campo espectral entre, a grandes rasgos, públicos capaces de atrapar el sentido alegórico, metonímico o irónico de ciertas películas y aquellos otros cuya expectación literal no les permitiría alcanzarlo" (2006: 39). Esos recursos que algunos espectadores de la época no podían captar y por lo tanto, no disponían de las herramientas necesarias para interpretar el film, eran la vía que utilizaban cineastas como Patino para sortear una represión que empujó a los creadores a una autocensura que "nos había llevado a crear un código semántico, apto únicamente para nosotros mismos pero totalmente críptico para cualquier observador extranjero que se hubiera interesado por nuestras obras. Este código, hecho de sobrentendidos, de silencios o de símbolos informó la casi totalidad de la creación literaria y artística española de la posguerra". Para Jorge Nieto, esta película "es uno de los ejemplos más claros de ajuste a la vertiente institucional del posibilismo" (2006: 26). Nieto contextualiza el concepto del posibilismo que, como recuerda, surge en nuestro país a finales de los cincuenta y principios de los sesenta "en la agria polémica mantenida por los dramaturgos Alfonso Sastre y Antonio Buero Vallejo desde *Primer Acto* sobre la estrategia a seguir en la inevitable relación que el teatro debía establecer con la realidad del momento" (2006: 31). Nieto recuerda que "los dos autores consideraron

que el teatro estaba obligado a reflejar y comentar la contemporaneidad, plantear críticamente los conflictos del hombre en la sociedad en la que vive y despertar la conciencia, incluso la actuación entre ellos" (2006: 31) Jorge Nieto describe las implicaciones del posibilismo: forcejeo en los límites de lo decible y lo visible, la utilización de ciertos recursos expresivos, fundamentalmente retóricos, que permitirán dulcificar y hacer tolerables unos contenidos imposibilistas en potencia" (2006: 34). Esto se plasmó en distintas expresiones artísticas, desde la poesía al cine:

buena parte del cine bajo el franquismo está plagado de una amplia gama de etapa subterfugios posibilistas: sentidos irónicos que requieren de referentes contextuales, sentidos irónicos que requieren de referentes contextuales, símbolos y alegorías, símiles, parodias de ciertos géneros ampliamente estimulados con intención propagandística y didáctica por el régimen. (2006: 35).

#### 4. 4. TRÍPTICO DE MADRID

Como hemos visto ya, la ciudad de Madrid representa el segundo espacio geográfico con más presencia en el cine de Basilio Martín Patino después de Salamanca. Como ocurre con Salamanca, esta ciudad está presente en numerosas obras, en muchas de ellas de forma secundaria, como puede ser en *Canciones para después de una guerra*, *La seducción del caos* o *Caudillo*. Decimos de forma secundaria porque en esas obras Patino no aborda este espacio urbano como aspecto central sino como un escenario más de otros dentro de filmes que si hablan de un espacio geográfico es España, más allá de ciudades o espacios geográficos concretos. Sin embargo, hay tres obras donde los espacios de Madrid ocupan el centro del espacio fílmico. De estas obras es *Madrid* la película más importante en este sentido, ya que en ese film la ciudad se convierte en espacio consciente; Patino reflexiona sobre la propia ciudad, sobre su urbanismo, y sobre los espacios mentales de los ciudadanos que habitan dichos espacios físicos. Además, abordaremos en este capítulo otros dos largometrajes, *Del*

*amor y otras soledades* y *Libre te quiero*, y algunos cortometrajes como *Paseo por los letreros de Madrid* y *Hombre y ciudad*.

#### 4. 4. 1. MADRID

La película *Madrid* guarda numerosas similitudes con las obras abordadas en la trilogía de Salamanca. Aquí también encontramos a un protagonista que se desplaza desde un espacio extranjero a un espacio interior, en este caso la capital de España. También es un personaje que vive una lucha entre su propio espacio mental y los espacios mentales que se encuentra en España. Este protagonista es Hans, un director de cine alemán que viaja a Madrid en 1986, coincidiendo con la entrada de España en la OTAN, para realizar un documental sobre la Guerra Civil española cuando se cumple medio siglo de la contienda. Si con algún personaje de la trilogía salmantina guarda similitudes Hans es con Berta, la protagonista de *Los paraísos perdidos*. Y esto es así porque, a diferencia del Lorenzo de *Nueve cartas...* y del Rodrigo de *Octavia*, que claudican por igual ante los espacios mentales que pueblan el espacio geográfico de Salamanca, La Berta de *Los paraísos perdidos* se mantiene firme en su propio espacio interior, no sale de ahí. Al final de esa cinta Berta continúa fiel a sus creencias aunque acepta que su espacio interior de libertad tendrá que mantenerse a costa de la soledad. De forma similar, el Hans de *Madrid* también se mantiene íntegro dentro de las creencias que pueblan su propio espacio interior. Y también, como Berta, se encuentra solo al final del metraje, cuando su productora le saque del proyecto por empeñarse en realizar una película que no adapta los postulados marcados por la empresa. En lugar de hacer un film comercial de tarjeta postal, Hans prefiere intentar comprender el Madrid actual de 1986 a partir del conocimiento de lo que realmente sucedió en 1936. En este sentido, la productora le achaca que quiera hurgar en unos acontecimientos, los de la Guerra Civil, que ya no interesan a nadie. Sin embargo, Hans comprende que no hay nada que entender sobre el espacio que representa el Madrid de 1986 si no se buscan las causas de lo que ocurre en la historia del siglo XX. De esta forma, ese conflicto entre la voluntad de Hans de mirar al espacio del pasado y la opresión de fuerzas externas que tratan de obviar ese pasado es similar a los

conflictos que afrontan los protagonistas de la trilogía de Salamanca, que tienen muy presente que la idiosincrasia del espacio actual de Salamanca se debe a los acontecimientos del pasado. De nuevo espacio y tiempo están fuertemente vinculados, Y lo están hasta el punto de que en *Madrid* un mismo lugar es la capital de España protagoniza hasta tres espacios: el espacio de la Guerra Civil, de 1936, que nos muestra Patino en imágenes de archivo con la excusa narrativa de que trabaja con ellas Hans; el Madrid de 1986 donde se suceden en las calles las movilizaciones en contra de la integración de España en la OTAN; y el espacio de representación que es la mesa de montaje donde Hans contrapone el Madrid de 1936 y el de 1986. Precisamente es este espacio de representación, con el que Patino hace dialogar material audiovisual —fotos, vídeos— de archivo, es decir perteneciente a un espacio temporal del pasado, con el espacio narrativo presente. En este sentido, *Madrid* es una obra inédita en la filmografía de Patino porque hasta ese momento Patino no había puesto en escena ese recurso. Sí había construido el espacio fílmico con material de archivo pero como una investigación audiovisual contextualizado en el pasado. Se trata de la primera vez que lo lleva al presente, y la primera vez también que lo hace en una obra donde este espacio documental se combina con el de ficción, El objetivo de Patino al llevar a la práctica este recurso está encaminado a cuestionar la capacidad que habitualmente se otorga a la imagen como espacio de representación para reflejar la realidad. Precisamente esa reflexión marca el tono de esta película que, a su vez, marca un antes y un después en la filmografía de Patino, ya que supone el punto final en la producción de filmes de ficción —un final que solo interrumpirá con *Octavia* de manera excepcional— donde se reflexiona sobre la influencia de los espacios físicos y mentales asociados a determinados lugares y el comienzo de un tipo de películas —que continúa con *La seducción del caos* y la serie de Andalucía— que ya no dejará de hacer donde ese uso del espacio de representación construido sobre la imagen se pone al servicio del cuestionamiento sobre el alcance de la imagen.

La película *Madrid* comienza con un prólogo donde se insertan los títulos de crédito que condensa todos los espacios existentes en este film. Vemos unas ilustraciones de Madrid en la Guerra Civil. De esta forma, ya tenemos el espacio de Madrid de la Guerra Civil; tenemos el espacio de representación que representan las ilustraciones y las fotos; otro espacio de representación al mostrarnos Patino que la imagen que

vemos es la mirada subjetiva de alguien que está grabando lo que vemos mirando a través de una cámara, y lo vemos porque el cuadro tiene las líneas de margen de imagen de una videocámara. Espacio dentro del espacio. Además, este recurso sirve para vincular distintos tiempos. Además, asistimos al espacio del Madrid del presente; y encontramos otro espacio más, el del museo donde transcurre la acción. Y es un detalle relativo al espacio importante porque un museo donde se muestran imágenes se convierte en un espacio en sí mismo que alberga distintos subespacios compuestos por los espacios reencuadrados por esas imágenes. Se trata de diversos espacios de representación. Además, la presencia de este museo es importante porque nos anuncia la presencia constante en sus siguientes trabajos del espacio físico, mental y, sobre todo, de representación que supone un museo, sala o en general espacio expositivo. Veremos museos en muchas de sus siguientes películas, y el propio Patino renunciará en numerosas ocasiones a la mediación del espacio que supone una cámara para instalar directamente sus artefactos de representación en diversas salas y museos. A continuación vemos que estas imágenes que se nos mostraban en realidad son parte del material que Hans está montando en la moviola. Es decir, todos esos espacios están dentro del espacio de representación que es la mesa de montaje. A su vez, esa moviola se encuentra dentro de otro espacio, esta vez físico, que es el espacio de la productora donde trabaja Hans. Y, por último ese espacio de la productora que contiene todos los demás espacios apuntados más el espacio mental de Hans, se encuentran mediatizados por otro espacio de representación, este sí ya el último existente entre Patino y sus espectadores; nos referimos a la propia película *Madrid*, a sus imágenes y su contenido como espacio fílmico. Así, *Madrid* se convierte en una caja china donde se guardan muchas otras cajas espaciales.

En la misma escena dentro del espacio de la productora llega desde fuera de la ventana el sonido de los manifestantes contra la OTAN, aunque en un principio no vemos de dónde viene ese espacio. Estamos ante la presencia del espacio fuera de campo, a través del espacio sonoro, un recurso similar a la escena mencionada de *Los paraísos perdidos* cuando Berta y su familia comen en un restaurante donde escuchamos el sonido de una boda cercana que no llegamos a ver. Además, la algarabía que llega de la manifestación sirve como espacio en sí mismo, sonoro, que sirve para vincular el espacio interior de la productora y el espacio exterior de las calles, que sí veremos después.



A continuación, Patino nos muestra la manifestación. Vemos banderas republicanas —que nos evocan otro espacio, el de la España anterior a la Guerra Civil sobre la que trabaja Hans—. Patino nos muestra estas imágenes desde la ventana de la productora, que como hemos visto funciona como otro marco de separación de espacios. A través de esa ventana Patino nos muestra una imagen de Madrid idílica, con una estética de postal similar a la que nos mostraba de Salamanca, Vemos especialmente la Puerta de Alcalá, uno de los espacios más presentes en las obra de Madrid de Patino.

Resulta muy representativa la siguiente secuencia, cuando vemos en imagen una maqueta de Madrid —otro espacio dentro de un espacio con una significación similar a la de la casa de muñecas de *Los Paraísos perdidos*— y escuchamos en *off* a Hans: “conocer sus antecedentes, deconstruir las imágenes de lo que desapareció en el tiempo”. Nos dice, de esta forma, que su labor es la de hallar un espacio que se detuvo en la memoria. Justo después comprobamos de nuevo que esas imágenes en realidad pertenecen al rodaje del documental de Hans. Una vez más, un espacio físico dentro de otro de representación. Ese recurso va a ser constante durante todo el metraje y por repetir exactamente el mismo esquema con la misma significación no volveremos a comentarlo si no es porque ofrezca elementos añadidos. Cabe añadir que a continuación vemos a Hans a través de un cristal; de nuevo un elemento de separación espacios.

Después asistimos a una escena donde volvemos a asistir al espacio de representación de la mesa de montaje. A través de doble monitor de montaje vemos en uno imágenes del Madrid de la Guerra, restos de bombardeos y sacos de trincheras, y en el otro las mismas imágenes de esos sitios en la actualidad. Esa



contraposición de espacios físicos crea un nuevo espacio de representación. Además, se trata de un recurso que sirve de espacio de transición desde el espacio del museo al de la productora.

Otro recurso utilizado en *Madrid* con gran presencia en la trilogía de Salamanca es la voz en *off* del protagonista, en este caso para vehicular los pensamientos de Hans. De esta forma, estamos ante una voz en *off* en la línea del Rodrigo de *Octavia*, antes que de la voz literaria del Lorenzo de *Nueve cartas a Berta* y de la Berta de *Los paraísos perdidos*. Y como en estos casos de la trilogía de Salamanca, la voz en *off* de Hans funciona como mecanismo de proyección del espacio interior de Hans.

Vemos también imágenes reales, o documentales, de la Plaza Mayor de Madrid, mientras escuchamos a Hans en *off*: “No encuentro huellas de la Guerra”. De esta forma, Hans comparte la opinión de Patino de que el documental al uso no es un medio de representación válido para reflejar el espacio real. Además, esta escena recuerda a la de la concentración de alféreces en la Plaza Mayor de Salamanca en *Nueve cartas a Berta*, debido a que en ambos casos Patino nos muestra imágenes documentales del espacio físico y mental más céntricos de la ciudad. El ambiente festivo de esas imágenes documentales también recuerda a la escena de la verbena de *Los paraísos perdidos*. En un momento dado vemos a Hans buscando una localización ayudado de unas fotos antiguas. Aquí encontramos un nuevo elemento de representación vinculado a un espacio físico.

Ya en la productora, vemos a un niño que mira su reflejo en la pantalla del ordenador. Se trata de un recurso de representación similar al de la tienda de televisores de *Los paraísos perdidos*, cuando aparecía en las pantallas la imagen de la hija de Berta. Y siguiendo con los espacios reflejados, en otra escena posterior vemos la imagen de Hans reflejada en el monitor apagado. De esta forma, Hans es la única imagen que proyecta Hans. Es un recurso con el que Patino de alguna forma introduce a Hans en el espacio de representación del documental con el que trabaja. Le mete dentro de la película. De esta forma, se nos muestra que Hans se identifica con aquellos camarógrafos que trabajaban y se jugaban la vida durante la Guerra y a los que el protagonista admira. Esto se evidencia cuando poco después Hans reflexiona en *off* sobre aquellos reporteros:

Necesitaban testimoniar desesperadamente sobre el horror, gritar con sus tomavistas, protestar contra quienes rompían la armonía del mundo,

y los instrumentalizaban comités, partidos, comisarios, burócratas, gobiernos obligados a confirmar la opinión sobre los poderes en pugna (...) Y supieron elegir y estar en su tiempo y en su espacio, como cazadores tras el ojo del visor.

Con esa referencia a “estar en su tiempo y en su espacio” se refiere Hans a que aquellos reporteros supieron ser responsables y valientes y fueron capaces de desempeñar su oficio comprometidos con la realidad bélica, injusta e inhumana que se vivía entonces, en un espacio marcado por la guerra y un tiempo que iba a configurar de manera terrible la Historia. Esos camarógrafos fueron capaces de responder a esa cita con historia y registrar para siempre aquel espacio y aquel tiempo. Con esa incorporación de Hans al espacio cuadrado de representación del monitor, Patino nos muestra un reflejo deslavazado y poco nítido de Hans; tenemos una metáfora de cómo se siente en realidad Hans en el espacio físico y mental que le rodea en este Madrid donde no encuentra su sitio: Hans es como un fantasma. De esta forma, Patino reflexiona sobre el espacio del creador, del cineasta, sobre el lugar que ocupa frente a la obra. Hace lo mismo con Hans frente al cuadro *Las Meninas*:

*Madrid* parte de la imposibilidad de Hans de cumplir con el encargo de realizar un documental sobre la Guerra Civil española para conmemorar su cincuentenario. (...) Su primer proyecto mutará en retrato poliédrico de la ciudad compuesto a través de confrontaciones entre el pasado y el presente, la historia y la memoria, la ficción y la documentalidad de la imagen, la alta y la baja cultura, etc. El cineasta también reflexiona sobre el lugar del artista en el retrato –casi una declaración de intenciones es la contemplación de *Las Meninas*– y su libertad en un mundo constreñido por servidumbres contractuales. (Nieto, 2006: 43).



Cuando Hans ha terminado una versión provisional de su montaje, reproduce la película en un proyector. Vemos imágenes de un bombardeo y esas imágenes proyectadas en el espacio de representación de la pantalla de Hans pasa a ocupar toda nuestra pantalla, la de los espectadores no de la película de Hans sino del film de Patino, y así abarca todo nuestro espacio de representación, y de esa forma, la película de Hans se

convierte en la película de Patino, porque es la película que nosotros vemos. Ese recurso de espacio de representación en una ficción que se amplía para abarcar todo el espacio de representación; es decir, una película dentro de la película que termina mezclándose y convirtiéndose ella misma en la película también lo encontramos en los casos de *Las galas del emperador*, dentro de *La seducción del caos* y en el capítulo sobre Andalucía de Casas Viejas. Resulta llamativo que vemos esas imágenes sin ningún tipo de sonido ni de música. Se trata de imágenes similares a las que nos mostraba Patino en *Canciones para después de una guerra* pero con la diferencia de que aquí es mudo. De esta forma, se descontextualiza el espacio de representación y se incrementa la distancia con el espectador.

