SALAMANCA, Revista de Estudios, 64, 2020, pp. 59-81
ISSN: 0212-7105

SALAMANCA COMO ESPACIO Y REGRESO EN EL CINE DE BASILIO MARTÍN PATINO

Ignacio Francia

RESUMEN: El cine que ha buscado escenarios en Salamanca para sus ficciones solo ha utilizado ese ámbito, sea monumental o paisajístico, como mero decorado o ilustración sin buscar la escenografía y sus posibilidades. Pero quien sí supo penetrar en la entraña escenográfica de Salamanca fue Basilio Martín Patino, especialmente en su «trilogía» con el regreso, la eterna vuelta, con su tensión dialéctica, como elemento motor en los espacios salmantinos. En *Nueve cartas a Berta*, *Los paraísos perdidos* y *Octavia* el cineasta desplegó su capacidad creativa para la utilización de los espacios salmantinos en función de servir a la ficción, en íntima relación con la ciudad recreada y recompuesta para acompañar de desenvoltura de los personajes y establecer una correlación emocional.

Por otro lado, también varios directores supieron acertar en sus películas filmadas en la capital o provincia con la adecuada disposición de los recursos fílmicos. Desde Luis Buñuel a Jaime de Armiñán, Edgar Neville, Mercero y algunos otros captaron con sentido espacios unidos a sus personajes.

PALABRAS CLAVE: espacios; regreso; correlación emocional; montaje; creación.

ABSTRACT: The cinema that sought locations in Salamanca for its fiction movies has only used those scenarios, either the architectural heritage or the landscape, as a mere decoration or illustration without looking for the scenography and its possibilities. But Basilio Martín Patino did know how to grasp the insides of Salamanca's scenery. Especially in his "trilogy" with the homecoming, the everlasting homecoming, and its dialectical tension, as the driving force in the Salamanca sceneries. In Nueve cartas a Berta, Los paraísos perdidos and Octavia, the film director displayed his creative capacity to use Salamanca's settings to serve fiction, in an intimate relationship with the recreated and recomposed city to accompany the characters and establish an emotional relation.

On the other hand, other film directors also knew how to succeed with their movies filmed in the city or the province using the adequate disposition of the film resources. Luis Buñuel, Jaime de Armiñán, Edgar Neville, Mercero and others knew how to capture significant scenarios and link them to their characters.

KEY WORDS: Locations; Comeback; Emotional Connection; Motion Picture Editing; Production.

De entre el centenar de películas filmadas en el ámbito de Salamanca a lo largo del tiempo, solo un porcentaje reducido alcanza cotas de interés por sus valores cinematográficos o por algún otro motivo como consecuencia de la aportación de sus imágenes. Películas en diferentes metrajes y, en su mayoría, filmadas en celuloide, aunque en los últimos tiempos se han sumado las rodadas con sistema digital. Películas que en bastantes ocasiones aportan escaso porcentaje de imágenes salmantinas dentro de su metraje general. Películas, en algunos casos, desconocidas porque no se dispone de copias para ver esas imágenes a las que se aplican las referencias que sobre ellas se establecieron en su momento.

El cine que ha recurrido a Salamanca como escenario ha buscado, en su mayoría, el telón monumental como apoyatura, con una función meramente decorativa e incluso de simple tarjeta postal. Si esas imágenes se hubieran sustituido por las de otra ciudad, el sentido y la percepción de tales películas no habría sufrido ninguna modificación, ya que no aportan elementos sustanciales a la trama. La monumentalidad, el paisaje, el tipismo y un cierto costumbrismo tradicional es lo que ha motivado la aportación de fotogramas anecdóticos de Salamanca, tanto capital como provincia. Ciertamente, será el cine que quede al margen de este texto.



Nueve cartas a Berta. *Imagen emblemática de la película, con Lorenzo y Mari Tere en las Peñuelas de San Blas.*

El cineasta que ha reflejado la entraña de Salamanca con mayor calado ha sido Basilio Martín Patino, que desde su libertad creativa trasladó a su obra los espacios, las vivencias, los sueños que llevaba impresos desde sus años en la tierra en la que nació y se formó. Un buen número de sus películas tienen ese asiento, lo que representa volver, el regreso permanente.

Ya desde el primer momento de su recorrido como cineasta Martín Patino regresó a sus orígenes para trasladar latidos de su ámbito territorial[1], cuando se acercó a la villa histórica de San Felices de los Gallegos para captar el sentido de una fiesta con calado, superando los tópicos del típico documental desde la composición de un relato trabado de entraña y de atinada utilización de las imágenes, aunque luego la censura destrozó la mitad del metraje de *El Noveno* (1961). Pero previamente ya había rodado –en parte, en terrenos de Olmedo de Camaces, entre otros puntos salmantinos– lo que iba a suponer el cuerpo de *Torerillos* (1962), el cortometraje que comenzó a aportar la dimensión artística del cineasta[2].

Pudo ocurrir, aunque no sucedió, que Basilio Martín Patino hubiera comenzado su andadura en el cine con una película con todos los ribetes de tono comercial[3]. Por fortuna, en ese tiempo llegó la oferta para realizar lo que terminó siendo *Nueve cartas a Berta* (1965), que se alzó en una de las insignias del *nuevo cine español*. Y *Nueve cartas a Berta* es, sobre todo, la película de Salamanca. Cuando Basilio presentó a la imprescindible censura previa la sinopsis del guion, tras generalizar sobre los personajes y situaciones, en una envoltura de despiste a los censores señaló esta precisión: «Es, sobre todo, un ambiente habitual, sin situaciones límite, sin tomas de conciencia, sin conclusiones preconcebidas. Y, principalmente, una ciudad. Vieja y continuamente nueva. Inmóvil y a la vez sometida a un desarrollo económico, excepcionalmente estética y paradójica».

1. En ese sentido, resulta muy interesante el cuadernillo titulado *Escenas típicas de mi pueblo*, que Basilio guardaba en su estudio y que corresponde a un ejercicio de redacción en su adolescencia como seminarista en Comillas, en 1945, texto con la descripción sobre las fiestas de Lumbrales desde el recuerdo. (Fundación Basilio Martín Patino).

2. Basilio, junto con sus amigos Mario Camus, José Luis Borau y Luis Enciso planteó y produjo *Torerillos* en 1960. Filmaron las imágenes que aparecen con los maletillas, con protagonismo de José Luis Barrero, en el campo salmantino y también en la ciudad, pero cuando vieron el resultado –como me refirió Mario Camus– advirtieron que carecían de interés, que no servían. Ante ello, según Camus, Basilio planteó rodar lo que fue *El Noveno*, y una vez que se remató este cortometraje, se sentó ante la moviola y retomó el material filmado con los maletillas, que descartó en buena parte mientras enriquecía el relato con otros materiales como recortes de prensa y referencias diversas sobre ese mundo de los torerillos. «Y sacó aquella obra maestra», indicó Mario Camus, pieza que encontró respaldo tanto en España como en festivales extranjeros y de la que aún se reconoce su aportación innovadora y que figura cronológicamente en segundo puesto de su filmografía. Francia, Ignacio. «Basilio Martín Patino. Madrid, rompeolas de todas las Españas». En *De Salamanca a Madrid*. Madrid: La Fábrica. 2016).

3. En 1964 el director salmantino recibió una oferta de la productora Arcadia Film para rodar la película titulada *Vale quien sirve*, sobre un guion de Manuel Cantarero del Castillo y argumento en torno a la aviación española. Martín Patino trabajó en el replanteo del guion, pero terminó renunciando a la realización. Después, en 1967 el guion lo filmó Pascual Cervera con el título de *Dos alas*, y en los créditos Basilio figura como uno de los autores del guion, único caso en su andadura al margen de sus films.

La ciudad. Lo enmarcó perfectamente Juan Antonio Pérez Millán: «Nunca esta ciudad ni posiblemente ninguna otra han encontrado más adecuado y hondo reflejo en el cine. La Salamanca de *Nueve cartas a Berta* es desde luego una ciudad físicamente "recompuesta" por su autor al compás de la ficción que sirve de nervio a la película. Patino "crea" una ciudad ideal a partir de los rincones que más le interesan de la real: el barrio antiguo, la zona monumental, el contraste entre las características más celebradas de esta y los nuevos signos urbanos que van apareciendo en los años sesenta… Sin un afán estrictamente "documental", en el sentido convencional del término, el autor utiliza ese telón de fondo para situar a unos personajes que sí transmiten con viveza y lucidez lo que eran la vida y las vivencias de la ciudad en aquel momento». Y añade que ese traslado en la imagen está planteado en la película «con una mezcla sutil de pasión por la ciudad y capacidad para criticarla desde dentro, que hacen de la película un testimonio único y seguramente irrepetible»[4].



Nueve cartas a Berta. *En la calle del Arcediano Emilio Gutiérrez Caba, con el edificio de Las Cruzadas a la izquierda*.

En la primera película de Martín Patino se advierte lo que nunca antes había traslado el cine en relación con Salamanca: que entre los personajes, los individuos que pueblan el relato, y el paisaje urbano por el que se desenvuelven se establece una correlación emocional. De ahí se derivan imágenes hermosas o simplemente otras que detallan la vida de las gentes en las calles. Son imágenes que ponen

4. Pérez Millán, Juan Antonio. «Salamanca y la cultura universal». *Salamanca en imágenes, imágenes de Salamanca*, Catálogo Exposición. Salamanca, 1992.

de relieve el apego a la ciudad por parte del director, que desde esa posición se encuentra legitimado para utilizar el paisaje urbano en función de sus conveniencias expresivas para generar la fluidez del relato. Es la recomposición a la que alude Pérez Millán, y que la profesora Pilar García Jiménez[5] ha señalado como la renuncia al «documentalismo», mientras el realizador se adentra a la configuración de «una realidad seleccionada, depurada, construida».



Nueve cartas a Berta. *Emilio Gutiérrez Caba y Antonio Casas suben por la Cuesta de Carvajal en uno de los planos finales de la película*.

Meses antes de filmar *Nueve cartas a Berta* el cineasta publicó un artículo[6] sobre la concepción del montaje en el que apuntó que «el artista se apodera de la realidad y la "monta" a su modo sin caer en la "mistificación gratuita de la realidad". Y en la sala de montaje fue donde Basilio fabricó la "Salamanca cinematográfica" para la que se había apoderado de los bloques de imágenes filmadas,

5. Pilar García Jiménez, profesora en la Universidad de Groningen (Holanda), dispone en fase de presentación de una tesis doctoral sobre la obra de Basilio Martín Patino, trabajo en el que una parte destacada se centra en *Nueve cartas a Berta*.

6. Martín Patino, Basilio. «Hacia un nuevo concepto del montaje», *Film Ideal*, 152, Septiembre, 1964.

una realidad seleccionada cuya misión era servir al relato fílmico que resultó innovador incluso desde algunos desarrollos que mostraban un cierto olvido de cánones habituales en los modos de rodaje. Lo que él buscaba en la Salamanca recreada era no reproducir la Salamanca real, no copiar flecos documentales. Y, sin embargo, Salamanca llena *Nueve cartas a Berta* con su escenografía poderosa, con su indicador de vida emocional.

Desde esa «concepción escénica» –que es como afrontaba la Salamanca real, en una ciudad superpuesta–, Basilio Martín Patino se sirve con eficacia para expresar el sentido de la vida del joven protagonista y su entorno mientras desde esa envoltura de piedras antiguas añora el mundo tan diferente de libertad y calor que descubrió en el extranjero al lado de Berta. Así, el director nos ha metido en el territorio de la memoria, en los recovecos del regreso.

La memoria y un cierto sentido del regreso han vertebrado el cine de Martín Patino, y particularmente el referido a Salamanca. El realizador, en referencia a sí mismo, dejó descrito[7] el contraste entre la ciudad en que vivía y las salidas a Francia, Inglaterra o Italia:

> Dos excelentes profesores, fantasiosos, amigos, excelentes poetas ambos, Charles David Lee y Hugo Gallo, me sirvieron de puente y aliciente hacia otras formas de vivir, invitándome implícitamente a huir de aquella desazón sin salida que comenzaba a serme la ciudad. Los campos de trabajo ingleses, los veranos en Londres de pinche de cocina, o la asistencia a la Universidad para extranjeros de Perugia, me hacían regresar a Salamanca definitivamente tocado del ala. Todo cuanto seguía descubriendo era una invitación a la deserción. Y entonces las obstrucciones y las carencias se agigantan psicológicamente, haciéndonos sentir más desasistidos respecto a los recursos que hemos atisbado fuera, en otros jóvenes de nuestra misma edad. Y, con la mente conectada a otros modelos, comienzas a sentirte extraño, falla la comunicación, te quedas hasta sin lenguaje, deambulando por un vacío de decepción, con el vértigo de tener que replanteártelo casi todo.