Otra escena de importancia para nuestro estudio del espacio es la que tiene lugar en una azotea donde Hans se entrevista con un profesor, figura habitual en muchas de las películas de Patino, como representación del espacio de la oficialidad al que el director acostumbra a criticar por ser una institución inmovilista y envarada por la burocracia. Aunque normalmente encontramos a estos personajes parapetados por la lujosa mesa de un despacho, en este caso encontramos en otro espacio, el de la azotea de un rascacielos. Aunque es el exterior, mantiene su posición de privilegio al tener, desde esa altura, la ciudad a sus pies. En esta secuencia Patino nos muestra bellas panorámicas de la ciudad de Madrid, un plano habitual en sus obras. Nos muestra así el urbanismo de la ciudad. En este caso, la escena está relacionada con las ascensiones de Octavia a la torre de la catedral de Salamanca, por cuanto en ambos casos se nos muestra la ciudad a los pies de los personajes, pero el sentido es muy diferente. Mientras en *Octavia* se trata de una forma de escapismo, en el caso de *Madrid* esta vista privilegiada sirve para remarcar el carácter reflexivo de Hans. Este personaje le cuenta al profesor que “ya quisiera poder yo filmar los sentimientos”, es decir, captar el espacio interior de la ciudad. De esta forma, verbaliza su voluntad más profunda: retratar con su cámara los espacios interiores de Madrid, algo que no va a llegar a conseguir nunca, en su pugna por la productora que le conmina a centrarse en los espacios físicos más evidentes de la ciudad. Y en esos espacios interiores de Madrid tienen cabida, como dice Hans: “sus escritores, sus artistas, su gusto por la vida, por la comunicación”. Esa voluntad de filmar los sentimientos y los espacios interiores es justamente la del propio Patino, que, sin duda, lo logra con esta película de la misma forma que lo consigue con sus obras localizadas en Salamanca. El

profesor le responde en la línea de la productora: “Pero los sentimientos mueren con los hombres, en cambio permanecen las creaciones, las obras, las ciudades. Me gusta subir aquí, porque es desde donde mejor se ve la ciudad, irracional, hecha a oleadas, siempre sin acabar, es curioso que sea obra de Felipe II, el rey de las geometrías”. Hans le responde: “Me gusta que sea así, como sin terminar, hecha a la medida del hombre”. Vemos así verbalizada la dicotomía de espacios interiores / físicos. Y, sobre todo, se plasma la cualidad de Madrid como ciudad en construcción, abierta, a diferencia de la acabada y monolítica Salamanca, donde los espacios físicos lo aplastan todo, por supuesto, también a sus habitantes. De esta forma, Madrid se presenta como una ciudad que, a diferencia de Salamanca, está hecha a la medida del hombre y eso se debe fundamentalmente a la configuración de sus espacios físicos a través del urbanismo. Esto se ilustra perfectamente en la obra de Patino más específica sobre el urbanismo en general, y particularmente en Madrid: *Hombre y ciudad. Una aproximación al urbanismo*. En esa obra Patino demuestra su interés por los espacios urbanos, por sus procesos y su evolución. En esta película el director muestra planos desde la altura con panorámicas de espacios urbanos a medio hacer, en construcción, sobre todo ubicados en las afueras de la ciudad. Y Patino reflexiona a través de una voz en *off*: “¿Puede el hombre estar al servicio de la ciudad? ¿O es la ciudad la que debe estar al servicio del hombre?” Responde el mismo narrador afirmando que “el urbanismo es la forma para que la ciudad esté al servicio del hombre”. Pues bien, aquí tenemos la tesis principal de Patino sobre el urbanismo y sobre la relación entre espacios físicos y mentales en una ciudad. Podemos decir que en la trilogía de Salamanca, el brillo de las piedras y su carga histórica convierten a los espacios urbanos poblados de edificios monumentales en espacios que no se ponen al servicio del hombre. En realidad, solo está al alcance de algunos hombres, los ricos y los herederos de los ganadores de la Guerra Civil, como pueda ser la familia de la novia de Lorenzo en *Nueve cartas a Berta* o la familia de Rodrigo en *Octavia*, con la Dueña a la cabeza. De la misma forma, aunque en algunos momentos de la película *Madrid* esta ciudad sí se muestra como un espacio a la medida de los hombres, cuando realmente se muestra así es en escenas como la de la azotea donde alguien de posición social privilegiada como el profesor se asoma a Madrid y tiene todo al alcance de la vista. O en la secuencia posterior en la que Hans se encuentra en lo alto de un edificio en Callao y se muestra al fondo un poblado chabolista. Entre la azotea de Callao y esas chabolas hay un abismo que separa dos espacios muy distintos, a nivel físico y mental.

Para el espacio de las chabolas obviamente nada queda a su alcance. De forma similar, en *Hombre y ciudad*, las reflexiones del narrador se ilustran con imágenes que desmienten que la ciudad esté al alcance de las personas, ya que vemos constantemente atascos de tráfico, espacios que se pueden definir como no lugares por estar en las afueras de la ciudad y no contar con ningún servicio, niños que miran desde detrás de verjas de colegios que dan la imagen de estar de alguna forma encarcelados... en realidad, nos dice Patino, un espacio físico como la ciudad de Madrid encarcela los espacios mentales de sus habitantes. Estamos de nuevo ante el recurso de los barrotes y verjas que, como hemos visto, se encuentran presentes en diversos momentos de la trilogía de Salamanca. Estas verjas sirven como un nuevo y recurrente recurso de acotar y separar espacios e incide en el carácter opresivo de los espacios. Asimismo, *Hombre y ciudad* nos ofrece otras imágenes de configuración poco humana de los espacios, como son los planos picados que nos muestran una ciudad con una dimensión urbana fuera del alcance de los habitantes. A esto hay que añadir recursos como una música dramática y detalles como la imagen de un espacio chabolista donde junto a casas medio derruidas aparece un gran anuncio de El Corte Inglés deseando feliz Navidad. Este recurso de los carteles es muy habitual durante toda la filmografía de Patino, especialmente utilizado para buscar contraposiciones expresivas, como ocurre en *Libre te quiero* con anuncios de marcas de moda como vistoso y contradictorio telón de fondo de las protestas de los indignados.

También nos sirve para reflexionar sobre el espacio desde el cine la reflexión de Hans con la que se compara con un arqueólogo que, en lugar de trabajar en el hallazgo de objetos o espacios escondidos que revelan nuestro pasado, Hans hace lo mismo con imágenes: reconstruir el espacio del Madrid de la posguerra a través de vestigios de películas rodadas en aquella época.

Vemos después al pintor Antonio López pintando un cuadro, apostado en la Gran Vía; es decir, registrando el espacio físico de Madrid a su manera, a través de otro espacio de representación diferente a la cámara de Hans. López es un pintor realista que trata de duplicar el espacio físico adquiriendo también el espacio mental de la realidad mediante la captura del tiempo a través del reflejo de la luz en sus cuadros. Patino postula una reflexión similar en relación a la captura del tiempo a través de un espacio de representación basado en la imagen cuando Hans habla sobre las fotografías: “La contradicción de la fotografía como imagen de vida. El acto de fotografiar o de filmar es como un presagio de cuando se acaba. La fotografía como anticipación mágica de la muerte. La muerte protagonista absoluta del tiempo”. Los espacios, por su parte, permanecen.

Otra reflexión reveladora de los espacios de Madrid y de cómo los habitantes se relacionan con ellos surge de una conversación de Hans con un amigo. Este amigo le dice: “Estar en Madrid es ser ya de Madrid. Aquí es difícil sentirse extraño. Esta ciudad atrae sin saber muy bien por qué.”. De esta forma, expresa la capacidad integradora del espacio mental de Madrid con respecto al espacio mental de sus habitantes o los visitantes. Una cercanía que, sin embargo, no encuentra su equivalencia si hablamos de algunos espacios físicos se asemejan a los de Salamanca, como por ejemplo, el Palacio Real, presente en otras cintas rodadas por Patino en Madrid. El amigo de Hans se refiere al “distanciamiento sobre el pueblo” y a la “arrogancia simbólica del Palacio Real, italiano por fuera, francés por dentro, quizás español debajo”. En este caso ese distanciamiento y esa arrogancia están presentes también en la trilogía salmantina en diversos edificios monumentales. Ese distanciamiento entre los edificios de Madrid y los habitantes también queda apuntado por la relación que mantiene el propio Hans:

El protagonista está ausente en sus divagaciones, contempla desde fuera, de manera aislada con inevitable sabor de tópico turístico, aunque pudiera tratarse ahora de un turismo de nuevo cuño, interesado en los aspectos sociológicos pero igualmente incapaz a de atravesar la superficie, más o menos vistosa. (Pérez Millán, 2002: 253).

En el tramo final del film, Hans reproduce su montaje, donde se ven imágenes de bombardeos de Madrid con el audio de Pablo Neruda recitando un poema. Además, sobre estas imágenes, que pasan a ocupar toda la pantalla y a convertirse en el

espacio de representación de la propia película de Patino, escuchamos el griterío de las protestas en las calles del Madrid del presente. De esta forma, el espacio de representación se convierte en nexo de unión o puente de un mismo espacio físico en dos tiempos diferentes: el tiempo del Madrid de la guerra y el tiempo presente, el de las protestas contra la OTAN. Aunque también podemos hablar de espacios mentales, ideológicos y emocionales. Y en este caso podemos hablar de dos espacios diferentes, correspondiente cada uno a un tiempo distinto. Y es que el espacio mental del Madrid de 1936 poco tiene que ver con el de 1986.

Finalmente la jefa de la productora que le ha contratado le comunica que ha sido expulsado del proyecto ya que, según dice: “el cine ha de regirse por un orden, una unidad, esto es la anarquía”. Así se refiere al trabajo de Hans. Precisamente esa anarquía es similar a la que caracteriza el espacio fílmico de las obras de Patino, y también el de esta misma *Madrid*, producido por la combinación de materiales de distinta procedencia y por los distintos planos de ese espacio fílmico. Se trata de un caos que en este caso representa también el propio caos de una ciudad como Madrid, en construcción. Eso es lo que a Patino le gusta de Madrid, en contraposición con una terminada Salamanca.

Los últimos planos de la película nos muestran desde otra azotea imágenes panorámicas de Madrid desde la altura. Una manera de mostrar el espacio de Madrid como cierre que recuerda a las últimas imágenes de *Queridísimos verdugos*.

Como ocurrió con el primer film de Patino, *Nueve cartas a Berta*, en el caso de *Madrid* tampoco se comprendió en su estreno: "No aparecía por parte alguna la exaltación que todos esperaban de la ciudad. Lo que veían, con asombro, era un desorden manifiesto donde únicamente podían deleitarse con la típica música de zarzuela. Además, ¿qué era aquello? ¿Era un documental o una película?" (Bellido, 1996: 85).

#### **4. 4. 2. LIBRE TE QUIERO**

Casi tres décadas después de *Madrid*, Patino realiza *Libre te quiero*, una película donde filma el movimiento 15-M, que rueda con la urgencia de encontrarse repentinamente con unos hechos que le llaman poderosamente la atención y con los que Patino demuestra, a pesar de su edad, su olfato para narrar hechos trascendentes para la historia. Una vez más, el espacio resulta fundamental. En primer lugar es una cuestión fundamental en la génesis del film, ya que Patino decide rodarla precisamente porque se encuentra con la acampada en la Puerta del Sol porque casualmente ese espacio público se encontraba muy cerca de la sede de su productora. Se trata de una película muy diferente a *Madrid*, ya que frente a aquella que era una ficción con elementos documentales, en el caso de *Libre te quiero* se trata de un documental puro, sin un personaje protagonista focalizado en una persona. Sin embargo, ambos filmes presentan más similitudes de las que a priori pueda parecer. Para empezar, en ambos casos estamos ante películas rodadas en Madrid que tienen a los espacios físicos de la capital española como escenario de rodaje. Además, en ambos casos cobra un gran protagonismo un pueblo de Madrid que reivindica y denuncia en las calles, ese espacio urbano, lo que le parece injusto. Frente a las manifestaciones en contra de la entrada de España en la OTAN de Madrid, en *Libre te quiero* tenemos a los indignados acampados y protestando por un sistema político, social y económico caduco e injusto. De esta forma, en ambas obras asistimos a constantes imágenes donde vemos el espacio público ocupado por manifestantes. Y en ambos casos cobra gran importancia el espacio sonoro, ya que las soflamas de los manifestantes se cuelean en otros espacios diferentes al de su protesta en *Madrid* y cobran gran protagonismo en *Libre te quiero*. Otra diferencia entre ambas obras es que, mientras *Madrid* persigue cuestionar la capacidad del documental para reflejar la realidad, en *Libre te quiero* se decanta por rodar un documental pero con otra intención, la de cuestionar la capacidad del medio televisivo para contar la verdad. El trabajo de Patino sobre el 15-M está en las antípodas de la inmediatez (aunque vengan “cocinados” desde los despachos de dirección de las cadenas) y superficialidad de las noticias de telediario o los reportajes. A diferencia de esos formatos, Patino además no recoge declaraciones de nadie y se limita a retratar los acontecimientos a base de grabar decenas de horas durante las que se va moviendo por el espacio donde transcurren las protestas para filmar a sus protagonistas.



La presencia del espacio en *Libre te quiero* se plasma fundamentalmente en el retrato de Patino de las jornadas protagonizadas por el 15-M. Patino vuelve a coger la cámara y recorre los espacios públicos tomados por los indignados en sus protestas. Lo más característico en el ámbito espacial es que Patino nos muestra a esas miles de personas que convierten dichos espacios públicos en un espacio doméstico colectivo. El salmantino nos muestra cómo esas gentes se instalan en la Puerta del Sol y convierten esa plaza en un hogar donde duermen, trabajan en asambleas o se divierten con música en directo. De esta forma, asistimos a una transferencia de los espacios mentales propios del espacio particular a un espacio público.



En el ámbito del espacio de representación cabe destacar dos recursos. Por una parte, Patino recurre al espacio de la televisión para adoptarlo como parte del espacio fílmico de su propia película. Esto lo vemos cuando Patino incorpora imágenes emitidas en televisión durante aquellos días. El mejor ejemplo son las imágenes que muestran las protestas sucedidas en Barcelona. De esta forma, Patino combinan dos espacios geográficos diferentes. Por otra parte, Patino recurre una vez más a filmar numerosos carteles y anuncios. El espacio del 15-M estuvo durante aquellos días repleto de los más diversos carteles reivindicativos. Patino los rueda en detalle y de esta forma los incorpora como espacio de representación con los que complementa su narración. Se convierten en espacio fílmico. Además, pone en escena sus tan queridas contraposiciones de espacios a través del contraste entre las reivindicaciones solidarias de los manifestantes junto a grandes anuncios de moda que ocupan fachadas enteras de edificios.

#### 4. 4. 3. *DEL AMOR Y OTRAS SOLEDADES*

Sin duda, las dos obras más importantes sobre la capital española en el cine de Patino desde el plano del espacio son *Madrid* y *Libre te quiero*. Tras ellas, vamos a referirnos a otras obras menores en este sentido. Ente ellas nos vamos a referir primero a un largometraje, *Del amor y otras soledades*, y después a varios cortometrajes. Si bien *Del amor y otras soledades* transcurre de forma íntegra en Madrid, se trata de una cinta que se localiza en esa ciudad como mero escenario, sin desplegar una reflexión destacada sobre los espacios presentes en esta urbe. Y esto se debe, como hemos apuntado ya, a que esta película responde a un encargo que Patino aceptó para poder rodar un film después de su ópera prima. Lo recuerda Pérez Millán:

En el mejor de los casos, cabría interpretar su decisión como el esfuerzo de un director novel que, después de conseguir un impacto importante con un primer largometraje de carácter personal, (...) decide llevar a cabo una segunda película que responda ya a los criterios formales imperantes en la industria. O quizá, también, como el resultado de cuatro años sin poder dirigir, después de haber tenido un éxito notable en el primer intento. Es decir, como una aceptación expresa del hecho de que, pasada la euforia del *nuevo cine*, para seguir haciendo películas era necesario someterse a los dictados del *mercado*. (2002: 97).

Entre las consideraciones más reseñables del espacio podemos hablar de la presencia del espacio extranjero, plasmado en la nacionalidad del jefe de Alejandro, y también en el *cassette* para aprender inglés que este personaje escucha en el coche. Esta presencia del espacio extranjero subraya el carácter provinciano de la pareja protagonista. En esta obra nos encontramos con varios espacios físicos donde transcurre el relato. El más importante es el domicilio que comparte la pareja protagonista. Se trata de un mismo espacio físico común donde encontramos dos espacios mentales distintos, ya que ambos personajes habitan mundos interiores distintos. Y estos espacios interiores permanecen ajenos el uno al otro, ya que la incomunicación es el único espacio mental común a ese espacio físico. Así, el espacio mental de ella es el de la búsqueda de la libertad, mientras que el espacio de él es el del realismo. De esta forma,

encontramos una contraposición de espacios mentales en una pareja similar a la que vivían Lorenzo y su novia salmantina Mari Tere en *Nueve cartas a Berta*. En esta película encontramos otros muchos espacios físicos pertenecientes a cada uno de los personajes por separado, como el lugar de trabajo de Alejandro o la consulta del psiquiatra de María.

Resulta interesante para nuestro objeto de estudio pensar en el título de esta película. *Del amor y otras soledades* ya nos informa de que el amor en esta historia es una forma más de aislamiento. De esta forma, se presenta el amor como un espacio mental.

También podemos hacer una referencia a la presencia en esta obra del espacio de representación. En este caso se nos muestra a través de distintos artefactos tecnológicos con los que el director construye el espacio. De hecho, en esta película el magnetofón con el que Alejandro escucha su *cassette* de inglés es casi la única vía de comunicación a la que recurre el personaje. También se comunica a través de una entrevista en un diario, *El adelanto de Segovia*. Podemos concluir con el espacio de representación en esta obra destacando que estamos ante la única película de ficción de Patino donde no aparece voz en *off*; en su lugar, asistimos a constantes monólogos de unos personajes que hablan mucho pero se escuchan poco.

Vamos a completar este apartado dedicado a los espacios de Madrid en la obra de Patino con una sucinta revisión del film *Paseo por los letreros de Madrid*. En esta obra, de corta duración, encontramos una doble aportación a la cuestión del espacio. Por una parte, esta obra reflexiona sobre el urbanismo de Madrid con un doble plano dentro del espacio fílmico: imágenes de carteles y calles de Madrid y una narración a dos voces con diversas reflexiones sobre el espacio que vemos. Esa doble narración incluye dos voces, una de hombre y otra de mujer. Se trata de un recurso del espacio de representación que sirve para remarcar los contrastes que van a poblar la cinta. Por otra parte, podemos hablar del uso recurrente de carteles, anuncios, notificaciones presentes en establecimientos madrileños, en calles, plazas o monumentos de la capital. Otro elemento alusivo al espacio de representación lo encontramos en un mapa de Madrid que se muestra de forma recurrente. Este recurso lo encontramos con un uso

similar en la maqueta de Madrid que filma Hans en Madrid o a las ilustraciones antiguas de la ciudad de Salamanca que abren los capítulos de *Nueve cartas a Berta*.

A pesar de ser una obra eminentemente urbana, también encontramos referencias al espacio del campo, como cuando se comenta que la Castellana era hace años un arroyo.

Mientras vemos imágenes de diversos carteles asistimos a diversas reflexiones sobre la representación del espacio urbano. En algunos casos representado a través de los nombres de sus calles: “El nombre de las calles nace a veces de su estructura”. En otros casos se representa con monumentos: “Una ciudad siempre tiene algo de panteón ilustre o de eco popular soterrado”. Esta definición conecta con el sentido que los monumentos, las estatuas pero también los edificios, tienen en las obras de la trilogía de Salamanca y que, como hemos visto, anclan en el inmovilismo a los espacios y sus habitantes.

Como en los planos finales de *Nueve cartas a Berta*, Patino vuelve a insertar carteles con nombres extranjeros construyendo así un espacio distinto al de la ciudad de Madrid: Café París, de Lisboa, Americano... También se subraya el contraste entre espacio del centro de la ciudad, más desarrollado, y el de las afueras, más abandonado, a medio construir. En este sentido, se contraponen la anarquía de algunas calles de Madrid con las calles rectilíneas del barrio de Salamanca, con una cuadrícula perfecta. Además, la cinta hace un repaso por los principales barrios de Madrid. De la misma forma, también se establece contraste entre el espacio temporal actual y el del pasado con referencias a personajes y hechos ocurridos en el pasado.

También en esta obra adquiere protagonismo la Puerta del Sol, el espacio público con más presencia en las obras de Madrid de Patino: “Siempre ha sido centro universal de Madrid, punto de citas”.

Una vez más en una obra sobre Madrid, el metraje se cierra con una panorámica de la ciudad desde la altura.

## 4. 5. TRILOGÍA DEL FRANQUISMO

En este apartado vamos a revisar tres obras que Patino realiza en torno a diferentes cuestiones de la España del franquismo que si comparten es algo es que incluyen críticas más o menos veladas al Régimen y, lo que más nos interesa para nuestro trabajo por su relación con el espacio, y que retratan a un país, esto es, un espacio geográfico, social e ideológico. Hablamos de *Canciones para después de una guerra* (1971), *Queridísimos verdugos* (1973) y *Caudillo* (1974). Las tres comparten el hecho de no centrarse en una sola localización, sino que incluyen imágenes rodadas en diversas localidades y regiones de España. Y precisamente, por eso las tres comparten el hecho de abordar un mismo espacio. Y en cuanto al proceso de creación, o espacio de producción, mientras Patino realizó *Canciones para después de una guerra* bajo los engranajes del sistema industrial al uso, para las otras dos se refugió en un garaje y las creó desde el oscuro espacio de la clandestinidad; un espacio de trabajo que, si bien obliga a crear con considerables limitaciones técnicas y materiales por no poder solicitar ayudas económicas de ningún tipo, también permitía crear en total libertad. Y teniendo en cuenta lo que suponía la censura, solo el espacio clandestino de trabajo hizo posible que una película sobre los verdugos que ejercían oficialmente la pena de muerte haya sido posible.

### 4. 5. 1. *CANCIONES PARA DESPUÉS DE UNA GUERRA*

Comenzando por *Canciones para después de una guerra*, se trata de una obra que cuenta con dos planos espaciales distintos: el de las imágenes y el del sonido. Las imágenes incluidas en esta película proceden de todo tipo de archivos, algunos de fuera de España, y nos muestran la realidad cotidiana que vivía el pueblo en la España de Posguerra. Patino ha llegado a confesar que para esta película utilizó en

algunos fragmentos imágenes procedentes de otros países que muestran la realidad de otros países pero que en este montaje funcionan perfectamente como si hubieran estado rodadas en España. A este respecto, recuerda Bellido que en el coloquio tras una proyección, un hombre le dio las gracias a Patino porque se había visto de niño en uno de los planos de la película. Y Bellido rememora la sonrisa satisfecha entonces del director:

Era imposible que aquella persona se viera reflejada en esa secuencia, ya que no pertenecía a ningún documento español, eran unas imágenes de un país extranjero al final de la Segunda Guerra Mundial. Su habilidad, la del director, consistía en urdir esas trampas con el montaje, al permitir incluirlas dentro del devenir de una narración con vida propia. (Bellido, 2006: 13).

Esa anécdota sintetiza la voluntad de Patino siempre que hace una película de este tipo, un documento-ficción: poner en tela de juicio la capacidad de la supuesta realidad, a través de imágenes documentales, para contar la historia. Y la posibilidad de recurrir a materiales que, aun siendo de origen no veraz, logran un resultado verosímil. Además, demuestra que es capaz de construir una historia de alcance universal a través de materiales de producción local.

De forma paralela a esas imágenes está el audio. En esta obra las imágenes están desprovistas de sonido y este se incorpora a través de la inclusión de una serie de canciones de la época. El montaje de esas canciones sobre esas imágenes da lugar a un espacio fílmico único. Y retomando aquí lo expuesto con anterioridad en relación a la distancia que se crea entre la obra y el espectador hay que decir que los conocimientos que un espectador pueda tener sobre las canciones que incluye la cinta, sobre su significado, a veces críptico, y sobre el contexto en el que fueron interpretadas, así como los conocimientos que pueda tener sobre la historia de España del siglo XX, sobre la Guerra Civil, el franquismo y las duras condiciones que se vivía en la primera posguerra, serán fundamentales a la hora de reducir esa distancia, aproximarse a la obra e interpretarla aprovechando muchos más matices que una persona con menos conocimientos. Además, a esta distancia contribuye el tono del film: “El desencanto, la contradicción y un sinfín de juegos entre sonido e imagen empujan por la vía de la ambigüedad a la ironía” (2006: 74). Encontramos, además, algunas contradicciones entre imagen y audio que provocan el extrañamiento del espectador, al que

de esta forma se le empuja a reflexionar sobre lo narrado. Es el caso de la canción *La vaca lechera* acompañada de imágenes de racionamiento en la calle. Otras veces, las imágenes ilustran de forma metafórica el contenido de la letra de las canciones, como sucede con la mujer que espera al hombre en *Tatuaje*. También está presente la ambigüedad, por ejemplo en la ilustración de *La bien pagá*, donde se vincula la letra acerca del abandono de una mujer amante por dinero con la obra del Auxilio social repartiendo comida y recogiendo a los niños de las calles.

Y teniendo en cuenta que ninguna de estas tres obras es una ficción con mecanismos para atrapar al espectador en una narración entretenida, lo dicho sobre la distancia en *Canciones para después de una guerra* se puede aplicar igualmente a las otras dos obras de esta trilogía. En este sentido, Bellido recuerda lo que cuenta la película y cómo los espacios mentales de la ideología pueden determinar la recepción del relato:

Aquella crónica desencantada, irónica, triste y hermosa de España (y los españoles) que sobrevivían entre la opresión y la necesidad era una obra lúcida y sentida, dura y crítica sobre un momento de nuestra Historia. Pero las derechas y las izquierdas se mezclaban en las proyecciones tratando de llevar la película a su terreno. Un terreno imposible e indefendible desde cualquier ideología de derechas. (2006: 12).



Desde el inicio de *Canciones para después de una guerra* asistimos de forma constante a imágenes de gente por las calles. Todo el tiempo Patino nos

muestra espacios públicos, es decir espacios físicos a los que la música aporta el espacio mental. En muchas ocasiones este proceso se produce por la yuxtaposición concreta de determinadas canciones con determinadas imágenes. Hablamos de un efecto que no se produciría si cambiásemos imagen o audio. Se trata de un espacio mental nuevo y opuesto al espacio mental que ocupaban ambos materiales por separado. Es decir, canciones creadas para escapar, acaso mentalmente, de la dura realidad diaria, e imágenes en ocasiones rodadas por el NODO para demostrar que España continuaba funcionando con cierta normalidad se convierten, tras pasar por el espacio de montaje en un espacio fílmico donde Patino le da la vuelta a todo e invierte el sentido original de esos materiales. Jorge Nieto reflexiona al respecto:

A la fotografía como lugar de la memoria le acompaña la música popular produciendo un sorprendente efecto: las mismas canciones que invitaron a la evasión y al olvido de las pensarlo dadas de posguerra, contrapuestas a la imagen a través del montaje, empujan desde el tardofranquismo ya cercano a la transición a rememorar un pasado silenciado, una época gris y con frecuencia negada. El recuerdo conduce aquí (...) a disentir con la memoria oficial. (Nieto, 2006: 74).

En esta película Patino mantiene su hábito de retratar los carteles de calles, tiendas y otros establecimientos hosteleros. Ya hemos comentado que se trata de un espacio de representación. Junto a ese elemento de los carteles encontramos otros con una función similar, como recortes de periódicos, alocuciones radiofónicas, anuncios de prensa extractos de cómic, muñecos autómatas, fragmentos del NO-DO y de otras películas como *El ladrón de bicicletas* —este recurso conecta el espacio de miseria económica y moral existentes en España durante la posguerra con las condiciones que se vivían en la Italia que alumbró el neorrealismo—, aparatos de televisión, fotos ampliadas. También encontramos referencias al espacio mental que gobernaba la España de la época, como son las cruces y otras referencias a la religión. De forma opuesta, la cinta incluye referencias a espacios del extranjero, como el caso de Alemania. En este caso, el recurso de introducir el extranjero no busca la significación que tenía en la trilogía de Salamanca, donde se mostraba como un espacio opuesto al espacio interior y sinónimo de libertad, sino que nos muestra Alemania a partir de imágenes de los nazis, con lo que nos está diciendo que aquello era tan terrible como esto.



La construcción del espacio fílmico sigue la estructura que marcan las canciones. Normalmente, cada pieza musical preside un bloque independiente de uno o varios temas, enlazando con el siguiente a través de encadenados, cortinillas y otros recursos.

En esta obra, además, como ocurre también con las otras dos obras de esta trilogía, encontramos insertadas imágenes que después encontramos en otras obras. En este caso, hay planos de exteriores sobre la capital española que están presentes también en la película *Madrid*.

#### **4. 5. 2. QUERIDÍSIMOS VERDUGOS**

En contraposición con *Queridísimos verdugos*, donde casi todo el metraje responde a grabación de imágenes *ex profeso*, y de forma similar a *Caudillo*, para realizar *Canciones* solo se rodaron unos planos de Estrellita Castro envejecida, en contraposición de lo que un día fue mientras suena *La morena de mi copla*.

Concluimos la revisión a esta cinta con una breve descripción de José Nieto: “Crónica irónico-sentimental de la posguerra mostrando todas sus contradicciones, subvirtiendo las trampas que pudiera conllevar la memoria endulzada al son de la copla o el tango de éxito radiofónico.” (2006: 83).

Como pasa con las otras dos obras de esta trilogía, *Queridísimos verdugos* supone un tipo de film inédito en la cinematografía española, una película comprometida y experimental con la que el director abría caminos vírgenes hasta ese momento en nuestro país.



Para rodar *Queridísimos verdugos* Basilio Martín Patino recurre a muy diversos espacios. El espacio principal, donde transcurren el grueso de las entrevistas a los tres verdugos es un aparatado de un mesón parecido a una bodega. Un espacio oscuro, lóbrego, desconchado y presidido por enormes tinajas de vino. La elección de este espacio para realizar las entrevistas a estos verdugos responde a la necesidad de Patino de encontrar un lugar escondido y discreto donde poder llevar a cabo un rodaje clandestino. Además, se da la circunstancia de que es un espacio muy adecuado, ya que la oscuridad y suciedad del lugar están en absoluta coherencia con el oficio de verdugo en aquella época (y siempre): un trabajo miserable que se hacía de espaldas a la sociedad y donde todo es feo y sucio y miserable y abyecto. Además, el hecho de que sea un espacio que rezuma dejadez, suciedad y fealdad funciona también como metáfora del espacio que representaba el país en aquellos años, con una sociedad envejecida, cerrada como ese mesón, con necesidad de ventilarse y que entraran influjos de fuera. Frente a este espacio Patino nos mostrará otros que coinciden con los escenarios donde tienen lugar los casos por los que se condena al garrote vil, como casas de familiares de asesinos y víctimas o alrededores de cárceles donde se ejecutaba. Patino también nos acerca a los lugares donde residen estos verdugos. Sobre estos lugares también introduce apuntes. Como en el ejemplo del verdugo de Badajoz, tierra de la que una voz en *off* comenta: “Territorio ibérico de extensos latifundios”. Y además, el director construye su espacio fílmico, como es habitual, con elementos con los que acota el espacio o con los que introduce nuevos espacios, como las imágenes al inicio del film de los documentos de identidad de los tres verdugos, fotos de familiares, recortes de prensa, libros, fragmentos de películas como *Love Story*, tañidos de campanas... Con estos recursos, con las entrevistas y

con la voz en *off* la película aboga por una supuesta objetividad que cultiva una puesta en escena que bebe del *cinema verité* y una estética próxima a los aguafuertes de Goya.

De nuevo, estamos ante una película donde su principal relación con el espacio pasa por retratar el espacio físico y mental de un país, y especialmente en ciudades pequeñas, pueblos y entornos rurales, donde la miseria, la pobreza y la incultura empujan a sus habitantes a buscarse la vida de formas pocas ortodoxas. Habíamos visto a los maletillas en *Torerillos* y aquí vemos tanto a delincuentes juzgados y condenados al garrote vil como a los verdugos, que proceden del mismo ambiente y que, o se han convertido en ejecutores de sentencias después de haber sido previamente delincuentes o han elegido este oficio precisamente para evitar la salida de la delincuencia.

Durante el film Patino realiza un retrato de la España más negra a lo largo de la historia, revisando la relación de nuestro país con la pena de muerte y concretamente con el garrote vil, un método de ejecución del que se afirma en la cinta que “lo usaban los chinos como la forma más suave de matar”. En el film, el método del garrote se vincula al espacio mental que constituye nuestro país cuando revisa la historia de la Inquisición, una época en la que, se afirma, “como los toros o como el flamenco, el garrote pasó a ser parte de lo español”.

También entra en juego la cuestión del espacio con respecto a la pena de muerte cuando la película revisa la historia de las ejecuciones. “Antiguamente las ejecuciones se hacían en público”, en el patíbulo, hasta la llegada de la República en que se abolió la pena de muerte. En este sentido, conviene recordar la función perseguida con la pena de muerte en función del espacio elegido para su ejecución. En época de Inquisición se ejecutaba en espacios públicos como una forma de espectáculo público para ejemplarizar y atemorizar a los ciudadanos para que nos cometieran delitos. Y aunque Franco al principio ejercía la pena de muerte con fusilamientos en espacios exteriores, en la época en que está realizada la película, los verdugos ejecutaban las sentencias en lugares resguardados de las miradas ajenas. Estamos en un momento en que el Régimen hace intentos de abrirse a la comunidad internacional y para ello no podía airear en exceso las penas de muerte.

Resulta destacado en el film también reseñar que una buena parte de las escenas en las que vemos a los verdugos, estos se encuentran sentados en torno a una mesa donde comen o beben vino. Se trata de una necesidad de producción según la cual se configurara un espacio doméstico en torno a los verdugos con el fin de que se encuentren más relajados y cuenten más cosas sobre su controvertido oficio. Al final del film, les vemos incluso en disposición de *La última cena*.