El joven Lorenzo protagonista de la película es, evidentemente, el trasunto del joven Basilio que se ha reflejado a sí mismo en el párrafo anterior. Incluso lo estableció claramente pocas líneas más abajo: «Tuve la oportunidad, pocos años después, de poder plasmar visualmente esta misma reflexión en mi primera película». Es quien vuelve a la casa familiar y la ciudad provinciana, donde las situaciones ya no pueden ser exactamente como le habían llegado antes de su encuentro con nuevas experiencias y nuevas gentes. Ese es el regreso, asistido por una mente abierta, al tiempo que ahogado por el entorno de siempre. En Lorenzo –en Basilio– ha comenzado a jugar la memoria que ha suscitado el contacto con

7. Martín Patino, Basilio. «Visiones salmantinas (1898-1998)». En *Volver a Salamanca*. Salamanca: Universidad de Salamanca-Ohio Wesleyan University, 1998.

exiliados de la Guerra Civil, y comienza un proceso de repensar la historia y la situación en el mundo, el entrecruce del presente y del pasado, con las ansias y con las dudas, las preguntas.



Los paraísos perdidos. *Charo López con Juan Cueto en la terraza salmantina del café Novelty*

El regreso y la memoria son ejes, igualmente, en *Los paraísos perdidos* (1985) (*Adiós a la melancolía*, por título inicial), tan íntimamente relacionada con la primera película del director, a pesar de que la presencia de Salamanca sea fugaz, aunque significativa. Siempre dentro del ámbito de una madurez y evolución en los enfoques y encuadres por parte del realizador, la Berta que aquí es *Ella*[8] en apariencia retorna coyunturalmente, aunque quizá busca una forma de rehacer el camino. Por lo que se refiere a volver, *Ella*-Berta, en una entrevista radiofónica señala que «más que volver se trata de empezar una nueva etapa en mi vida. Quizás, esta vez la definitiva». En ese camino entran en escena –con el acicate de la

8. «Aparezco en *Los paraísos perdidos* porque quiero ser testigo del encuentro de "ella" con el protagonista de *Nueve cartas a Berta*», explicó Basilio sobre su aparición en un plano de la película, sentado ante una de las mesas de la terraza del café Novelty en la Plaza Mayor de Salamanca (Revista digital *Encadenados*, 23-24, Adolfo Bellido).

traducción del *Hiperión* de Friedrich Hölderlin– los desengaños, el desencanto, la juventud con sus ideales –«¿dónde estáis ahora, ideales de mi juventud?», requiere el texto de Hölderlin–, el advertido desamparo en una mujer que ya es consciente de que se encamina hacia la madurez. Del joven Lorenzo de la primera película, con sus cartas y ensoñación, el director en *Los paraísos perdidos* nos traslada a la Berta bastante curtida y dolorida que sigue con la tensión epistolar aunque referida a los textos seleccionados de Hördelin.

De nuevo, el regreso de Martín Patino a la ficción después de sus andanzas por los terrenos de la innovación y del montaje supuso la vuelta a una acción cargada de ideas: la palabra inunda la película, y ello a pesar de que la imagen despliega un rico vigor visual[9]. Todo ello llega en la película con frecuencia con unos procedimientos en buena parte parecidos a los planos largos que empleó en su primera obra, lo que permite un desarrollo expresivo que subraya las situaciones de una *Ella*-Charo López dentro de espacios y un sentido del tiempo muy significativos. Porque, además, la imagen elaborada por José Luis Alcaine es estéticamente atractiva. Con todo, algo quedó muy claro: Martín Patino se mantuvo alejado de los procedimientos narrativos habituales en el cine de aquel momento, para iluminar –como escribió entonces– «esas zonas de sombra interiores que se nos han ido presentando, como abismos».

Martín Patino dejó en *Octavia* (2002) su testamento cinematográfico. Y de nuevo, *Octavia* es Salamanca. Y, evidentemente, el regreso y la memoria figuran como motores del relatado intenso de los conflictos internos del protagonista, que se entrecruzan con los que se topa al volver al ámbito del que se fue antaño. La complejidad argumental del film converge «en su intención de dar forma y vida a un conflicto personal, aunque de resonancias universales, en un contexto social muy definido y dentro, a su vez, del marco histórico y estético de una ciudad irrepetible», como estableció Juan Antonio Pérez Millán. El Rodrigo Maldonado que se fue, que huyó de las circunstancias que lo envolvían, de la familia, de la ciudad, en ese regreso que va a prolongarse más de lo previsto se ve obligado a la reflexión, a la articulación de un recorrido cargado de recovecos en muchos casos nada gloriosos. Un discurso –al igual que ocurrió en *Nueve cartas a Berta*– que se balancea en el contrapunto de la voz en *off* y los diálogos, aunque ahora es la mirada de un hombre hecho y desgastado en los conflictos de la vida, mientras que en la primera película el joven estudiante lo que buscaba era la referencia que había conocido en el exterior como enriquecimiento.

En el retorno de ese intelectual-hombre de acción en que ha derivado Rodrigo a la ciudad esta cobra una presencia permanente como marco para el reencuentro del protagonista con aquella urbe tan complicada de la que escapó en el pasado

9. En las películas de Basilio, han señalado muchos, «hay demasiada conversación», y la periodista Juby Bustamante, desde su buena amistad con el director, me señaló en una ocasión: «Basilio introduce demasiados diálogos y no para de lanzar ideas, siempre ideas»).

y con su familia de genealogía lustrosa. La ciudad está descrita con su atractiva monumentalidad y con sus ambientes vivos, con los que el realizador elabora un contexto apropiado y rico para el desarrollo de los conflictos que, en sus distintas capas, envolverán al personaje. Una vez más, es la ciudad reconstruida, seleccionada cinematográficamente[10], la que condicionará con su envolvente las posiciones del nuevo Rodrigo en el regreso a su tierra, donde va a quedar atrapado por la «razón de melancolía» (título este, que con el de «borrachos como dioses», el realizador manejó en proyectos anejos a la película).