El espacio del film se construye, principalmente, a través de tres espacios de representación distintos:

La película se construye desde tres perspectivas: la voz de los verdugos, que relatan su experiencia laboral y reflexionan sobre la importante función social que desarrollan, la presencia de los expertos intentando dotar de racionalidad a lo que no parece tenerla y, finalmente, la voz en *over* del narrador precisando algunos de los crímenes más famosos y la historia del garrote vil en España. (Nieto, 2006: 126).

En relación a esos espacios, como ocurre en otras muchas obras de Patino, son muy diferentes los espacios que ocupan los protagonistas que sufren los hechos principales del relato, como serán los supervivientes en *El grito del Sur* y los personajes considerados expertos, que siempre hablan con suficiencia y se les ubica en confortables despachos desde donde ostentan su posición privilegiada de élites sociales. Esta figura la encontramos incluso en el cine de ficción de Patino, desde el ministro de *Los paraísos perdidos* hasta el comisario de *Octavia* o el profesor de *Madrid*:

Bien asentados en sus cómodos despachos, estos narran en tono patético o informativo su relación con los condenados a muerte e intentan explicar desde la patología el crimen. El film prima la irreverencia sincera de los verdugos los discursos responsables, paradójicos, comedidos y llenos de tópicos de los expertos. (2006: 126).

Todo esto trae, por supuesto, a la memoria *El verdugo* de Luis García Berlanga (1963), donde también se aborda la figura de los administradores de justicia, aunque en clave de ficción:

Construyen como alegatos en contra de la pena capital. Pero, como valor añadido, han devenido también en valiosos testimonios de su

época. Permiten y facilitan un análisis crítico de la pena de muerte en el franquismo entendida como un elemento básico de elevada carga simbólica (independiente de su mayor o menor aplicación real) dentro del edificio jurídico criminal de la dictadura. (Gracias Ibáñez, 2012: 2).

Este mismo autor considera que ambas películas actúan “como espejos de esa dura realidad” y en el caso de *Queridísimos verdugos*, a la manera de Stendhal:

Un espejo a lo largo del camino que refleja, aparentemente al menos, con el mínimo artificio y a través del lenguaje del documental, una realidad sórdida y brutal. Ambas reflexionan sobre un tema jurídico, la pena de muerte, desde la figura del funcionario público al que el Estado encarga la ejecución de la condena. El enfrentar esos dos espejos produce un curioso efecto; una película parece reflejarse en la otra, ambas cintas dialogan y e iluminan la memoria, frágil por naturaleza (tal vez especialmente frágil en España). Estas películas apelan directamente a esa memoria de unos años no tan lejanos. Hablan de víctimas y de verdugos; y, sobre todo, de los verdugos como víctimas. (2012: 3).

#### **4. 5. 3. CAUDILLO**

Con *Caudillo* Basilio Martín Patino vuelve a esbozar un retrato del espacio geográfico que configura España. Su embargo, a diferencia de las otras dos obras de esta trilogía, que abordan distintos momentos de lo que se ha dado en llamar franquismo, *Caudillo*, aún habiéndose realizado la última de las tres, poco tiempo antes de la muerte del Franco, es la que más se remonta en el pasado para narrar la Guerra Civil española siguiendo el ascenso y la victoria bélica del llamado “Generalísimo”. De esta forma, el espacio geográfico es el mismo que en *Canciones para después de una guerra* y *Queridísimos verdugos* pero el espacio mental es diferente. En este caso, es el de la Guerra.

Como hemos dicho, *Caudillo* sigue el devenir de la Guerra y lo hace viajando por distintos escenarios bélicos, por distintos frentes y trincheras, a lo ancho del mapa del país. En esta película encontramos numerosas imágenes de los dos espacios geográficos más retratados por Patino: Salamanca y Madrid. De esta forma, el componente de espacio geográfico está muy presente en la cinta, incluyendo referencias al

extranjero, como al norte de África. Patino hace un seguimiento de los avances del conflicto alternando entre los dos bandos enfrentados. Estos bandos se identifican con espacios geográficos cambiantes, según avancen o retrocedan los frentes, y de esta forma los espacios mentales e ideológicos también van cambiando. En este film se evidencia más que en ningún otro el contraste de espacios ideológicos tan presente en películas posteriores y ya enunciado al inicio del film por la voz en *off* del narrador: “Era otra vez la España que desde hace 1.000 años levanta la espada en defensa de los valores espirituales y de la ortodoxia religiosa. Siempre en nombre de Dios.” Durante el metraje, el director hace uso de similares tipos de materiales para mostrar a ambos bandos contrapuestos:

Al combinar las imágenes en *Caudillo*, Patino utiliza similares tipos de materiales para mostrar a los dos bandos contrapuestos. Sin embargo, “su selección y tratamiento ofrecen al espectador imágenes contrapuestas; sensaciones cálidas a través de un viraje al rojo de las imágenes del bando republicano, frente a la frialdad de las imágenes azuladas de los *nacionales*, algo que también remarca el uso de la música. En cuanto a la propia figura de Franco, aparece ilustrada con diversos materiales realizados para ensalzarla. (Salvador, 2012: 130).

Durante todo el film, Patino pone en escena constantes contrastes con los que remarca el enfrentamiento entre esas dos Españas: contraposiciones entre los fascistas y los anarquistas de Durruti; contraste musical, con canciones de ambos bandos como *A las barricadas* frente a *Falangista valeroso*; intercambios de disparos; planos y contraplanos...



Especialmente significativas son las escenas que transcurren en Salamanca, donde vemos muchos planos de la Plaza Mayor, la Universidad o algunas calles de la zona histórica. En un momento dado se congela la imagen de Franco cuando el narrador dice que Franco “en adelante poseería la más alta y sobrenatural de las legitimidades: Caudillo de España por la gracia de Dios”. De esta manera, se representa que Patino va a estar vinculado a ese cargo durante una eternidad, como la imagen fija de una fotografía. Aunque una foto también tiene connotaciones a la muerte, al tiempo detenido, y de esa forma se nos dice que su régimen significa la muerte, de la libertad de un país.

En todo momento se relaciona en esta película la ciudad de Salamanca con el bando nacional, no parecen por ningún lado los republicanos. De esta forma, ver esta película y conocer esto es importante para afrontar con mejor perspectivas las obras de Patino que transcurren en Salamanca. Se va la Plaza Mayor, a rebotar, con un gran desfile militar, mientras escuchamos en *off*: “Era bonita, la plaza mayor aparecía engalanada con colgaduras. Tocaba la banda del regimiento de infantería música clásica española y el escuadrón de la escolta mora con aquellas capas blancas tan pintorescas”. Esta escena nos evoca una película muy posterior, *Octavia*, en concreto, la secuencia en que las amigas de la Dueña rememoran aquellos desfiles en Salamanca con la guardia mora.

Con respecto a los materiales utilizados por Patino para construir esta película, aunque la mayoría es material ajeno y compilado. Sin embargo, el director también rodó *ex profeso*:

Aparece en *Caudillo* material rodado expresamente para la película (...), sobre todo ruinas y lugares que quedaron marcados en la memoria por la violencia de la guerra, los saltos cronológicos son mucho más complejos, van desde las aventuras de Franco en África y a su historia militar y familiar, y a la música como hiló conductor le sustituye la contraposición de las imágenes de la contienda en cada uno de los dos bandos y las vicisitudes biográficas del dictador. (Nieto, 2006: 115).

Como vemos, las contraposiciones estructuran el relato y ponen en escena bloques con choques irónicos que caracterizan a los bandos:

Las felices fiestas familiares de la familia de Franco quedan contrapunteadas por niños hambrientos y continuos bombardeos nacionales, el entierro de Sanjurjo resulta oficial y acartonado mientras que el de Durruti es espontáneo (...) En otras ocasiones, sin embargo, el film parece detenerse para expresar con tensa calma el grito de Neruda, las palabras incapaces de describir la barbarie y la destrucción cerril. El sentimiento lírico y musical vuelve a conducir a la evocación, que de amarga pasa a trágica. (Nieto, 2006: 123)

En esa construcción de contraposiciones Patino más allá de la mera ilustración de las palabras con imágenes, e incluso del contrapunto directo, para ensayar procedimientos más sutiles:

Desajusta ligeramente el discurso verbal e icónico, de modo que el ojo prepare emocionalmente al espectador para o que va a oír poco después, o a la inversa (...), y, sobre todo, organiza la sucesión de los planos en función de las líneas de fuerza y movimiento dominantes en la composición de cada uno de ellos, consiguiendo así choques brutales y continuidades emocionales —sin preocuparse apenas de la verosimilitud *física* de los movimientos— que remiten a la técnica empleada por Eisenstein en el montaje de *Alexander Nevsky*, por ejemplo”. Esto se ve en los planos de rescate de niños justo después de escuchar: *Y por la calle, la sangre de los niños*. Además, la forma en que Eisenstein muestra en *Octubre* el ascenso de Kerensky al poder recuerda al uso de Patino, en el bloque 47 de *Caudillo*, de superposición de sellos, postales e imágenes de Franco con un plano en el que se le ve subiendo unas escaleras mientras en off se recuerdan los cargos que acumuló. (Pérez Millán, 2002: 182).

#### 4. 6. FALSOS DOCUMENTALES

Tras realizar *Los paraísos perdidos*, a final de los años ochenta, Basilio Martín Patino acomete un giro de gran alcance en su carrera que primero ensaya en su siguiente film, *Madrid* (1987), y ya aborda a fondo en sus trabajos posteriores: *La seducción del caos* (1991) y los siete capítulos de la serie *Andalucía: un siglo de fascinación* (1996). Hablamos de una apuesta desde el formato del vídeo por reflexionar sobre el estatuto de la imagen como mecanismo válido para reflejar la realidad. Y esto lo hace



con la fórmula de los falsos documentales, es decir, presentando historias de ficción con los recursos estilísticos propios del documental. Ponen escena historias inventadas y las presenta como si fueran verdaderas, En estas obras experimenta como ningún otro director lo ha hecho en España sobre los límites de la realidad y la ficción y sobre donde termina un campo y comienza el otro. Hablamos por lo tanto del espacio de representación, protagonista en este conjunto de obras. Bellido explica las posibilidades que se le abren Patino con el uso del vídeo: " le da la libertad que no tenía con el cine, pero que le lleva, por su método, a trabajar con muchísima mayor lentitud. Desde la seducción que atesora el caos hay que llegar a desmontar el propio sistema. Poner al descubierto sus mentiras encerradas en verdades que nunca lo son" (2006: 18).

#### **4. 6. 1. LA SEDUCCIÓN DEL CAOS**

*La seducción del caos* es la obra donde Patino lleva más lejos la experimentación con los espacios de representación. Así, podemos hablar de una obra total donde están presentes todos los espacios de representación posibles. El propio título hace referencia a ese caos de materiales de diferentes orígenes que configuran una gran amalgama de espacios y que finalmente acaban corando sentido tras someterse a la manipulación de Patino, quien organiza todo en su espacio de montaje. De esta forma, la película narra una historia de ficción bajo los mimbres del documental. Patino investiga durante todo el metraje con los límites de la falsificación audiovisual, cuestionándose si los supuestos formatos televisivos que transmiten la realidad son fiables. De esta forma, construye la historia de un doble asesinato y la narra a partir de supuestos fragmentos de telediarios, programas de reportajes y entrevistas... La película comienza con un espacio teatral, un escenario donde aparece el protagonista. Estamos ante un espacio teatral dentro del espacio fílmico. Y resulta interesante porque precisamente en un espacio teatral todo es una pura convención con el público. Este recurso del teatro va a planear durante todo el metraje. Para ahondar en el alcance del espacio teatral frente al espacio cinematográfico vamos a revisar las aportaciones de José Antonio Pérez Bowie donde reflexiona sobre la relación y el alcance de ambos espacios. Así, establece el autor la diferencia en la recepción de la imagen, muy diferente en cada caso:

El cine tiende a privilegiar un espacio realista, con pretensiones totalizadoras, que el espectador entiende sin dificultad como prolongación de su propio mundo; por el contrario, el espacio teatral, aun en la puesta en escena más fiel a los presupuestos del naturalismo, se concibe con carácter reductor, como una selección parcial de la realidad (Pérez Bowie, 2007: 25).

Tanto el espacio teatral como el cinematográfico comparten la importancia del fuera de cuadro, “(«espacio latente» en la terminología escénica), ese más allá de lo mostrado, que puede ser sugerido (a través de signos auditivos) o mencionado” (2007: 25). La diferencia del fuera de campo en ambos espacios estriba, explica Pérez Bowie, en que en el espacio fílmico “puede convertirse en espacio mostrado en el momento en que la cámara se desplace y amplíe el campo de visión del espectador” (2007: 25). El autor también explica cómo se originan ambos espacios:

En teatro el espacio es creado por la acción; puede decirse que es el resultado de la misma, al igual que en la novela es el resultado de la narración. En cambio, en el cine, el espacio existe de modo previo al inicio de la narración, hasta el punto de que resulta factible afirmar que esta es una consecuencia de aquel: la narración es inseparable de la temporalidad, y la temporalidad cinematográfica es el resultado de una sucesión de espacios. (2007: 26).

Resulta especialmente interesante recoger aquí estas reflexiones para ahondar en la relación entre ambos espacios, muy presentes en *La seducción el caos*. De hecho, en este film el espacio cinematográfico se transfigura en espacio teatral debido a que adquiere sus propiedades. Desde el principio, Patino nos deja rastros que nos llevan a pensar en que esta historia es una ficción. A partir de aquí, el espectador atento se dará cuenta de que el relato carece de las pretensiones totalizadoras que se le presuponen al espacio fílmico. Y como historia de ficción que surge de la mente del director, en realidad el espacio de esta cinta no existe antes del inicio de la narración. Aquí la narración no es con secuencia del espacio ni su temporalidad surge de ninguna sucesión de espacios. El protagonista, supuestamente un intelectual ilustre y muy exitoso en su vida profesional no existía de modo alguno antes de comenzar el relato. A lo sumo, nos muestra en la última secuencia Patino, era un muñeco autómatas instalado en un muso.



Esta película está repleta de espacios de representación, como decíamos, y todos están enfocados a cuestionar la capacidad de mostrar la realidad. Así nos lo muestra Patino, con esos espejos rotos que separan los capítulos de *Las galas del empedrador*, la supuesta serie que está grabando el protagonista de la película y uno de cuyos capítulos es la propia película *La seducción del caos*. Esos espejos rotos nos dicen, en un juego que nos lleva a que el espacio del protagonista también invada el espacio fílmico de la película *La dama de Shanghái* (Orson Welles, 1947). Asistimos de nuevo a un espacio que fílmico que se convierte en otro más amplio. De la misma forma que en *Madrid*, las imágenes del montaje que prepara Hans invaden la pantalla de representación de la propia *Madrid* pasando a ser la propia película, aquí tenemos el proceso contrario, ya que es la película en sí la que se transforma en otra película, en otro espacio menor incluido dentro de ella.

José Nieto habla de los espejos en los que Hugo se mira buscando una verdad inalcanzable:

Estos espejos que ocultan la realidad son representaciones cinematográficas, teatrales y televisivas, certezas científicas que esconden su relatividad, valores simbólicos de originales y valores estéticos de sus falsificaciones, ídolos religiosos y profanos, una espesa capa de mediaciones interpuestas que hacen inaprensible la realidad. Partiendo de la reflexión escéptica en torno al fraude de toda imagen que quiere ser documental, *La seducción del caos* acaba en una divagación sobre la necesidad de aprender a convivir con la incertidumbre (...) para no enfangarnos en la búsqueda dogmática de certezas inamovibles o totalitarias (2006: 153).

A lo largo de los capítulos de esa serie de *Las galas del emperador* asistimos a distintos recursos que funcionan como espacios de representación y que inciden todos en la misma dirección: cuestionar la realidad de lo que transmiten. Así ocurre con las reliquias, que son válidas por representar la imagen de algo sagrado y solo

por so se veneran, al margen de que realmente sena parte de algo verdaderamente sagrado o trascendente. Y lo mismo ocurre con la imágenes de elementos religiosos, templos, obispos... que nos muestra Patino. Son solo tótems, pedazos de madera, con los que se aborrega falsamente al pueblo. Todos estos elementos remarcan la misma idea del relato *El traje del emperador* al que hace referencia la serie que interpreta el protagonista de *La seducción del caos*. Lo vemos también en ese molino de cartón piedra, en el salón de subastas de arte moderno y en ese taller de falsificaciones donde, en una vuelta de tuerca, vemos al propio Patino como maestro falsificador. Y también en el caso de los diario falsos de Hitler, en la exposición *Fake* o en se museo de muñecos autómatas.

Especialmente significativo resulta el capítulo en el que Hugo es encarcelado y accede a un monitor de televisión. En este caso, el acceso a la realidad de Hugo a través de una televisión se asemeja, nos dice Patino, a las sombras percibidas en la caverna de Platón, cuyos habitantes tomaban por la realidad, en lugar de por una débil proyección.

La multiplicidad de espacios de representación que coexisten en esta cinta se complementan también con la gran variedad de espacios geográficos donde se localizan las diferentes y heterogéneas escenas que conforman esta película: Madrid, Valladolid, Nueva York, Londres...