Octavia. *A caballo en la Plaza Mayor Octavia-Men Wahi se desnuda en una escena del film.*

Merece un apunte que, por primera vez en su cine salmantino, no sea solo la ciudad el foco de las imágenes y movimientos de los personajes, sino que Martín Patino aportara buen número de bloques de situaciones significativas (no solo esporádicas, como en *Nueve cartas*) en puntos de la provincia. No se trata de

10. Como ejemplo de ese tipo de reconstrucción de espacios puede servir el referido a la casa de la familia en la que reside la Doña y se instalarán Rodrigo y Elsa. La fachada del edificio es la del Palacio de Maldonado de Morille, plaza de San Benito; algunas estancias interiores pertenecen a la Casa de las Muertes; la Casa de los Sexmeros –Cámara de Comercio– proporciona también patio, escaleras y galería; también alguna zona de interior, cocina, procede de la propia casa de Basilio en la calle del Arcediano, a la que pertenece la zona ajardinada con su envoltura por el jardín de Calisto y Melibea y cercanía con las catedrales.

aportaciones de mera ilustración, sino que cuentan con peso en el desarrollo del relato en torno al inquietante personaje de Rodrigo Maldonado[11].

En relación con *Octavia*, Basilio Martín Patino señaló que «me doy cuenta de que el tiempo es el verdadero protagonista esencial» del recorrido del relato, «sin salirse de ese archivo del tiempo que es la ciudad de Salamanca, ese *puzzle* de siglos, toda ella memoria. Y con unos personajes integrados en sus espacios, donde a través de largos años han vivido al margen de cuanto en sus historias pueda ser tomado como cierto o no. Todo, con el tiempo, termina siendo únicamente un sueño, producto de nuestra razón». Y añadió que «quizá nosotros no seamos otra cosa que resultado del tiempo, su efecto, maravilloso o devastador, ese tiempo que a veces intentamos guardar en carpetas, en cuadernos, en cajitas, libros, objetos inútiles».



Octavia. *Rodaje de una de las secuencias más intensas, con Miguel Ángel Sola y Blanca Oteyza. I. Francia.*

Como ya se ha apuntado, la estructura narrativa de *Octavia* es ciertamente compleja, tanto que despistó o apartó a muchos espectadores quizá abrumados por la intensidad de los datos y situaciones descriptivos que se acumulan en el casi centenar de bloques narrativos que el autor estableció en el proceso de montaje. Desde luego, como era habitual en él, el director no se atuvo a referir la historia de forma tradicional. Los razonamientos y los sentimientos se deslizan desde un lenguaje que provoca la reflexión del espectador, lo que siempre supuso una obsesión de Martín Patino: no dar todo por supuesto, no dar mascado lo que él

11. Entre esas imágenes en territorios de la provincia figuran las relativas a un plano-secuencia de gran hermosura y notable complejidad de filmación. Se trata del que ofrece el encierro del ganado en la finca El Villar para la tienta de los congresistas. Sin duda, es el plano más bello que se ha filmado sobre el campo salmantino.

prefiere lanzar como sugerencias o espacios abiertos que permitan despertar la imaginación de quien contempla las imágenes.

Que Basilio Martín Patino no era un cineasta habitual, por si aún quedaba alguna duda, lo plasmó con *Espejos en la niebla* (2008), una de sus más llamativas vueltas de tuerca. El cineasta se había quedado con ganas de penetrar en el mundo de Inés Luna Terrero cuando tocó marginalmente el latido sugerente de esa mujer y su entorno de la finca El Cuartón en *Octavia*. De modo que el realizador vibró cuando se encontró con el riguroso trabajo del libro *Centenares*, de Macu Vicente, donde esta rescata un tiempo y unas gentes, que se conectan en el arranque con el mundo y los tiempos de Inés Luna Terrero[12].



La seducción del caos. *Basilio M. Patino y Emilio Gª. Guitián, al fondo, preparan un plano en la finca Terrones.*

El testimonio del trabajo de Macu Vicente quizá podría haber sido trasladado a imágenes como un despliegue de recorrido de vida rural, pero evidentemente eso no encajaba en las concepciones de Martín Patino, que en seguida supo que lo que pretendía era buscar los reflejos, los espejos en la niebla de todo aquello, todo ello dentro de un contraste dialéctico entre los dos sectores implicados. El

12. Vicente, Macu. *Centenares*, Salamanca: Caja Duero. 2006.

resultado fue una intrahistoria donde se despliegan tensiones sociales, económicas y culturales de la Salamanca del primer tercio del siglo xx.

Para contar esa historia Basilio Martín Patino aporta otra de las singularidades que escalonan su obra. Se arriesga a un ensayo audiovisual que configura una nueva «relación autor/creador, receptor/creador, como señaló él mismo. La propuesta se encuadra desde la proyección a través de una serie de celdillas independientes que contienen su particular aportación, desarrollándose en cada cual, de modo aleatorio, una de las posibles facetas del calidoscopio que el espectador activo podrá recomponer libremente. Se enriquecen, pues, dentro del conjunto las distintas arqueologías temáticas que se complementan entre sí», como describió el mismo cineasta esa experiencia audiovisual. Y como la innovadora aportación no dejaba de tener sus riesgos, Martín Patino dejó nítidamente planteada su posición: «La libertad en cine consiste en confiar en la inteligencia del espectador; allá él, para que se interese o se abstenga del juego, participe en la propuesta, acepte la complicidad o la rechace».

Por el cine de Basilio Martín Patino se deslizó más Salamanca. La película *Caudillo* (1974) se encuentra cargada de imágenes de Salamanca durante la Guerra Civil. A causa de la clandestinidad con la que se dispuso el film, el realizador tuvo que nutrirse de archivos no oficiales y fueron filmaciones adquiridas fundamentalmente en Lisboa y Berlín las que aportaron imágenes escasamente conocidas hasta entonces. Igualmente, Martín Patino recurrió a espacios de Salamanca en su obra *La seducción del caos* (1991), que recibió el premio a la mejor película de televisión del festival de Cannes. En el interrogatorio sobre la verdad y la mentira que compone el desarrollo de la película con un lenguaje innovador las cámaras captaron ámbitos de las fincas Terrones y Llen.