#### **4. 6. 2. ANDALUCÍA, UN SIGLO DE FASCINACIÓN**

Tras *La seducción del caos*, Patino se explaya en el planteamiento de cuestionar la capacidad de la imagen para reflejar la realidad. Y lo hace en *Andalucía, un siglo de fascinación*, a través de siete capítulos en los que despliega falsos documentales que investigan sobre el medio audiovisual a partir de una serie de cuestiones vinculadas a esta región. Carlos Heredero describe el triple juego que determina las narraciones de esta serie: “de ida, vuelta y regreso para inventar primero una ficción, revestirla después con las apariencias de la crónica documental y delatarla, por último, como producto de la imaginación” (Heredero, 1998: 168). Un juego que Heredero también tilda

de “vampírico”, por la asimilación de las formas de representación del documental, el reportaje televisivo, el noticiario de actualidades o el cine soviético, que “se superponen dentro de una textura ecléctica, cuyo propio tejido y composición la delatan como inevitablemente posmoderna” (1998: 168). Heredero afirma que “la crónica histórica de Basilio Martín Patino se ofrece a los espectadores como espejo apócrifo de la memoria social y cultural de Andalucía” (1998: 169).

Con esta serie, Andalucía se convierte en el tercer espacio geográfico con mayor presencia en la obra de Patino tras Salamanca y Madrid. Estamos ante una serie que confluyen en torno a un mismo espacio físico, Andalucía, pero donde tienen presencia diversos espacios mentales. Como afirma Óscar Cornago, los capítulos de esta serie son “un patrimonio audiovisual, pero no solo por lo que tienen de actualización –mejor que recuperación– de un pasado y unos valores considerados esenciales en la cultura andaluza” (Cornago, 2011: 225). Y esto responde, según expone este autor, a “lo que nos dicen del presente, también histórico, el presente de la Andalucía en la que se filman y se proyectan; una España consolidada políticamente a través de una economía neoliberal, impulsada por un vertiginoso proceso de modernización” (2011: 225).

Hay varios capítulos de la serie que comparten la música como elementos unificador y que aborden distintas manifestaciones musicales vinculadas históricamente a Andalucía. Así, *Carmen y la libertad* se centra en la ópera *Carmen*, pero lo hace a través de una puesta en escena basada en espacios de representación. Como ocurría en *La seducción del caos*, los espacios de representación configurados por diversas manifestaciones obtenidos mediante el uso de las tecnologías, como las holografías o el 3D, se unen al espacio escénico del escenario real donde se va a interpretar *Carmen* y al espacio fílmico desplegado por Patino para narrarnos este relato. Esta obra nos presenta a un supuesto director escénico que va a poner en escena una versión de *Carmen* muy atípica, supeditada a las tecnologías. Y como sucede en *Madrid*, que con la excusa de que el protagonista tiene que hacer un documental sobre la Guerra y Civil y la película acaba acogiendo un auténtico documental realizado por Patino, en este capítulo de la serie sobre Andalucía “Patino termina haciendo una ópera Carmen interna, virtual, una obra audiovisual en sí misma (...) Los escenarios serán virtuales pero la interpretación por actores-cantantes en fase de montaje también está realizada por

representaciones cibernéticas de lo que termina resultando una ópera virtual" (Guarinos, 2010: 245). Una enfermedad obligará a este director a ingresar en la habitación de un hospital. Desde allí, seguirá el proceso de preparación dando las órdenes oportunas. Este empleo de un espacio ajeno al de la trama principal y contactado a través de un monitor de ordenador es similar al ejemplo de la televisión que le instalan al protagonista de *La seducción del caos*. La situación que vive este director escénico también se asemeja a la caverna de Platón. La decisión de cesarle en esa situación nos trae a la mente la película *Madrid*, cuando la productora decide prescindir de él porque su documental no se asemeja a lo que buscan. En esa obra se produce también una contraposición en la forma de abordar dos espacios: se reflexiona sobre el espacio a través de la escenografía y de espacios recreados virtualmente, mientras se reflexiona y se muestra también un espacio físico como es la fábrica de tabaco. Patino nos muestra diversos espacios físicos de Sevilla con la excusa de que el director de escena se quiere inspirar en los lugares que a su vez inspiraron la creación del personaje: la estación del AVE, la Giralda, la Universidad de Sevilla, antigua Fábrica de Tabacos... En esta obra Sevilla adquiere un gran protagonismo como escenario: "la Sevilla del siglo XIX, en contraste con la imagen romántica universalizada y mitificada en la obra de Mérimée y el propio personaje de Carmen, transcendido a la mujer andaluza" (Guarinos, 2010: 237).



En los dos capítulos sobre el flamenco, *Silverio* y *El museo japonés*, Patino articula la misma reflexión: si la tecnología es capaz de transmitir emociones. Para poner en escena esta idea Patino se vale de un museo futurista donde se recrean antiguas grabaciones de actuaciones históricas de flamenco con nuevas tecnologías, con holografías y técnica 3D. Una de esas grabaciones contiene el sonido de un cantaor mítico: Silverio Franconetti. Este museo contiene también diferentes monitores de televisión donde se emiten grabaciones antiguas de flamenco. El museo se

convierte en algo parecido a un túnel del tiempo. En estas dos películas asistimos a una superposición de espacios físicos y virtuales de representación. La propia máquina parlante con la que en la película se pretende recuperar la voz de Silverio se asemeja a una de las linternas mágicas de la colección del propio Patino.

Patino pone en escena una contraposición de espacios cuando al principio de este capítulo vemos imágenes de espacios públicos de Tokio y de Sevilla. Además, asistimos a otro contraste cuando pasamos de estas imágenes exteriores de ciudades reales a otras imágenes interiores del museo recreado.

En *Ojos verdes* Patino se adentra en la identidad cultural andaluza esta vez a través del universo de la copla con una propuesta que guarda similitudes con los capítulos del flamenco ya que volvemos a tener un museo musical y además nos encontramos con otros espacios de representación cinco recortes de periódicos, fotos o películas de archivo. La propuesta narrativa de este capítulo repite la estructura usada en otras obras: “A partir de un personaje ficticio, cuya vida es abordada con las estrategias del documental, Patino homenajea este género musical al mismo tiempo que propone al espectador un juego que le obliga a suspender su experiencia previa en la diferenciación de discursos referenciales o ficcionales” (Nieto, 2006: 158).

El capítulo *Paraísos* aborda diversas cuestiones de interés si hablamos de espacio. Esta obra presenta a distintos viajeros que viajaron hasta Andalucía y se instalaron allí por diversos motivos. Se produce así una contraposición entre los espacios exteriores de donde llegan estos viajeros y los espacios interiores de Andalucía donde se han asentado. Además, esta obra reflexiona sobre distintas formas de organización social del espacio y sobre cuestiones relacionadas con el urbanismo, a través de las referencias a la utopía comunitaria del Falansterio de Fanjul para recorrer e inventar otras formas de humanismo libertario, de ocupación del espacio y solidaridad social a lo largo del siglo XIX y XX, y también con el congreso inmobiliario



En *El jardín de los poetas* Patino se acerca a la película de *La seducción del caos* porque flexiona sobre la falsedad que envuelve a la representación del espacio televisivo, a través de la recreación de un programa de televisión sobre los potas andaluces en una cartuja, y además encontramos presentes unos muñecos autómatas que representan a los poetas y que recuerdan al autómata que se esconde bajo la piel del protagonista de *La seducción del caos*. Durante todo el metraje se produce un contraste de espacios, entre espacios de representación propios de la televisión, modernos y deshumanizados, y los vídeos que se van emitiendo; frente al espacio que representa la propia cartuja, antigua y de gran valor arquitectónico, además de trasluce la vinculación con el hombre a lo largo de la historia. La relación de los poetas de este capítulo con el espacio se sintetiza en una frase pronunciada en *El jardín de los poetas*: “Andalucía es un escenario poético en sí”. Y el desastre que todo apunta como inevitable se produce precisamente cuando uno de sus muñecos autómatas se incendia, finalizando así el programa. El recurso del incendio como forma de terminar algo bruscamente lo encontramos también en *Octavia* cuando, tras la marcha del hermano de Rodrigo, Octavia sus amigos incendian el palacete familiar. Bellido afirma que en este capítulo “la poesía apenas es un pretexto para hacer un falso ‘¿Cómo se hizo?’ sobre la desastrosa organización de un espectáculo televisivo que pretendía compaginar con cierto surrealismo cultura y dictadura de las audiencias” (Pérez Millán, 2002: 159).

Finalmente, en *Casas Viejas. El grito del Sur*, Patino despliega uno de las más complejas reflexiones de su trayectoria sobre los límites del simulacro. El director recrea la matanza de campesinos ocurrida en esta localidad andaluza en 1933 desde tres espacios diferentes: la narración de los sucesos según la historia institucional; los testimonios de los testigos directos o sus descendientes; y los documentos cinematográficos de Joseph Cameron y Boris Shumiatski. Estos tres espacios



de representación configuran un único espacio fílmico. Resultan especialmente interesantes en este capítulo las supuestas imágenes de los dos documentalistas. A través de ellos Patino nos muestra los mismos hechos narrados desde dos puntos de vista diferentes y con estilos cinematográficos diferentes. Y a través de ambos ejercicios de estilo, el director nos muestra también los mismos espacios de distintas formas, siendo el basado en el modelo soviético el que se aproxima físicamente más a los protagonistas de la historia otorgando más protagonismo al espacio mental y con una puesta en escena más subjetiva, frente al montaje británico, supuestamente más objetivo. Bellido considera que estas recreaciones “un fascinante ejercicio de homenaje” plagado de influencias:

Entre otras muchas posibles, es fácil detectar, en la visita del alcalde a los terratenientes, las huellas de aquella reunión de capitalistas que aparentaban estudiar las reivindicaciones de los obreros en *La huelga* (1924) de S. M. Eisenstein, incluido el picado final; o, en los contra picados y el montaje de los rostros de los vecinos de Casas Viejas durante la asamblea, los de aquellos otros campesinos, escépticos ante la desnatadora, en *La línea general* (1927), del mismo autor. (2002: 159).

Por su parte, García Jiménez analiza la construcción de este filme y aborda su uso de materiales heterogéneos:

La mezcla de documental y ficción y la indagación constante experimentando con nuevas formas de expresión. Con esta película, retoma el tema de la historia y la memoria –otra de sus constantes– y lo hace de tal manera que, al mismo tiempo que desmonta tópicos, construye un espacio abierto al diálogo, al juego y a la reflexión. (García Jiménez, 2008: 49).

#### **4. 7. INSTALACIONES**

El último grupo de obras clasificado con un criterio de uso del espacio engloba los trabajos realizados por Patino para ser expuestos o proyectados en espacios de recepción diferentes a una pantalla única, ya sea de cine o televisión. Nos referimos a las obras creadas desde su génesis con el condicionante de ese espacio de recepción, que va a ser un museo, una sala de exposiciones o una instalación.

Este tipo de obras le han acompañado durante toda su carrera. Nunca ha dejado de crearlas. Y por eso, teniendo en cuenta la importancia de este espacio de recepción y las posibilidades que ofrece a un creador deberíamos referirnos a Basilio Martín Patino como creador audiovisual antes que como director de cine, ya que algunas de sus instalaciones, sin dejar de construirse sobre imágenes en movimientos, están mucho más próximas al video arte que al cine convencional. Patino siempre ha demostrado una gran querencia por utilizar las nuevas tecnologías y los últimos avances en producción audiovisual, ya sea el 3D o las holografías, como vemos también en obras que incluimos en otros grupos, como son varios capítulos de la serie de Andalucía. Además, Patino fue uno de los primeros cineastas de nuestro país que se lanzó sin complejos a rodar películas con el formato de video, mas cómodo y barato que el cine. El valor que Patino otorga a los espacios expositivos lo muestra también con su cesión permanente a la Filmoteca de Castilla y León de su valiosa colección de linternas mágicas y otros instrumentos ópticos antiguos previos al nacimiento del cine. Bajo el título de *Artilugios para fascinar*, se puede visitar en el horario de apertura al público de la Filmoteca.

Beatriz Comella reflexiona sobre esta traslación del espacio de exposición del cineasta de una pantalla a un espacio expositivo y recoge en una entrevista personal unas palabras del cineasta José Luis Guerín sobre este fenómeno:

La dispersión en el espacio museístico obliga al cineasta a utilizar mecanismos más exclamativos, para llamar la atención. Cada cineasta piensa el museo de formas distintas; a mí me ha dado cosas muy expectantes. El espacio te permite jugar con la arquitectura. Las imágenes del cine crean pausas, cadencias, secuencias, en su disposición espacial, que pueden dotar de un valor semántico a la escala de proyección, a la altura... (Comella, 2010, 11).

Como Guerín, Patino recurre a mecanismos diferentes de los utilizados en filmes al uso cuando produce para exposiciones. Como otros cineastas que también han frecuentado museos, Patino contribuye a dejar estos espacios desprovisto del hálito de elitismo que siempre los han acompañado. En su artículo, Comella recoge otra reflexión que nos resulta muy interesante, sobre este tipo de espacios, en este caso a partir de las palabras de Dominique Païni:

Habla de los trabajos de Egoyan y Kiarostami, por ejemplo, y considera que, para ellos, como para el resto de artistas (videastas o cineastas), que toman imágenes del cine y las reelaboran, ralentizándolas, insistiendo así en el espesor significativo del propio fotograma, o las manipulan, proponiendo nuevas lecturas, y las presentan después en el espacio museístico, todo ello implica una nueva forma de reflexión sobre el propio cine. También la creación de imágenes fílmicas nuevas –en forma de instalación, normalmente- destinadas a una recepción diferente: en un museo; con lo que supone de poder pararse, retomar la recepción, deambular por la sala, etc., es otra de las formas de reflexión, de incorporar nuevas ideas sobre el lenguaje del cine, o volver sobre las propias, teniendo muy en cuenta esta nueva forma de recepción, forzada, en algunos casos, por la huida del público de las salas comerciales. Las consideraciones sobre espacio y tiempo, esenciales en el cine, varían con estas nuevas formas de creación y de recepción. (Comella, 2010, 11).

Efectivamente, en este tipo de obras Patino también varía su construcción del tiempo y el espacio, como veremos a continuación. A diferencia de sus películas al uso, donde el espacio de recepción está mediatizado por una única pantalla, donde el espectador es mero receptor del film, a pesar de que la naturaleza de las obras de Patino deje en manos del público la interpretación, siempre muy abierta, de las narraciones, cuando Patino crea para una instalación acostumbra a dejar en manos del espectador la construcción misma del relato, Esto lo consigue a través del uso de múltiples pantallas, en las que se proyectan distintos filmes complementarios entre sí que el espectador puede visionar de forma alternativa a su gusto creando así un relato conjunto creado a su propio gusto. Es el caso de Homenaje a Madrid, audiovisual proyectado en la exposición *La seducción del caos*, organizada en el por PHotoEspaña en el Centro Conde Duque de Madrid. Se trata de un homenaje a las víctimas del 11-M y al pueblo de Madrid a través de imágenes y sonidos combinados en un tríptico sincronizado. Emulando al Hans de *Madrid*, Patino combinaba imágenes de los bombardeos de la Guerra Civil con otras de los ataques terroristas n Atocha. El espectador podía elegir qué pantalla prefería mirar y creaba así su propio espacio relato. Una vez más, el espacio geográfico y los diferentes espacios mentales vinculados con Madrid protagonizan esta obra de Patino.

Otra exposición donde Patino combina diversos materiales audiovisuales, en este caso, procedentes de su propia filmografía es *Paraísos*, que acogió el Centro José Guerrero de Granada entre octubre de 2006 y enero de 2007. El propio

Patino explica su proceso de construcción del espacio fílmico a partir de distintos espacios procedentes de otras obras:

Con trozos de mis películas he montado tres espacios. En el primero, *Paraísos para sobrevivir*, reúno temas de *Canciones...*, que remiten a un intento de crear un paraíso íntimo en el contexto gris de los años cuarenta-cincuenta. Aquellas como *La vaca lechera tolón, tolón* (de un extraño surrealismo), *Raska-yu*, *A lo loco se vive mejor...* *Paraísos y apocalipsis* lo dedico a proyectos de paraísos impuestos. Salen secuencias de *Caudillo* (1974) donde desfilan unos jóvenes que en los tambores llevan la esvástica, porque no se privaban de nada. Y *Paraísos y utopía* son diversas experiencias colectivistas en España, que salieron todas mal. Pero más que resucitar el pasado, me interesa suscitar su presencia hoy para que el espectador construya su reflexión. (Díaz de Tuesta, 2006).



Y también permitía al espectador completar el relato en una instalación como *Capea. Ensayo sobre la realidad cinematográfica*, realizada en 2004 y mostrada en la galería Adora Calvo de Salamanca. Se trata de una obra experimental donde Patino utiliza como materia prima imágenes inéditas que había filmado en 1961 durante las fiestas de San Felices de los Gallegos, cuando rodó los cortos *El noveno* y *Torerillos*. Cuatro décadas después, en el proceso de montaje, el director dividió la pantalla en 16 partes que componen una imagen fragmentada en la que el tiempo-espacio se multiplica, se solapa, se ralentiza, se acelera, se expande, se contrae. Patino se vale del espacio de representación para recrear 16 espacios distintos que en conjunto suman un solo espacio fílmico y que dan la oportunidad al espectador de seguir el recorrido que desee guiando su vista por los 16 espacios de la pantalla y creando infinitas posibilidades de espacio mental o de interpretación.