OTROS CINEASTAS TAMBIÉN ENTRARON EN SALAMANCA

Probablemente, las imágenes de Salamanca que han conseguido un mayor renombre en todo el mundo han sido las que figuran en *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1932), de Luis Buñuel, obra que permanece como una de las películas españolas más sólidas y reconocidas, en cuanto documento estremecedor, casi científico, además de su fuerza como documento etnográfico.

La película de Buñuel en torno a Las Hurdes arranca en La Alberca, donde la cámara manejada por Eli Lotar comenzó a ofrecer el «tratado de geografía humana» que perfila la película. «A 100 kilómetros de Salamanca se encuentran Las Hurdes», apunta la voz en *off* que apoya las imágenes, para añadir que «antes de llegar a Las Hurdes tenemos que pasar por La Alberca, un pueblo bastante rico, de carácter feudal, que tiene una gran influencia en Las Hurdes, cuyos habitantes en su mayor parte le son tributarios», señala el relator mientras se ofrece una panorámica de la villa y se muestran calles y gentes albercanas que se mueven por ellas, antes de

encuadrar la iglesia, con el osario incluido, con este texto: «Esta es la iglesia de La Alberca: unas calaveras en sus nichos parecen presidir los destinos del pueblo».

Al escrutar la cámara el núcleo de La Alberca, se comenta el peculiar tipo de construcción de las casas, se alude a las inscripciones sobre las tozas, y el objetivo encuadra a mujeres con sus peinados y sus trajes típicos. El momento más destacado se produce cuando el objetivo se centra en el espectáculo popular consistente en arrancar desde cabalgaduras en marcha la cabeza a los gallos colgados de una soga cruzada en la calle por parte de los seis mozos casados durante ese año, situación que se desarrolla frente al templo a la salida del Solano Bajero hacia la calle del Barrionuevo. Las imágenes en sí mismas han originado frecuentes polémicas a lo largo del tiempo y hoy se consideran disonantes e incluso rechazables. Pero la fuerza del efecto se consolidó con un montaje atinado de las diferentes pasadas de los jóvenes sobre sus cabalgaduras –espectáculo entonces normal en muchos lugares–, con el pueblo albercano como espectador complacido, mientras los nuevos casados retuercen los cuellos y arrancan las cabezas y los gallos siguen revolviéndose colgados de la soga. Luego, los seis recientes casados sirven el vino a los hombres ya al arrimo de los soportales de la Plaza Mayor, se comen obleas. Se introduce una panorámica en picado sobre el ángulo norte de la plaza, y se apunta: «Abandonamos La Alberca, donde a las 7 de la tarde casi todo el mundo está borracho» (los habitantes «están beodos» es el término empleado en una sonorización de 1996, con voz del actor Francisco Rabal). En ese punto, la filmación alcanza el minuto 4.45''.

A continuación, desde El Portillo se encuadra en la lejanía el ámbito de Las Hurdes, pero para detenerse durante otros 2'.25'' en mostrar imágenes de «la salvaje belleza» del valle de Las Batuecas, «un valle paradisíaco», del que también se apunta que está «habitado por un solo monje, rodeado de sus criados». El objetivo de la cámara se detuvo en alguno de esos criados además de ofrecer planos de diferente tipo sobre el conjunto y detalles del monasterio, así como del paisaje del entorno, además de alguna de las dieciocho ermitas diseminadas por el valle. Desde Las Batuecas la imagen salta a Las Hurdes, para dar paso al relato que sobre las condiciones de vida de los habitantes de esa zona, en relación con los cuales varias veces se menciona en el comentario de fondo a Salamanca y Ciudad Rodrigo.

La presencia de La Alberca y de Las Batuecas en *Tierra sin pan* ocupó en conjunto 7'.10'', pero la cámara de Lotar rodó más imágenes, que se han podido conocer por un estudio de Mercè Ibarz[13] sobre el contenido de las latas que mantuvieron lo filmado en 1932, los *rushes*, conservado en la casa familiar de Calanda. La descripción de las imágenes que se descartaron al montar la cinta resulta ciertamente de notable interés, casi brutal en una realidad que se eludió en su totalidad.

13. Ibarz, Mercé «El material descartado de Tierra sin pan». En *Fragmentos de Luis Buñuel (I)*. Archivos de la Filmoteca, núm. 34, febrero, 2000. Filmoteca Generalitat Valenciana.



Luis Buñuel confraterniza con albercanos el Día del Trago*, en 1932, durante el rodaje de* Tierra sin pan.

La autora del análisis apunta que «las secuencias albercanas descartadas en el montaje son muy indicativas». La investigadora ha puntualizado que

> … el montaje dejará atrás otros momentos que la cámara también filmó: hombres hablando, jugando a cartas, riendo; los gallos vivos y bien vivos, en primeros planos que retoman una y otra vez; la mujer que en el film observa la lucha del jinete con el gallo no sin concupiscencia, en el rodaje está rodeada de otras mujeres, un corro que parece pasárselo de lo lindo y que no debía de estar tan pendiente de la varonil fiesta, puesto que está en otra calle, y cuando la cámara filma a la mujer en plano medio, con niños detrás, ella se vuelve una y otra vez hacia los chiquillos, hablando y bromeando con ellos. Los jinetes esperan. Un gallo cabeza abajo es filmado en primer plano, una mano se adelanta por la izquierda para retorcerle el pescuezo y el plano queda fijado así, hasta que la mano estira el cuello del ave, se queda con la cabeza y desaparece del cuadro mientras, en la pantalla, queda colgando el cuello sin piel y brillante del gallo, miembro flácido y sin vida.

Y hasta La Alberca llegó también Jesús M.ª Santos con su equipo para filmar *Las Hurdes, tierra con alma* (2015), un documental –donde no faltan también los perfiles de ficción– que funciona como referente de la película de Buñuel. Desde el mapa imaginario y el territorio literario que supone la comarca hurdana, el realizador entra en «un estado de la conciencia que nos plantea cuestiones sobre la identidad y la memoria».