Basilio Martín Patino también ha realizado los audiovisuales *Nacimiento de un nuevo mundo*, para promocionar la candidatura de Sevilla a acoger una Exposición Universal; *Corredores de fondo*, para el pabellón de España en la Bienal de Arquitectura de Venecia; y *Fiesta*, para el pabellón de España en la Exposición Universal de Aichi, Japón. En el primer caso, se trata de una obra publicitaria convencional donde se trata de vender una región, es decir, un espacio geográfico, mostrando imágenes de diferentes subespacios. Esta seña la primera toma de contacto de Patino con Andalucía, que, como hemos visto, años después fructificará en la serie de fasos documentales. En las otras dos obras el espacio de recepción determina la construcción del relato, si bien en *Corredores de fondo*, al tratarse de una exposición de arquitectura Patino lleva más lejos el trabajo con el espacio ya que se en su obra reflexiona sobre urbanismo.



Y donde más lejos lleva Patino la práctica de involucrar a los espectadores como co-creadores que completan el relato, y por lo tanto donde más lejos lleva la implicación del espacio de exposición y receptor de la obra, es en la exposición *Espejos en la niebla*, instalada en 2008 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. En esta muestra instalada en la Sala Goya, Patino instalaba ocho cabinas donde el espectador podía montar diversos materiales de archivo antiguos. Se trataba de imágenes de dos familias de principios del siglo XX, los luna Terrero, ejemplo de la oligarquía que dominaba la tierra y la vida de quienes la trabajaban, y la de los aparceros que, después de ser expulsados de su finca, fundaron el pueblo de Centenares en terrenos baldíos. De esta forma, cada usuario podía crear una película diferente. Con esta propuesta de poner material relativo a una

familia que representa a oligarquía y otra de humildes campesinos, Patino crea una vez más ese contraste entre dos espacios mentales opuestos que comparten un espacio geográfico. Son los dos modelos de espacios que van a luchar en la Guerra Civil, son las dos Españas, sobre las que el director ha reflexionado siempre.

En el catálogo publicado para ilustrar esta exposición, Aurora Fernández reflexiona sobre el título escogido por Patino:

Basilio ha elegido para el título de esta exposición —*Espejos en la niebla*— dos palabras que tienen todo que ver con la *imagen-cristal-del-tiempo*. Porque el espejo, desde luego, es un cristal especial para toda la historia de la representación y de la construcción de la subjetividad, pero, sobre todo, un cristal en cuyo azogue se refleja como en el retrovisor del coche del presente todo un mundo en *après coup*. (Fernández Polanco, 2008: 49).

Citando a Walter Benjamin, Fernández Polanco asegura que este filósofo:

había comprendido anticipadamente todos estos asuntos y resaltado al respecto el talante revolucionario del montaje que, desde el punto de vista de la experiencia histórica, permitía no sólo reorganizar cualquier ámbito de imágenes, sino —lo más relevante políticamente— interrumpir el *continuum* espacio-temporal. (2008: 57).

De esta forma, Benjamin incidía sobre algo que asume Patino plenamente en esta exposición: la creación en el espacio del montaje de un material audiovisual manipulando su espacio y su tiempo. Esto lo pone el director salmantino en manos de sus espectadores a los que cede ese espacio del montaje invitándoles a convertirse en el propio director, a ocupar su propio espacio mental. Fernández considera que “Patino ha querido contribuir a la experiencia histórica de unos años decisivos para la historia de Salamanca que nos concierne también a todos los españoles. *Espejos en la niebla* es fruto de todo ello” (2008: 72). De esta forma, esta autora pone de manifiesto la presencia del espacio en esta obra; un espacio geográfico localista, el rural de Salamanca a principios del siglo XX, que es extrapolable, como ocurría en los cortometrajes, a un espacio geográfico mayor, el de España en su totalidad, ya que el espacio mental es compartido. Sobre esto mismo reflexionaba también el presidente del Círculo de Bellas Artes, Juan Miguel Hernández, en el prólogo de la publicación:

Patino localiza este proyecto en "aquel laberinto que era la Salamanca de principios de siglo, marcada por los terratenientes engalanados, el ganado bravo, la profunda religiosidad, el culto a la tradición como baluarte del conservadurismo o la "exaltación casticista de la charrería como seña de identidad ". Por todo ello "se podría intuir la lógica del gran conflicto por venir: la terrible hoguera de una cruzada salvaje y casi medio siglo de desentendimiento fratricida. (Fernández Polanco, 2008: 16).

El propio Patino, dentro de esta misma publicación, reconoce su atracción por este proyecto, por "experimentar en el campo audiovisual ampliando sus límites más allá del coste reñido espectáculo a la italiana" (...) no son historias artificialmente lineales, como en las películas: la vida es fractal. Y cada montaje contiene un potencial de múltiples sugerencias" (Martín Patino, 2008: 15). Y en otro capítulo del mismo catálogo, patino reflexiona una vez más sobre su percepción de los espacios de la Salamanca de principios del siglo XX, cuya sociedad presentaba el caldo de cultivo en el que se cocinarán las condiciones necesarias para que la ciudad acogiera de buen grado el levantamiento nacional en 1936. Una ciudad que, como nos mostrará en sus películas, no cambia sustancialmente al ritmo que marca la modernidad en España. Describe así Patino la localidad donde creció:

Salamanca, este enclave urbano del que nos enorgullecemos, concepto escénico que se amplía más allá de nuestro alcancé, aglomeración de arquitectura únicas y plurales, catedrales, universidades, palacios, miles de iglesias y conventos, Callejas por donde pululamos entre tascas abarrotadas de pinchitos y japoneses, tunas, catedráticos, ganaderos, estudiantes y "estudiantas" con ganas de marcha; esta Salamanca nueva pero perdurablemente ya románica, gótica, plateresca, barroca, taurina, exfranquista, peatonal, museo de sí misma y de todos los posibles abalorios en plata o en piedra de Villamayor; Salamanca —digo—, universo simbólico e invertebrado, posee además un historial cinematográfico del que no éramos conscientes ni los más iniciados en el tema (Martín Patino, 2008: 15).

Vamos a concluir este apartado con unas palabras de Jorge Nieto donde pone de manifiesto el uso innovador del espacio por parte de Patino en este tipo de obras y cómo lo lleva al límite *en Espejos en la niebla*:

Una senda, la de utilizar espacios ajenos a la sala de proyecciones para proyectar imágenes y reflexionar sobre la propia imagen como herramienta válida para narrar, a la que nunca ha dejado de recurrir. Ya que, a pesar de su condición de octogenario, con *Espejos en la niebla*, ha sido capaz de presentar en el Círculo de

Bellas Artes de Madrid una de las instalaciones audiovisuales más modernas, experimentales y audaces que ha visto este país. (Bellido, 2006: 17).

#### 4.8. OTRAS OBRAS

A las obras analizadas podríamos sumar algunas más que consideramos menores para nuestro estudio porque o no tienen interés para el ámbito del espacio o presentan elementos de interés pero que se repiten de una forma mucho más elocuente en otras de las obras que hemos abordado. Hablamos de trabajos como *Retablo de la Guerra Civil Española* (1980) o *El horizonte ibérico* (1983). Sí queremos concluir con una obra creada expresamente por Patino para proyectar como acompañamiento de su discurso de investidura del Honoris Causa por la Universidad de Salamanca el 28 de noviembre de 2007. Se trata de una obra donde recopila fragmentos de sus películas localizadas en Salamanca. La propia película se convierte en un espacio de representación ya que, como aparece sobreimpresionado en la pantalla, un palimpsesto es “un códice en el que se aprecian huellas de textos anteriores, borrados para poder reutilizar su pergamino como soporte de nuevos contenidos”. De esta forma, el film recoge fragmentos que comparten el espacio urbano de Salamanca. La ciudad se convierte aquí en protagonista absoluta. En esta obra Patino lleva su práctica de reutilizar material rodados por otros así mismo y remonta fragmentos de sus propias películas a los que aplica efectos y otorga nuevas significaciones. Así, aplica efectos videográficos al puente romano. Además, estructura la filmación en capítulos como haría en *Nueve cartas a Berta*. Con una considerable carga de ironía, Patino combina espacios fílmicos de diferentes películas para crear un espacio nuevo. Así, mezcla el audio de una película con las imágenes de otra, dando lugar a nuevos relatos.

Emulando a Rodrigo, protagonista de *Octavia*, Basilio Martín Patino también regresó a sus Salamanca natal para protagonizar un acto en el paraninfo de la



Universidad. En su discurso se refirió también a cuestiones relacionadas con el espacio de Salamanca:

De nuevo he regresado, si es que de verdad me he marchado alguna vez. Estoy aquí como siempre, con películas incluso propias, con aquella misma pasión de amor-odio que nos une con lo que más se quiere. Querer es tratar de comprender sinceramente, y comprender implica también la libertad de poder disentir. Siempre en la amistad y en la alegría de estar en lo que te gusta, para poder convivir por encima de todos los posibles desacuerdos. (Martín Patino, 2007: 6).



## 5. CONCLUSIONES

En el presente trabajo de investigación hemos estudiado el tratamiento del espacio en toda la producción audiovisual de Basilio Martín Patino. Una obra prolífica y heterogénea, desarrollada a lo largo de seis décadas y en la que siempre ha abordado el espacio como algo fundamental, dando lugar a cortometrajes, largometrajes de ficción, documentales más o menos convencionales, falsos documentales e instalaciones audiovisuales creadas para ser exhibidas en salas de exposiciones y museos. Una vez analizada toda esta producción audiovisual, a excepción de algunas obras menores que no hemos considerado relevantes para el estudio del espacio de Patino, podemos afirmar que no se puede hablar de un espacio único en la obra de Patino, sino de múltiples espacios. De estos, los principales son los espacios físicos, los espacios mentales y los espacios de representación. Los tres espacios se relacionan entre sí y juntos constituyen el espacio fílmico. De esta forma, el espacio exterior se convierte en correlato del interior de los personajes; los sentimientos se vinculan al paisaje y ambos son afectados recíprocamente. En sus continuos desplazamientos entre espacios físicos, los personajes realizan trayectos con doble itinerario: físico y mental. Así sucede en la “trilogía de Salamanca” o en la película *Madrid*.

Para organizar el estudio de la filmografía de Patino desde la perspectiva del espacio hemos agrupado las obras en apartados que, no obstante, comparten una serie de elementos comunes.

Pero antes de revisarlas podemos comenzar por recordar las fuentes de las que bebe Patino en los inicios de su carrera para construir sus espacios fílmicos. Partiendo de que estamos ante un autor absolutamente iconoclasta que siempre ha preferido nadar a contracorriente y que ha elegido de forma deliberada la soledad y la libertad en su espacio de creación. Podemos apuntar, no obstante, que en sus primeras obras de ficción, Patino parte del *Neorrealismo* italiano para filmar los espacios urbanos con fuerza de protagonistas y de la *Nouvelle vague* francesa para hacer puestas en imagen mediante rupturas formales como la disociación de imagen y sonido, la

ralentización y congelado de la imagen, recursos expresivos con los que transmite de forma eficaz la idea de que los personajes están anclados al espacio muerto de Salamanca. Además, esta puesta en imagen contribuye a crear una sensación de extrañeza en el espectador y romper la fluidez narrativa (espacial y temporal) con el objetivo de hacerle reflexionar sobre la realidad que filma. Esta concepción artística es clave en el cine de Patino, siempre dispuesto a fomentar la reflexión antes que el entretenimiento, algo que enmarca su cine dentro de las vanguardias. De esta forma, el director usa la ironía como forma de crear distancia entre la obra y el espectador y lo obliga a salir de la seducción hipnótica de la trama de una historia que fluye.

Hemos abordado en primer lugar el bloque de cortometrajes realizados al comienzo de su trayectoria: *Imágenes sobre un retablo* (1955), *Tarde de domingo* (1960), *El noveno* (1961), *Torerillos* (1962). Son obras rodadas en Salamanca y Madrid donde Martín Patino vincula ya de una manera espacial a sus personajes con los espacios geográficos de estas dos ciudades. En la primera obra, Patino pone de manifiesto su preocupación por el urbanismo y por las consecuencias de los problemas que genera en sus habitantes. Un planteamiento que el director repetirá después en otras obras filmadas en Madrid. Adelanta también esta obra la querencia del director por lo que será otro rasgo de estilo personal: construir su espacio fílmico con elementos propios del espacio de representación, a partir de artefactos con los que recompone el espacio visual dentro del espacio fílmico. Patino acota el espacio que conforma la imagen que vemos en la pantalla con una doble finalidad: subrayar determinados elementos del espacio fílmico y generar bisagras que conectan diferentes espacios: por una parte el espacio incluido en el cuadro y por otra, espacios pertenecientes al fuera de campo. En el caso de los letreros de Madrid, por ejemplo, Patino pone de manifiesto el provincianismo de muchos establecimientos de esta ciudad, espacios físicos envejecidos y descuidados que en muchas ocasiones se anuncian con rótulos que remiten a ciudades extranjeras asociadas con el refinamiento o la modernidad, lo que, lejos de modernizar los establecimientos, subraya aún más su provincianismo. Con la misma función que estos carteles, encontraremos otros muchos soportes del espacio de representación repartidos por toda su filmografía: recortes de periódicos, monitores de televisión, cristalerías que conforman pantallas, cámaras de video y de fotos, escenarios teatrales, puertas y ventanas... Todos ellos conectan espacios físicos y mentales de

distintos ámbitos, y adquieren también funciones simbólicas: cuando, por ejemplo, se baja la persiana de la cristalera tras la que espera la muerte la madre de Berta en *Los paraísos perdidos*, en realidad se está cerrando también un ciclo vital para ella. En otros casos, estos elementos son usados por Patino para subrayar la importancia de un momento concreto en la historia. Así sucede cuando Víctor en *Los paraísos perdidos* graba con su cámara el reencuentro de Berta y Lorenzo, filmando a su vez lo que en un plano mayor ya está grabando Patino con su propia cámara. Y a esa suma de espacio físico y de representación Patino incluso le añade el espacio mental, a través de la presencia de personas reales que introduce en la escena para levantar acta de tan trascendente momento.

En el caso de *Tarde de domingo* nos encontramos con una obra que anuncia el protagonismo en el cine de Patino de la vinculación de espacios físicos y mentales. Así nos lo muestra con esta historia en la que aparentemente no sucede nada. En el plano físico ciertamente no ocurre nada, pero sí suceden cosas en el plano mental y emocional: la protagonista experimenta el hastío de una sociedad envejecida. Este enfoque, que se repetirá en sus obras de Salamanca, debe mucho a la influencia de la literatura en su creador. En estas obras encontramos elementos más cercanos a la poesía que al cine convencional. Además de ser obras que abordan la interioridad del personaje, podemos recordar el uso constante de textos de carácter literario vehiculados mediante voces en *off*, el uso de símbolos, metáforas, paralelismos, la evocación constante de emociones y un lirismo que invade el tono general de estas obras, conseguido por la conjunción de la música, la tonalidad cromática, la interpretación contenida de los actores, el protagonismo de los espacios interiores de los personajes, la presencia evocadora de los vastos campos castellanos y el uso de la fotografía para recrearse en la belleza de los espacios físicos, desde los edificios monumentales a los paisajes naturales, el río o las llanuras. Además, la presencia constante de temas universales, como la justicia, la muerte o la fugacidad del tiempo también acerca este cine a la literatura más consistente, lejos de los filmes de aventuras al uso.

En *El noveno*, Patino muestra su atracción por rodar en la dehesa charra y en espacios propios de la naturaleza y también, su gusto por filmar celebraciones populares y espacios físicos llenos de gente, pero donde a menudo los

protagonistas, desubicados, desarraigados (física, ideológica y emocionalmente), se sienten enormemente solos en sus espacios interiores. También rodará celebraciones populares en Madrid, en la verbena a final de *Los paraísos perdidos*, en el acto de reconocimiento a los alféreces provisionales de *Nueve cartas a Berta*, en los múltiples fastos y paradas militares de Franco en ciudades como Salamanca en el film *Caudillo*... Celebraciones colectivas todas ellas de las que el individuo protagonista se distancia, se excluye; espacios de la comunidad y de la fiesta a los que no accede el protagonista, ensimismado en sus pensamientos y sentimientos, solo.

Con *Torerillos*, Patino amplía el alcance de la relación entre espacios físicos y mentales a través de las figuras de estos aprendices de torero que se juegan la vida a diario en un ambiente brutal debido a que el entorno rural, empobrecido y lleno de miseria en el que viven sus familias no les ofrecen más opciones para prosperar en la vida. Esta vinculación estrecha (casi de tipo determinista) entre lugares y personajes se repetirá en *Queridísimos verdugos* (aquí con más valor simbólico), cuando Patino nos muestre, en lugares que funcionan como metonimias de los personajes, a unos verdugos que son agresores y víctimas, al mismo tiempo, en un contexto social terrible y miserable. En *Torerillos*, el cineasta agudiza otro de sus rasgos de estilo: se decanta por una puesta en escena basada en el movimiento y en los desplazamientos constantes de los personajes entre diversos espacios, rasgo que se repetirá también, ya con más intención, en las tres obras localizadas en Salamanca.