Las Hurdes, tierra con alma. *Adriana Ugarte en un plano de la película de Jesús M. Santos.*

Como Buñuel, Jesús M.ª Santos, se acoge a la referencia de La Alberca, donde la actriz Adriana Ugarte rebusca las huellas de lo que plasmó en 1933 en blanco y negro la cámara bueñueliana, ahora confrontado aquel celuloide con hermosas imágenes digitales que ciertamente penetran en la entraña del núcleo albercano. En esta ocasión el acierto del director no ha sido reproducir-copiar-pisar las mismas huellas de entonces, sino trasladar el sentido de lo que es reflejo y referencia, incluida la carrera de los gallos, algunos de cuyos planos se contraponen hoy con el apunte de las argollas a las que se sujetaban las sogas con las aves colgantes dentro de la ceremonia tradicional de aquel tiempo. *Las Hurdes, tierra con alma* dedica a La Alberca menos minutos que su referencia antes de pasar a Las Batuecas y el monasterio carmelitano asentado en el valle, donde de nuevo el director vuelve a encontrar la fórmula actual adecuada para no reiterar el pasado que reflejó Buñuel al situarse ante esos espacios.

La Sierra de Francia es también el ámbito en el que se desenvuelve otra película de mérito, *El nido* (1980), de Jaime de Armiñán. Se trata de una obra en la que se establece una íntima interrelación entre el recorrido de los personajes y el ámbito

que los acoge. La película sobresale entre las que han recurrido a Salamanca por su buena factura y capacidad de seducción, con un planteamiento intimista, poético, que refiere la relación de dos soledades que se encuentran, en torno al hervor de un amor-cerebral que cambiará la vida del viudo director de orquesta que encarna Héctor Alterio, controlado por la capacidad de absorción y dominio de la adolescente que representa Ana Torrent, en lo que el director calificó entonces como «un erotismo blanco», en medio del cual la adolescente arrastra a la destrucción al hombre maduro. La propia Ana Torrent, que entonces tenía con 13 años, dijo con motivo del estreno en Salamanca: «dominando al señor, liando cosas».



El nido. *Héctor Alterio y Luis Politti en la torre de la iglesia de San Martín del Castañar.*

La envoltura, como un elemento especial, la traslada la naturaleza y el vigor de la Sierra salmantina (salvo unas escenas finales con paisajes del Duratón y Sepúlveda). *El Nido* se rodó en parajes de la Sierra de Francia en plena primavera de 1980, con el esplendor de la hermosura de ese momento en los espacios de La Honfría, en Linares de Riofrío, entornos de Miranda del Castañar y de San Martín del Castañar, así como la finca La Torre, aunque el recorrido de los personajes se centra especialmente en el núcleo de Sequeros y, de forma sobresaliente, en el ámbito de la ermita del Robledo y el mirador de La Cruz. El aprovechamiento de esos espacios por Jaime de Armiñán y la cámara dirigida por Teo Escamilla, con una hermosa y adecuada fotografía que aportó un notable logro estético, explicaron claramente cómo una trama humana también se explica en función del espacio que la acoge. En la puesta en marcha del film fue decisiva la aportación

financiera de un grupo de salmantinos, encabezados por la escritora Trini Ardura, que constituyeron expresamente una productora.

Y si de seguir en la Sierra de Francia se trata es procedente una breve alusión a *Marcelino pan y vino* (1954), para la que Ladislao Vadja llegó a La Alberca con su equipo. En contra de lo que generalmente se piensa –quizá porque el primer y el último plano de la película corresponden a una imagen general de la Plaza Mayor–, la aportación en imágenes de la villa serrana fue de tan solo 6 minutos escasos, aunque lanzó «a la fama» el núcleo albercano. Desde luego, las varias secuencias rodadas en La Alberca sí aportan espacios que encajan plenamente en la configuración de las situaciones de la trama y acomodan debidamente a sus personajes. Participaron gran número de extras locales.

La veta irónica que caracterizó siempre la producción del literato y cineasta Edgar Neville se desparramó en una de las películas más llamativas que se acogió al marco de la ciudad de Salamanca, *La ironía del dinero* (1954, aunque no se estrenó hasta 1959). Compuesta la cinta por cuatro episodios independientes en los que se reflexiona en torno al dinero, la suerte y la gente, el tercero de ellos lo ocupa el filmado en Salamanca.

Una película modesta que, sin embargo, utiliza magistralmente los espacios salmantinos para el juego ácido y riente de unos personajes perfectamente perfilados. El tratamiento cinematográfico –con atinada imagen de la cámara gobernada por Alfredo Fraile– no deja lugar a dudas, como destacan una serie de planos en picado que trasladan la escasa dimensión del protagonista del relato, que además resulta empequeñecido ante la fortaleza de los monumentos de la ciudad, al tiempo que –como ha apuntado Josetxo Cerdán– «la música juguetona que le acompaña en su deambular por la ciudad introduce acidez en el relato».

El relator de la peripecia que se desarrolla en la película introduce así la acción: «Una ciudad preciosa, Salamanca», y la cámara traslada una panorámica desde la margen derecha del Tormes, con el puente de Enrique Estevan y las torres, para encadenar con el Patio de Escuelas-catedral-fachada de la Universidad-Plaza Mayor, recinto que cruza un hombre poca-cosa, un típico oficinista apocado a cargo de Antonio Vico, del que el director señaló que «encarna al funcionario o empleado pobretón, lleno de deudas y complicaciones económicas». Este hombre camina hacia la escalera del Ochavo, desde donde, de pronto, ve cómo a un elegante caballero se le cae la cartera al bajar de un coche ante el Gran Hotel. Corre para recogerla y devolvérsela, pero el botones del hotel le corta el paso. Desde ese arranque, con su temible mujer por medio, el recorrido del hombrecillo por escenarios de la ciudad encuentra los espacios perfectamente acoplados a su personalidad, hasta que llega el momento de una alegre liberación al arrojar al aire hacia el río el dinero de la cartera que había recogido y que resulta que era de billetes falsos.