Denominamos “trilogía de Salamanca” a tres obras realizadas a lo largo de cuatro décadas que comparten un mismo espacio geográfico, pues se localizan en Salamanca; un espacio físico, ideológico y emocional, ya que las tres abordan un conflicto ideológico y emocional que enfrenta los conceptos de tradición y modernidad, de espacio interior y exterior, vivido por unos personajes protagonistas desarraigados. También comparten lo que podríamos denominar “espacio de producción”, puesto que las tres se gestan al amparo de la industria cinematográfica. Esta trilogía está compuesta por *Nueve cartas a Berta* (1966), *Los paraísos perdidos* (1985) y *Octavia* (2002)

Los tres títulos de esta trilogía comparten un esquema narrativo que bebe de la propia biografía personal de Basilio Martín Patino y que inspira el título de

nuestro trabajo de investigación: *Los espacios perdidos*. Hablamos del regreso de unos personajes a un espacio físico, mental y emocional amado, tras un tiempo de exilio. Sin embargo, como le ocurre a Berta, cuando vuelve a la Salamanca de sus raíces, ya no encuentra los paraísos perdidos de su niñez, unos espacios de la memoria vinculados a unos espacios físicos que ya no regresarán nunca: el lugar es el mismo, pero la persona ha cambiado: no hay vuelta atrás, el regreso al paraíso está vedado y, para acceder a él, el personaje habrá de pagar el precio de la claudicación de los ideales. Se trata, entonces, de un proceso de derrota, de compra de los espacios vitales (ya corrompidos también al convertirse en mercancía) a costa de los ideales. En este sentido, Patino se convierte en uno de los cineastas españoles que han abordado la cuestión del exilio de forma más penetrante; un exilio que para Patino es mental y emocional antes que físico, ya que el protagonista puede regresar físicamente a sus espacios pero es entonces y allí cuando, con amarga ironía, comprueba que es un extraño, un extranjero en su patria.

Con esta presencia tan destacada de Salamanca en el cine de Patino, la ciudad castellana se convierte en la más importante en su filmografía, seguida de Madrid, y, en mucho menor medida, de Andalucía. En el caso de Salamanca, Patino acostumbra a presentar una imagen de postal turística de la ciudad, sin dejar de mostrar espacios comunes de la iconografía más popular, como la Plaza de Anaya y la Plaza Mayor, las calles peatonales del centro histórico, las dos catedrales, la Universidad o el Huerto de Calixto y Melibea. Pero la Salamanca que nos muestra Patino, en apariencia realista, no se corresponde exactamente con la ciudad real, sino con una ciudad ficticia, cuyo urbanismo manipula el director en la sala de montaje para articular sus reflexiones y elaborar un discurso persuasivo. El cineasta parte de esa imagen idílica y luminosa para indagar en las sombras que se esconden tras esas fachadas luminosas; pone así de manifiesto el carácter rancio y elitista que envuelve instituciones como la Universidad y la Iglesia que siglos atrás convirtieron a Salamanca en una ciudad avanzada y referente del conocimiento y el progreso.

La construcción del espacio en la ciudad de Salamanca se compone, por supuesto, mediante la presencia visual de los edificios monumentales, de iglesias, universidades, catedrales..., pero también con la presencia sonora de campanas, cuyo tañido es casi omnipresente en las escenas callejeras de *Nueve cartas a Berta*, por donde constantemente pululan monjas, curas y ancianos con los que Patino incide

en que se trata de una ciudad envejecida, anclada en el tiempo en dos sentidos: ideológico y vital.

Así la presenta también con otro recurso simbólico, cuando muestra planos del río donde vemos reflejados los edificios monumentales o cuando vemos el Casino donde sus moradores se encuentran literalmente paralizados. Nos dice el director que el tiempo avanza pero la ciudad se encuentra detenida con su belleza intacta, con ese decorado teatral donde en realidad todo está hueco tras una bella fachada, desvitalizado, varado en el tiempo. Se trata de una “ciudad sumergida” en el tiempo, como los pecios descubiertos siglos después del naufragio, donde todo permanece detenido aunque el efecto del agua salada lo haya oxidado todo. Salamanca es, en este sentido, como la Atlántida de la que habla Platón: una urbe que termina sumergida tiempo después de haber conocido un pasado glorioso.

Con *Nueve cartas a Berta*, Patino ofreció el primer retrato crítico de la ciudad de Salamanca, a pesar de que son muchas las películas filmadas en la capital charra y su provincia. Sin embargo, esos títulos se caracterizan por haber elegido esta localización con un mero criterio estético, por la belleza de sus edificios, mientras Patino se convierte en el primer cineasta que va más allá y también retrata los espacios ideológicos y emocionales vinculados con dichos espacios físicos. Patino se convierte en el mejor y más complejo analista de Salamanca, una ciudad que, gracias a *Nueve cartas a Berta*, cuenta con su gran película, como les ocurre a ciudades como París, Roma o Nueva York con otros cineastas. La clave de Patino, en este sentido, es la que plantea nuestra hipótesis: que nuestro director se plantea una reflexión seria y penetrante sobre el espacio físico y lo que conlleva de impregnación ideológica.

El esplendor dorado de las piedras de los edificios monumentales de Salamanca tiende a adueñarse de la imagen, a abarcarla en todo el encuadre y a desplegarse también en la profundidad de campo de la imagen, envolviendo así a unos personajes protagonistas que, en contacto con estos espacios físicos y simbólicos, terminan por resignarse y claudicar ante su esencia conservadora. De esta forma, la propia ciudad se convierte en verdadera protagonista de los filmes. En casi todos los planos de las tres cintas está presente en imagen la propia ciudad. Todos los planos exteriores muestran, como digo, edificios monumentales, plazas, iglesias o calles marcadas por

este tipo de arquitectura imponente, que supera al individuo, pero es que, además, muchos planos interiores están rodados con una ventana tras el personaje focalizado que permite entrever también las piedras doradas, convirtiendo la parte monumental de la ciudad (la idea de ciudad monumento) en omnipresente. Patino se recrea en estas piedras cuando muestra los paseos peripatéticos de unos personajes que vagan por la ciudad mientras reflexionan con monólogos interiores sobre la tentación de claudicar ante una vida cómoda y ajena al compromiso social o mantenerse firmes de acuerdo a los ideales de libertad y justicia.

Y aquí entra también en juego el fuera de campo, otro de los componentes espaciales de mayor importancia en el cine (un arte que agudiza la oposición complementaria del teatro entre el “dentro” y el “fuera”). El director alterna imágenes de los personajes junto a otras de los espacios físicos de la ciudad, en un diálogo continuo. Mientras vemos a los personajes en imagen y les escuchamos expresarse a través de sus monólogos interiores, Patino inserta planos de los edificios monumentales, de la fachada de la Universidad, de la Catedral o de la Casa de las Conchas, que en este caso se expresan a través de su grandiosa presencia, avasalladora, subrayada con músicas expresivas.

De esta forma, asistimos a un diálogo entre personaje y ciudad. Podemos, en este sentido, contemplar la ciudad de Salamanca como el verdadero protagonista teniendo en cuenta que sus espacios interiores, cargados de ideología conservadora, funcionan como motores de la acción y que además (y es un dato muy relevante para nuestro argumento) ocupan más tiempo en imagen que los propios personajes. Además de que, de una forma u otra, la ciudad siempre se muestra de fondo, como espacio en el que se ubican los personajes, la cercanía visual a los edificios, monumentos y espacios físicos es mucho más destacada que los planos en los que Patino se aproxima a los protagonistas para mostrarnos un retrato psicológico de ellos. En este sentido, el retrato psicológico, a través del retrato de los espacios ideológicos presentes en los espacios físicos, es más detallado en el caso de los espacios urbanos.

Frente al ambiente opresivo que desprenden esos espacios urbanos de Salamanca, Patino muestra la pureza de la naturaleza, un entorno que permanece ajeno a la violenta influencia de la religión y la política conservadora, y que proporciona a los



personajes un refugio libre de ideologías y de odios donde pueden sentirse cómodos, ajenos a los ajustes de cuentas con el pasado. Es otro tiempo detenido en espacios inmutables, es verdad, pero Patino no señala aquí la ideología, prefiere preservar estos espacios como el último reducto del paraíso.

Frente a las tres obras rodadas en Salamanca, a las que podemos dar el tratamiento de trilogía, ya que comparten un mayor número de aspectos comunes, hay otros tres filmes a los que denominamos “tríptico de Madrid” por limitar sus coincidencias a un mismo espacio físico, el de la capital de España. Hablamos de *Del amor y otras soledades* (1969), una obra de ficción al uso, la más convencional y conformista de la cinematografía de Patino; *Madrid* (1987), una obra de transición donde abandona la ficción para abrazar con fuerza el falso documental; y *Libre te quiero* (2012), un documental al uso.

En *Madrid* el cineasta despliega su interés por los problemas que genera el urbanismo y sus consecuencias para sus habitantes. En esta ciudad, el director dirige su atención a otros edificios imponentes, en este caso rascacielos desde cuyas azoteas filma panorámicas que ponen de manifiesto el contraste entre espacios céntricos y bien urbanizados, y otros situados en las afueras y poblados por chabolas.

Las obras que Patino localiza en Madrid y Salamanca construyen espacios fílmicos de la memoria, ya que hacen una lectura del pasado desde el presente a partir de personajes y hechos sucedidos en espacios de gran importancia. En este sentido, en la obra de Patino es la memoria de la historia relacionada con la Guerra Civil la que tiene una mayor presencia en el presente y la que sirve de referente y explicación. Se puede diferenciar entre tres tipos de obras con las que nuestro cineasta actualiza esa memoria. En primer lugar, tenemos la trilogía de Salamanca, donde el pasado de la guerra y la postguerra está presente a través de menciones, comentarios y, sobre todo, los espacios, las estatuas y los edificios; resulta evidente esto por ejemplo cuando vemos las letras alusivas a Franco en la fachada de la Catedral, pero es más importante, desde luego, todo el tratamiento simbólico de los espacios de la ciudad. Por otro lado, tenemos otra película que trae esa memoria de la guerra a través de imágenes directas y reales de entonces: *Madrid*. Por último tenemos un film como *Caudillo* que

se zambulle directamente en la guerra; es decir, no trae ninguna memoria del pasado al presente, sino que presenta el propio espacio bélico como presente; y de la misma forma *Canciones para después de una guerra* se adentra en la España de los años cuarenta para recuperar los espacios de la destrucción, de la desolación y de la miseria. Del esplendor intocado de los monumentos salmantinos pasamos a las ruinas de la ciudad bombardeada: dos potentes imágenes alegóricas que contienen en sí mismas la historia.

*Canciones para después de una guerra* (1971), *Queridísimos verdugos* (1973) y *Caudillo* (1974) se pueden agrupar como la “trilogía del franquismo”. Se trata de tres filmes que retratan el espacio físico y mental de la España negra del franquismo. Además, comparten un espacio de representación construido a partir de imágenes de archivo, aunque también incluyen filmaciones realizadas *ad hoc*, sobre todo en el caso de *Queridísimos verdugos*. En este caso nos encontramos además con un espacio único en su carrera, el “espacio” de producción en clandestinidad, que es a la vez físico y mental. En estas obras es donde el cineasta lleva más lejos la vinculación de un espacio, tanto físico como mental, con el tiempo, ya que en los tres casos Patino viaja al pasado para vincular unos espacios con un tiempo determinado, y mostrar con ello la ideología, los sucesos y la vida que en ellos se desarrollaron.

Otro grupo de obras engloba a los falsos documentales de Patino: *La seducción del caos* (1991) y la serie *Andalucía, un siglo de fascinación* (1996). En este caso, son dos proyectos que comparten la misma propuesta de reflexión acerca de los espacios de representación. Además, ambos trabajos comparten un espacio de recepción concreto, ya que son producciones rodadas en vídeo y destinadas a su emisión en televisión.

En el caso de *La seducción del caos*, estamos ante la obra donde el espacio fílmico es más complejo. Se trata de un alambicado ensayo audiovisual sobre los límites de la realidad y de la ficción donde Patino cuestiona la supuesta capacidad de la imagen para reflejar la realidad. El director reflexiona sobre los espacios de representación y lo hace recurriendo a múltiples espacios y dispositivos que se incluyen unos dentro de otros en un proceso circular que parece no tener fin. Dentro de la pantalla fílmica encontramos un teatro, y dentro una pantalla de televisión en la que se mira como si fuera un espejo un hombre... que resulta ser un autómeta

disfrazado. Nada es lo que parece, nos dice Patino. Vemos cómo los espejos se rompen y cómo ese teatro está en ruinas.

*Andalucía, un siglo de fascinación* es un caso diferente ya que se circunscribe a un conjunto unitario de obras que conforman una serie sobre esta región realizada como un encargo para televisión. Patino se vale de la excusa del espacio geográfico andaluz para componer una serie de relatos sobre espacios mentales, ideológicos y culturales, remitiéndose a sus mitos, sus poetas y sus músicos, pero no hay en estas obras una intención clara de tratamiento del espacio con finalidad simbólica ni en otro sentido.

En los trabajos clasificados como “obra extra-cinematográfica”, o “instalaciones”, agrupamos las creaciones audiovisuales realizadas para su proyección en museos y salas de exposiciones: *Fiesta* (2005), *Caípea* (2005), *Paraísos* (2006-2007), *Espejos en la niebla* (2008)... Estas obras comparten el mismo espacio de exhibición, distinto de una sala de cine, y donde el espectador se involucra mucho más que en el caso de una proyección convencional. Este espacio de exhibición determina todo el proceso de creación, comenzando por su concepción, producción y edición, pero, sobre todo, el modo en que entran en contacto con el público. La sala se convierte en sí misma en espacio de representación, y los espectadores en actores, como si la sala entera fuera en sí misma una gran pantalla. Y en el caso de estas obras, Patino no se limita a rodar una obra para proyectar sin más en una pantalla de un museo. El director salmantino aprovecha las posibilidades que le ofrece el espacio para jugar con multipantallas, fuentes de sonido o mesas de montaje, lanzando propuestas al espectador.

Como hemos podido comprobar, la obra de Basilio Martín Patino es un palimpsesto. Nuestro director ha construido su cine sobre un texto audiovisual en el que ha ido impresionando nuevos textos, cuya piedra angular es, como he pretendido demostrar, el ejercicio de una mirada reflexiva y crítica sobre los espacios físicos (sobre todo, los espacios provincianos), en los que Patino ha sabido ver los símbolos del tiempo detenido, de las ideas anquilosadas, de la desvitalización de la vida y, a la postre, constatar la atracción inevitable de estos espacios para unos personajes disidentes que acaban por claudicar ante ellos y lo que representan. Este es el importante legado de Basilio Martín Patino a la historia de nuestro cine y de nuestras ideas.



## 6. BIBLIO-FILMOGRAFÍA CITADA

### 6. 1. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

ANDERSON, Farris (1985), *Espacio urbano y novela: Madrid en "Fortunata y Jacinta"*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas.

AUMONT, Jacques (2008), *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Buenos Aires, Paidós Comunicación.

BACHELARD, Gaston (2000), *La poética del espacio*, Madrid, Breviarios del Fondo de Cultura Económica.

BAL, Mieke (1990), *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Madrid, Ediciones Cátedra.

MARTÍN PATINO, (2008) *Espejos en la niebla*, Madrid, Círculo de Bellas Artes.

BELLIDO LÓPEZ, Adolfo (1996), *Basilio Martín Patino. Un soplo de libertad*, 1ª ed. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana (Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana) Institut Valencià de la Juventut.

BELLIDO LÓPEZ, Adolfo, “De la Salamanca del Franquismo a la Salamanca del PP (a propósito de *Nueve cartas a Berta*, *Los paraísos perdidos* y *Octavia*)” en *Encadenados* Revista digital. [http://www.encadenados.org/n37/patino\\_3.htm](http://www.encadenados.org/n37/patino_3.htm)

BELLIDO LÓPEZ, Adolfo, *Hay motivo: la obra de Basilio Martín Patino en DVD*, en *Encadenados* Revista digital [http://www.encadenados.org/n43/043leone/elbazar\\_patinoendvd.htm](http://www.encadenados.org/n43/043leone/elbazar_patinoendvd.htm)

BIZEM, Catherine (2005), *Les rencontres du cinéma documentaire. Conversación con Basilio Martín Patino*, París, Les Cahiers de Périphérie.

BORDWELL, David (1996), *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós Ibérica.

CASTIELLO, José María (2005), “El cine del exilio y la memoria ejemplar” en *Mugak*, N.º 30, pp. 51-55.

COMELLA DORDA, Beatriz (2010), “Barcelona: la ciudad en transformación y el cine de lo real” en *Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, Nº 11, pp. 421-445.

COMELLA DORDA, Beatriz (2013), *Filmar a pie de aula: Quince años de una experiencia docente en la universidad*. Tarragona, Universitat Rovira i Virgili.