Otro fragmento de cine notable llegó cuando Antonio Mercero enterró en la central hidroeléctrica de Aldeadávila de la Ribera una cabina telefónica. El mediometraje *La cabina* (1972) constituyó una muestra de talento cinematográfico, que

tras un comienzo divertido terminó con una sesión de terror. Una angustia que se masca conforme el camión con la cabina telefónica en la que va encerrado un hombre, el actor José Luis López Vázquez, comienza a descender por las curvas serpenteantes de Las Arribes del Duero para entrar en el túnel granítico de la central y en la sala de generación, convertida en sala de terror para aquella cárcel de cristal, como otras que ya se hallan allí almacenadas. La utilización y acomodo de esos espacios resultó genial en una película que fue dispuesta para TVE con guion de José Luis Garci, pero que es cine del mejor. El director, Antonio Mercero lo dejó escrito: «La misma elección de la central hidroeléctrica de Aldeadávila, escenario natural de esta última parte, coadyuvó, creo, a su buen logro. El paisaje trágico y desolado, el largo túnel horadado en la roca y la sala expresionista con la grúa amarilla de aquella central, servían muy bien a la historia». Y esa historia metió para siempre en el cine un espacio salmantino relevante.



La ironía del dinero. *Antonio Vivo, en un plano ante la iglesia y convento de San Esteban.*

Merece la pena tomar en cuenta que en 1978 se filmó en Cespedosa de Tormes una película «diferente» a lo que entonces era el tono general del cine español. Película realizada artesanalmente, con escasez de todo tipo de medios y al margen de los circuitos comerciales, se planteó con una dimensión coral y reflexiva con la intervención de las gentes del lugar. Esa condición colectiva incluso se trasladó cuando, una vez terminada la obra, surgieron debates y posiciones contrarias entre

las gentes, que se manifestaron incluso en discusiones en festivales como los de Benalmádena y Seminci de Valladolid.

En *Reflexiones de un salvaje* el argentino Gerardo Vallejo buscó recrear en la tierra de su abuelo, emigrado en 1912, por qué ese abuelo tuvo que irse y qué situaciones no conoció, aunque eran historias que corren en relatos y rumores que se recrean entre las gentes de Cespedosa. Relatos como los referidos a los hechos históricos vividos por las gentes del lugar en 1917, cuando el pueblo entero se alzó en bloque frente al cacique que asesinó al vecino Manuel Vallejo por coger leña en su propiedad. El director y guionista también recreó la proyección en los sucesos trágicos de cuatro muertes en la Guerra Civil, además del caso del *tío* Pedro, buscado con rencor «porque su mayor obsesión fue siempre que la riqueza estuviera un poco mejor repartida, y por eso le persiguieron con una saña terrible, y por eso tuvo que huir, primero en el campo, en un hoyo y, después, en casa, en un pajar», pero el pueblo formó causa común y no permitió que se le detuviera. Al final, Gerardo Vallejo propició que el vecindario de Cespedosa recreara en la actualidad el levantamiento de 1917 frente al cacique, situación que las gentes revivieron espontáneamente y con intensidad, a modo de una explosión colectiva que trasladó a la realidad lo que a lo largo del tiempo había sido motivo de cuchicheos y relatos intercalados entre las gentes del lugar.

Gerardo Vallejo manifestó que «no traté de hacer ningún género en particular, sino de recuperar la memoria colectiva de lo que evoco». En una posición conjunta las gentes de Cespedosa señalaron sobre la película que esta «reconstruye la historia de un pueblo al tiempo que rescata su memoria, que los hace protagonistas de una acción tensa y emotiva». El crítico Miguel Bayón escribió que suponía un «bello intento antropológico sinceramente volcado en resaltar la dignidad de nuestras gentes». El film sobre la aventura colectiva de Cespedosa de Tormes –la histórica y la del rodaje– ha quedado como una rara reliquia cinematográfica.

El costumbrismo y las tradiciones alcanzaron a la gran mayoría de las imágenes que se filmaron en Salamanca para aportar cuerpo a las primeras películas en escenarios de la tierra. Pero en determinados casos reunieron motivos para que se mencione a esas obras. Es el caso de *La Bejarana* (1925), de Eusebio Fernández Ardavín, dentro de la fórmula de cine popular que perseguía en los estertores del cine mudo. Frente a la tendencia de rodar en estudio en aquellos tiempos, la película destacó porque sus imágenes se filmaron en buena parte en parajes naturales para el desarrollo del drama rural entreverado con apuntes sobre la industria lanera en la ciudad bejarana. Una película que también contó en la actividad cinematográfica nacional del momento por el planteamiento económico con que se afrontó el proyecto. En la obra, además de los elementos costumbristas, quedó para la historia el buen trato que la cámara de Armando Pou otorgó a los paisajes serranos.

El protagonismo del paisaje salmantino volvió a ser sobresaliente en la película *Rosario la Cortijera* (1935), de León Artola. Para una ficción con marco de cortijo andaluz se recurrió a la finca Padierno, del ganadero Argimiro Pérez-Tabernero.

El ámbito secular de la dehesa en territorio de Tabera de Abajo no se reduce a ilustración de la trama –como suele ser habitual–, sino que esos espacios aportaron elementos dramáticos de relieve desde la primera imagen hasta la última. El ecosistema de la dehesa, con sus pastos y sus encinas, con el ganado bravo y el manejo de los toros, se alza como referencia fundamental para el recorrido de los personajes de corte folclórico que se vinculan a la trama argumental. Desde luego, queda en evidencia que el revoltijo de tono andaluz en torno a la protagonista Estrellita Castro-*Rosario* –que da pie a una cinta de corto vuelo– es superado con creces por el marco sobrio y cargado de sugerencias de la dehesa charra, de la que la cámara de los hermanos Adrián y Roger Porchet legó un documento valioso. Un ejemplo de cómo sacar partido a un espacio.



La cabina. *La grúa descarga y almacena la cabina con López Vázquez dentro en la sala cavada en la roca de la central de Aldeadávila*.

Y lo único salvable en *El cura de aldea* (1935), de Francisco Camacho, es precisamente el costumbrismo, aunque se lo vincule al culto a la tradición en un derroche de conservadurismo. La pobre película por su limitación artística que escogió como marco el corazón de la charrería que siempre ha representado

Villavieja de Yeltes requiere, sin embargo, el recurso de acudir a sus imágenes para disponer de un valioso arsenal de elementos etnográficos.

La película –que en su mayoría se rodó en un estudio madrileño, hasta donde se desplazó a numerosos vecinos de la villa charra– se arropa de forma permanente con gentes que visten auténticos trajes charros de hombre y de mujer, tanto de diario como de fiesta, de ricos y de gente modesta. Además los portan, aparte de los actores, gentes habituadas a cubrirse con esas ropas que eran de su pertenencia, lo que acentúa la autenticidad a través de sus semblantes y las ropas que visten. En ese sentido, el etnólogo Ángel Carril señaló que en la película se realiza «un despliegue de lígrimos charros y charras de Villavieja, cuyo porte y autenticidad denota que no van disfrazados sino vestidos con galas que no les son extrañas, con peinados y tocados al mejor uso de la tierra». Igualmente puso de relieve que «la variedad de prendas que se lucen (sobinas, bernios, galanas, medias vacas, cinturones monederos, etc.) son un regalo visual para los amantes de la vestimenta tradicional a pesar de algunas composiciones erróneas o licencias no muy ajustadas a la usanza».

Calificada como «execrable folletín», dechado de conservadurismo, y sin valor estético y pulso cinematográfico, sin embargo, *El cura de aldea* se salva por su arsenal como joya etnográfica.



El cura de aldea. *Al son de la gaita y el tamboril charros y charras salen de la iglesia de Villavieja de Yeltes.*

También la indumentaria charra aconseja una referencia a *La aldea maldita* (1942), de Florián Rey. Si bien la película no cuenta más que con unos elementales planos rodados en Salamanca –el núcleo filmado es la villa segoviana de Pedraza–, sin embargo, la ficción se halla íntimamente ligada al medio rural salmantino a través de la vestimenta charra y las reiteradas referencias a Salamanca, a los que –una vez más– se ligan los contenidos plenamente tradicionales de la cinta, con la exaltación permanente de los valores religiosos como motores de los comportamientos humanos y sociales.

Un territorio, el del costumbrismo, aunque sin esencias conservadoras, hacia el que también bascula *Salamanca* (1929), la película documental del primer director salmantino, Leopoldo Alonso, que aporta un buen catálogo de imágenes de la ciudad y la provincia de antaño, ya que no hay que olvidar que fue un destacado fotógrafo y cámara. Por sus 34 minutos desfilan un amplio número de rincones, pero quizá una de sus aportaciones más destacadas radique en el tramo final, cuando el director encara la zona de Las Arribes del Duero y, en concreto, la ceremonia de una boda en Aldeadávila de la Ribera. Son imágenes envueltas por el costumbrismo: el patrimonio de costumbres, de ceremonias, rituales, desarrollos y trajes que son propios de la entonces denominada La Ribera, diferentes a la vestimenta charra de las zonas limítrofes.

Únicamente en el baile de *la rosca* –muy rico en su rusticidad– y en el *respigo* aparecen charros y charras con alguna variante.

La versión que se conserva de esta película es la primera que realizó Alonso, que luego enriqueció con otra serie de imágenes, como las que está documentado que filmó en la finca Gargabete y que fue la cinta sonorizada en París en 1930, lo cual permitió situar a *Salamanca* como el primer documental español sonoro. Hoy por hoy, se carece de copia de esa segunda versión de la película.

Mientras hay realizadores jóvenes que aportan espacios y motivos con un cine no exento de calidad, caso de Chema de la Peña y Gabriel Velázquez con *Sud-Express* (2005), y el propio G. Velázquez en solitario con el trabajo espartano y guerrillero de sus últimas obras, *Amateurs* (2009), *Ártico* (2014), *Análisis de sangre azul* (2016), *Zaniki* (2018), quizá haya quien requiera, porque lo eche en falta, la alusión a superproducciones extranjeras con escenarios salmantinos. Como entiendo que ninguna de ellas –salvo un plano glorioso– haya acertado a dejar para la historia espacios memorables, creo que vale con un breve apunte. Es el caso de *Dr. Zhivago* (1965), de David Lean, en el ámbito de la presa del salto de Aldeadávila de la Ribera, aunque es ahí, precisamente donde sí ha quedado para la historia del cine el plano final del film, con el vertido de la presa deslizándose entre los reflejos del sol y mientras comienzan a correr los títulos de crédito. Pero *La princesa de Éboli* (1953), de Terence Young, no dejó otra cosa que imágenes de ritual y solo pasó a la historia porque inauguró la censura de la doble versión en vestimenta y en contenido ideológico. Con *El Señor de Lasalle* (1964), de Luis César Amadori, no resta más que el recuerdo de algunas estampas sobre la ciudad. Ni siquiera la reputada

1492. La conquista del paraíso (1992) de Ridley Scott, nos permite rememorar más que imágenes brillantes propias de su riqueza. Y tampoco va más allá *Los fantasmas de Goya* (2005), de Milos Forman, aunque no falte la belleza formal.



Salamanca. *Leopoldo Alonso, con Bernardo García Bernal al lado, durante el rodaje en la finca Gargabete.*

En ese mismo estrato puede figurar la última película de relieve filmada en Salamanca, *Mientras dure la guerra* (2019), de Alejandro Amenábar. Un típico «producto Amenábar», vertido al espectáculo, en el que no importa la interrelación del ámbito urbano con los personajes. Y aunque tolerable desde ficción, la película está cargada de alteraciones históricas, algunas de relieve.

Y, desde luego, el desastre se desató con *El punto de mira* (2008), de Pete Travis, con una Salamanca torpemente recreada en México, donde una maqueta de la Plaza Mayor distorsionada se utilizó como escenario principal del film. Lo que se ofreció no fue una ciudad reconstruida, sino una ciudad rota urbanística y ambientalmente que en nada se corresponde con la original, a lo que se suman las falsedades por la falta de ajuste a los elementos monumentales y decorativos de la ciudad. Ni siquiera el campo de la ficción parece que pueda dar de paso ese tratamiento bajo del nombre de Salamanca, pero lo que resultó realmente chocante fue el amparo y los elogios de las autoridades locales precisamente por entender que la ciudad era reconocible y resultaba bien promocionada…