CORNAGO BERNAL, Óscar (2011), “La puesta en escena de la autenticidad. Andalucía, un siglo de fascinación, de Basilio Martín Patino, y el materialismo histórico en Walter Benjamin”, en *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura* Vol. 187-748, pp. 223-236.

CRUZ, Mariana (2012), “La puesta en escena en Antonioni y Hou Hsiao Hsien” en *Creación y producción en diseño y comunicación*, Nº 48, Universidad de Palermo Buenos Aires, pp. 59-63.

CURBET SOLER, Joan (2014), *12 representaciones de la mujer en la literatura occidental*, Madrid, Ediciones Cátedra.

CHATMAN, Seymour (1990), *Historia y discurso: estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus.

DE LA CALLE VELASCO, M<sup>a</sup> Dolores, REDERO SAN ROMÁN, Manuel (2006), *Guerra Civil. Documentos y memoria*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

DÍAZ DE TUESTA, M. José (2006), "La industria no permite riesgos", en *El País* (3/11/06)

DOMINGO, Javier (2006), "Por las calles de Madrid", en *AGR Coleccionistas de cine*, N° 30 pp. 26-55,

[http://agr-cine.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=83&Itemid=43](http://agr-cine.com/index.php?option=com_content&view=article&id=83&Itemid=43)

ECO, Umberto (1979), *Obra abierta*, Barcelona, Editorial Ariel.

ESCUADERO, José María (1995), "Las políticas del cine español", en VV. AA. *El cine español, desde Salamanca (1955 / 1995)*, Junta de Castilla y León.

FARO FORTEZA, Agustín (2006), *Películas de libros*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora (2008), (Ed.) *Basilio Martín Patino. Espejos en la niebla*, Madrid, Círculo de Bellas Artes.

FERRATER MORA, José (1991), *Diccionario de Filosofía*, Madrid, Círculo de Lectores.

FRANCIA, Ignacio (2004), *Homenaje y memoria*, Salamanca, Fundación Basilio Martín Patino, <http://www.basiliomartinpatino.org/critica/homenaje-y-memoria/>.

FRANCIA, Ignacio (2008), *Salamanca de cine*. Salamanca, Caja Duero.

FRANCIA, Ignacio (2011), *La Salamanca desaparecida a través de Nueve cartas a Berta*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, Serie Minor.

FRANCIA, Ignacio (2015), "Nueve cartas a Berta cumple 50 años", en la web de la fundación de Basilio Martín Patino. <http://www.basiliomartinpatino.org/critica/nueve-cartas-a-berta-cumple-50-anos/>

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2004), *Teatro y ficción. Ensayos de teoría*, Madrid, Editorial Fundamentos Colección Arte.

GARCÍA DE LA RIVA, Andrés (2008), “Metraje con métrica. Lírica audiovisual en la obra de Basilio Martín Patino”, en *Fábula, revista literaria*, Logroño, Arlea y Universidad de La Rioja, pp. 46-52.

GARCÍA JIMÉNEZ, José (1993), *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra.

GARCÍA JIMÉNEZ, Pilar (2008), "Lenguajes de la memoria en *El grito del Sur: Casas Viejas* de Basilio Martín Patino”, en FEENSTRA, Pietsie y HERMANS, Hub (DIRS.). *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*, Nueva York, Editions Rodopi, pp. 49-64.

GARCÍA MARTÍNEA, Alberto N. (2008), *El cine de no ficción en Martín Patino*, Madrid, EIUNSA Ediciones Internacionales Universitarias.

GARCÍA SÁNCHEZ, José Luis (1997), “Materiales para *Canciones para después de una guerra*”, en YRAOLA, Aitor (comp.) *Historia Contemporánea de España y Cine*, Madrid, UAM Ediciones, pp. 107 -114.

GÓMEZ, Francisco (2010), “Salamanca, 45 años después de *Nueve cartas a Berta*”, en *El Norte de Castilla*, <http://www.elnortedecastilla.es/v/20100418/cultura/salamanca-anos-despues-nueve-20100418.html>.

GONZALEZ, Fernando (2001), “La sombra del exilio. La figura del exiliado republicano en el cine español de ficción. Los casos de *Nueve cartas a Berta*, de Basilio Martín Patino y *El otro árbol de Guernica*, de Pedro Lazaga”, en BALCELLS, José María y PÉREZ BOWIE, José Antonio (eds.) *El exilio cultural de la Guerra Civil, 1936-39*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, Aquilafuente.

GONZÁLEZ SOLAS, Javier (2007), “La seducción del caos. La televisión como metáfora”, en *Área Abierta*, N.º 16, Madrid, Universidad Complutense, pp. 1-16.

GONZÁLEZ, Fernando (1997), “Basilio Martín Patino: pensar la Historia”, en *FILMHISTORIA*, Volumen VII. N.º 2, pp. 141-160.



GONZÁLEZ, Fernando (2001), “Los casos de *Nueve cartas a Berta*, de Basilio Martín Patino y *El otro árbol de Guernica*, de Pedro Lazaga”, en BALCELLS, José María y PÉREZ BOWIE, José Antonio (eds.), *La sombra del exilio. La figura del exiliado republicano en el cine español de ficción*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

GONZÁLEZ, Rayco (2012), “¿Cómo se analiza un concepto en la semiótica de la cultura? Un caso concreto: la sospecha”, en PACHECO, Marta y VICENTE MARIÑO, Miguel (coord.) *Investigar la Comunicación hoy. Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas*, Segovia, Universidad de Valladolid, pp. 511-526

GRACIA IBÁÑEZ, Jorge (2012), “Dos espejos enfrentados: *El verdugo* y *Queridísimos verdugos*. Franquismo y pena de muerte a través del cine” en *Jornadas de Derechos humanos y memoria histórica*, 23 y 24 de febrero, Universidad de Zaragoza.

GUARINOS, Virginia (2010), *Carmen global. El mito en las artes y los medios audiovisuales*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones.

GULLÓN, Ricardo (1980), *Espacio y novela*, Barcelona, Editorial Bosch.

HEREDERO, Carlos (1998), “La historia como representación y el espejo apócrifo (A propósito de *Andalucía, un siglo de fascinación* de Basilio Martín Patino)”, en *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº 30, pp. 137-162.

HEREDERO, Carlos F. y MONTERDI, Enrique (2003), *Contra los tópicos. Conversación de Basilio Martín Patino con Casimiro Torreiro. Los nuevos cines en España. Ilusiones y desencanto de los años sesenta*, Festival Internacional de Cine de Gijón, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, Instituto Valenciano de la Cinematografía. Entrevista recogida en la página web de Fundación Basilio Martín Patino: [www.basiliomartinpatino.org](http://www.basiliomartinpatino.org)

JAUSS, Hans Robert (2000), *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Editorial Península.

KALE, Gül (2013), “De Antonioni a Godard/ sobre las emociones evocadas por el espacio como imagen fílmica”, en *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos*, <http://www.bifurcaciones.cl/2013/03/de-antonioni-a-godard/>

LARROCHA, Eduardo (2003) “Basilio Martín Patino: Mi cine es un acto de rebeldía” en *Turia*, Revista cultural, N.º 65, pp. 251-259.

LÓPEZ MORALES, Milagros (2007), *Basilio Martín Patino o el castillo de la pureza*, en *Encadenados* Revista digital [www.encadenados.org](http://www.encadenados.org), dentro de la serie especial dedicada al director salmantino bajo el título *Rashomon-Patino*, <http://www.encadenados.org/n37/rashomon.htm>.

MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín (1986), *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Editorial Ariel.

MARÍ, Jorge (2011), “Objetivo: García Lorca. Nuevas inquisiciones cinematográficas y televisivas sobre la vida, obra y muerte del poeta”. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura* N.º 748, pp. 211-220.

MARTÍN MORÁN, Ana (2001), “La reescritura del pasado en *El grito del Sur: Casas Viejas* de Basilio Martín Patino”, en FERNANDEZ Luis y COUTO-CANTERO, Pilar (coords.), *La herida de las sombras en el cine español de los años 40, Cuadernos de la Academia*, N.º 9, pp. 493-510, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

MARTÍN MORÁN, Ana, “La inocencia subversiva. Pistas falsas y alguna certeza sobre la producción audiovisual de Basilio Martín Patino”, en la web de la fundación de Basilio Martín Patino, <http://www.basiliomartinpatino.org/critica/la-inocencia-subversiva/>

MARTÍN MORÁN, Ana (2001), “La reescritura del pasado en *El grito del sur: Casas Viejas* de Basilio Martín Patino. La herida de las sombras en el cine español de los años 40”, en *Cuadernos de la Academia*, N.º 9, Academia de las Artes y las Ciencias

Cinematográficas de España, pp. 493-510.

MARTÍN PATINO, Basilio (1998), “Algunas reflexiones en torno al tiempo cinematográfico”, en GARCÍA WIEDEMANN, Emilio (ed.), *Los tiempos de la libertad*, Barcelona, Ediciones el Serbal.

MARTÍN PATINO, Basilio (2003), “Itinerario personal”, en LARA, Fernando (coord.), *Doce miradas sobre el cine europeo (el autor y su obra)*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.

MARTÍN PATINO, Basilio (2007), “Discurso del Solemne acto de investidura como Doctor Honoris Causa”, Gabinete de Comunicación y Protocolo, Universidad de Salamanca.

MARTÍN PATINO, Basilio (2008), “De espejos y de nieblas en los campos charros”, en VV. AA. *Basilio Martín Patino. Espejos en la niebla*, Madrid, Círculo de Bellas Artes.

MARTÍN PATINO, Basilio (2008), “The Salmantican Way of Life”, en VV. AA. *Basilio Martín Patino. Espejos en la niebla*, Madrid, Círculo de Bellas Artes.

MUÑOZ, Marc (2013), “Cine de guerrilla 2.0”, en *Zona de Obras*. 21/12/2013. <http://www.zonadeobras.com/expedientes/2013/12/21/cine-de-guerrilla-2-0-201690/>

NAHUM GARCÍA, Alberto, (2008), *El cine de no-ficción en Martín Patino*, Pamplona, Letras de cine.

NEIRA PIÑEIRO, María del Rosario (1999), “El espacio en el relato cinematográfico. Análisis de los espacios en un film”, en *Revista de la Facultad de Filología*, tomos 48 y 49, pp. 373-397.

NIETO FERRANDO, Jorge (2006), *Posibilismos, memorias y fraudes. El cine de Basilio Martín Patino*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca.

PALMERO, Fernando (2013), “BASILIO MARTÍN PATINO. Vivir para ver”, en *Leer*, N° 240, pp. 22-23.

PARDO, José Luis (2010), *Nunca fue tan hermosa la basura: Artículos y ensayos*. Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

PAVIS, Patrice (2002), *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.

PEREJÓN, Laura (2015), “Nouvelle Vague o la nueva forma de entender el cine”, en *La odisea de la historia* (12 de abril de 2015): <https://odiseadelaahistoria.wordpress.com/2015/04/12/nouvelle-vague-o-la-nueva-forma-de-entender-el-cine/>

PÉREZ BOWIE, José Antonio (2007), “Notas sobre las categorías de espacio teatral y espacio cinematográfico”, en *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro*, N°. 30, pp. 22-27.

PÉREZ LA ROTTA, Guillermo (2003), *Génesis y sentido de la ilusión fílmica*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores, Universidad del Cauca.

PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio (2002), *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra*, Salamanca, Fundación Basilio Martín Patino.

PISCIONE, Adrián Edgardo, (2010), “El neorrealismo italiano y Fellini”, en *Creación y producción en diseño y comunicación*, N° 39, Buenos Aires, Publicaciones DC, Universidad de Palermo, pp. 49-55.

RODRÍGUEZ TERCEÑO, José (2014), “Construcción del espacio narrativo en el cine de John McTiernan: hacia el sello de autor”, en *Revista de Comunicación* de la SEECI, Año XVII (35), Universidad Complutense de Madrid, pp. 34-35.

RODRÍGUEZ, Enma (2013), “Basilio Martín Patino: Con el 15-M se perdió el miedo”, en *Lecturas Sumergidas*: <http://lecturassumergidas.com/2013/02/06/basilio-martin-patino-con-el-15-m-se-perdio-el-miedo/>

SALVADOR, Alicia (2002), “La triste España de Caudillo”, en *Revista de estudios históricos sobre la imagen*, número 42-43, fascículo 2, pp. 118-143.

SALVADOR, Alicia (2002), “La triste España de Caudillo”, en *Archivos de la filmoteca*, “Materiales para una iconografía de Francisco Franco” *Volumen II* Coordinado por Vicente Sánchez-Biosca.

SANZ FERRERUELA, Fernando (2005), “Reconstruyendo la memoria histórica en la pantalla. La presencia de lo religioso en el franquismo a través de la obra documental de Basilio Martín Patino en los años setenta: Canciones para después de una guerra (1971), Queridísimos verdugos (1973) y Caudillo (1975)”, en *Artigrama*, N.º 20, pp. 485-510.

SARTRE, Jean-Paul (1979), *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*, Buenos Aires, Editorial Losada S. A.

SEGUIN, Jean-Claude (1995), *Historia del cine español*, Madrid, Acento Editorial.

SOLAZ FRASQUET. Lucía, “Cine, arquitectura y espacio fantástico”, en *Encadenados* Revista digital,  
[http://www.encadenados.org/n43/043leone/elbazar\\_cineyarquitectura.htm](http://www.encadenados.org/n43/043leone/elbazar_cineyarquitectura.htm).

SOMMER, Nathaniel (2012), “El Lenguaje Cinematográfico: El Espacio Fílmico”, en *Espacio noticias. Blog de Información*,  
<https://espacionoticias.wordpress.com/2012/06/22/el-lenguaje-cinematografico-el-espacio-filmico/>

TORRES-NEBRERA, Gregorio (2009), “Imágenes fílmicas de la España del franquismo”, en *Anales de Literatura Española*, núm. 21, Alicante, Universidad, Departamento de Literatura Española de la Universidad de Alicante, pp. 189-212.

UTRERA MACIAS, RAFAEL. (ed.), (2006), *Andalucía, un siglo de fascinación. Homenaje a Basilio Martín Patino*, Sanlúcar de Barrameda: Universidad de Sevilla, Bodegas Pedro Romero.

VIYUELA ILLERA, Esther (2006), “El cine europeo de los años sesenta: quinta parte. El nuevo cine español”, Artículo publicado en la web [www.nochedecine.com](http://www.nochedecine.com) el 16 de mayo.

VV. AA. (1995), *El cine español, desde Salamanca (1955 / 1995)*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.

VV. AA. (2008), *Espejos en la niebla: Un ensayo audiovisual de Basilio Martín Patino*, Colección *Huesca de Cine 29*, Festival de Cine de Huesca, VV. AA. *Itinerario personal. Basilio Martín Patino. Doce miradas sobre el cine europeo (El autor y su obra)*. Junta de Castilla y León, 2003. pp. 41-52.

ZAPATA, Sergio (2015), “Las transgresiones de un nuevo cine: Nueve cartas a Berta”, en *Cinemascine*: [www.cinemascine.net](http://www.cinemascine.net).

## **6. 2. FILMOGRAFÍA Y MATERIALES AUDIOVISUALES**

Basilio MARTÍN PATINO *Imágenes sobre un retablo*\_(1955). Cortometraje

Basilio MARTÍN PATINO *Tarde de domingo* (1960). Cortometraje

Basilio MARTÍN PATINO *El noveno* (1961). Cortometraje

Basilio MARTÍN PATINO *Torerillos* (1962). Cortometraje

Basilio MARTÍN PATINO *Nueve cartas a Berta* (1966).

Basilio MARTÍN PATINO *Del amor y otras soledades* (1968).

Basilio MARTÍN PATINO *Paseo por los letreros de Madrid* (1968).

Basilio MARTÍN PATINO *Canciones para después de una guerra* (1971).

Basilio MARTÍN PATINO *Queridísimos verdugos* (1973).

Basilio MARTÍN PATINO *Caudillo* (1974).

Basilio MARTÍN PATINO *Hombre y ciudad* (1980).

Basilio MARTÍN PATINO *Los paraísos perdidos* (1985).

Basilio MARTÍN PATINO *Madrid* (1987).

Basilio MARTÍN PATINO *La seducción del caos* (1991).

Basilio MARTÍN PATINO *Andalucía: un siglo de fascinación* (1996). Conjunto de siete películas.

Basilio MARTÍN PATINO *Octavia* (2002).

Basilio MARTÍN PATINO *Homenaje a Madrid* (2004)

Basilio MARTÍN PATINO *Fiesta* (2005)

Basilio MARTÍN PATINO *Capea* (2005)

Basilio MARTÍN PATINO *Espejos en la niebla* (2008)

Basilio MARTÍN PATINO *Libre te quiero* (2012), documental sobre el 15-M -60 minutos-.

Chema de la PEÑA *De Salamanca a ninguna parte* (2002)

Virginia García del Pino *Basilio Martín Patino. La décima carta* (2014)

Informe Salamanca. *Diez cartas a Basilio Martín Patino*. 20 de marzo 20015. [rtvcyl.es](http://rtvcyl.es)  
<https://www.youtube.com/watch?v=jcqibgj6tns>. 3' 54''- 2' 30''