SALAMANCA, Revista de Estudios, 64, 2020, pp. 83-115
ISSN: 0212-7105

UNA MIRADA EN CORTO
La imagen de la provincia de Salamanca en los cortometrajes de ficción

Alberto Palacios

El cine no nos informa de un único mundo, sino de muchos.
No nos habla de una sola realidad sino de un número infinito de ellas.

Abbas Kiarostami

RESUMEN: El artículo pretende mostrar la imagen que los cortometrajes de ficción han dado sobre Salamanca y su provincia, ser una reflexión sobre las distintas representaciones de este territorio vistas a través del lenguaje cinematográfico y de los ojos de siete directores salmantinos.

Pensar el territorio y su representación permite entender mejor nuestro pasado, nuestra sociedad y a nuestra gente. Desde el cine de ficción este acercamiento tiene la complejidad de la fabulación, lo que permite a los realizadores de cortos construir representaciones propias que trataremos de analizar.

PALABRAS CLAVE: cortometrajes; Salamanca; directores salmantinos; lenguaje cinematográfico; representación del territorio.

ABSTRACT: The article aims to show how fiction short films have portrayed Salamanca and its province, to be a reflection on the different representations of this territory through the cinematographic language and eyes of seven directors from Salamanca.

Thinking about the territory and how it's represented allows us to better understand our past, our society and our people. This approach from fiction cinema has the complexity of fabulation, which allows short filmmakers to build their own representations that we will try to analyze.

KEY WORDS: Short films; Salamanca; directors from Salamanca; cinematographic language; representation of the territory.

EL CINE COMO HERRAMIENTA PARA ENTENDER NUESTRO TIEMPO. EL CASO DEL CORTOMETRAJE

Tomar el cine como punto de partida para tratar de extraer de su fondo y de su forma (de los argumentos en los que se basa cada película y la narrativa con la que se pretende llevarlo a cabo) la imagen que un autor proporciona de un territorio determinado es una empresa arriesgada, y lo es por multitud de motivos que veremos más adelante. Escoger además el cine de ficción, es decir, el que conscientemente inventa, recrea y transforma una historia para ofrecerla después al espectador en forma de película, es más complicado aún. Por último, escoger dentro del cine de ficción el que comprime sus historias en el formato del cortometraje[1] hacen que la empresa sea, si no más complicada sí más incierta, por múltiples factores, algunos tan marcados –y tan estimulantes– como los que menciona Juan Antonio Moreno Rodríguez[2] cuando sostiene que el corto permite mayor libertad creativa, posibilita la experimentación y el riesgo por lograr nuevas formas narrativas.

Sin embargo, pensamos que este acercamiento a la imagen de la provincia de Salamanca a través del cine es tremendamente estimulante, buscar los elementos definitorios en el carácter de una tierra es algo que solo parece objetivo de la sociología, la antropología y la historia, pero si hablamos de imagen parece claro que nada mejor para mostrarnos la representación de un territorio que las grabaciones audiovisuales donde ha quedado registrado.

El registro de imágenes en movimiento en soportes fotoquímicos comienza en Castilla y León y en Salamanca con *Las lavanderas del Tormes* (1897) dirigida y producida por el portugués Augusto Márquez donde, a buen seguro, ya se mostraba una primera imagen de la ciudad con su perfil característico, la vista imponente de las torres de las catedrales, el *alto soto de torres* unamuniano, imagen representativa de Salamanca que será repetida, de forma recurrente, a lo largo de cientos de rodajes tanto profesionales como aficionados. Y solamente presumimos de ello porque, lamentablemente, ninguna copia de este primer cortometraje rodado en nuestra Comunidad ha llegado a nuestros días y únicamente sabemos de su existencia gracias al diario *El Adelanto* que publicó la siguiente noticia los días 15 y 17 de diciembre de 1897: «Los empresarios del cinematógrafo han obtenido una bonita fotografía del Tormes, con lavanderas en sus orillas, tomada en las inmediaciones del puente de piedra. En la función del jueves será presentada al público»[3].

Sería, sin duda, muy interesante saber qué imagen ofrece de la capital de la provincia un viajero, qué elementos deseaba destacar de la ciudad para su

1. Según la Ley del cine 55/2007 publicada en el Boletín Oficial del Estado el 29 de diciembre de 2007, un cortometraje es la película cinematográfica con una duración inferior a 60 minutos.

2. MORENO RODRÍGUEZ, Juan Antonio. *El cortometraje en España*. Madrid: Editorial Tal Vez, 2017, p. 20.

3. FRANCIA, Ignacio. *Salamanca de cine*. Salamanca: Caja Duero, 2000, pp. 21-22.

catálogo de vistas; recordemos que el cine en principio es una mera extensión de la fotografía, y su narrativa se reduce a colocar una cámara delante de algo o de alguien y capturar ese momento; conviene también recordar que la mirada del cineasta, como antes la del fotógrafo, no es inocente. Resulta, por tanto, muy interesante que Augusto Márquez se detuviera a retratar a mujeres trabajadoras, lavanderas a las orillas del Tormes, aunque posiblemente esa estampa fuera una excusa para ofrecer una imagen majestuosa de Salamanca, donde el principal objetivo fuera el mencionado *alto soto de torres* o, por el contrario, quizás situó su cámara en lugares menos monumentales, casas humildes del Arrabal, calles descuidadas o cualquier rincón de la ciudad poco glorioso. Aunque no tenemos esa película para poder comprobarlo, no es nada descabellado sostener que el realizador portugués no retrató ningún patio trasero de Salamanca y se limitó a esa serie de vistas con las que agradar primero al público local al que iban destinadas y, posteriormente, a gente de otras latitudes deseosa de ver las maravillas del mundo.

Si esto que decimos es así, es nuestra obligación estar muy atentos. De la misma manera que los paleontólogos deben retirar la tierra pegada a los fósiles hallados en las excavaciones, nosotros debemos saber retirar imágenes superpuestas, los adornos, las mil y una referencias a la monumentalidad, la historia o la belleza para llegar a ver con algo de claridad la imagen que da (o se pretende dar) de Salamanca y su provincia en los cortometrajes que vamos a analizar.

El hecho de que el objeto de nuestro análisis sea el cortometraje de ficción nos permite tener un punto de partida más claro, no vamos a colocar nuestra lupa ante producciones documentales, de propaganda institucional, turística o política, en la que tenemos (y debemos) que rebatir supuestas verdades que la cámara nos enseña con apariencia de verdad, sino que al ser nuestro objeto la ficción ya partimos de una mirada personal, y ese pozo sin fondo que son las interpretaciones individuales nos permite la libertad de un análisis subjetivo que no choque contra la supuesta verdad del testigo que puede llegar a creer que su mirada es limpia y que lo que está contando «es verdad».

Llegados a este punto debemos citar a Juan Antonio Pérez Millán quien, de una manera tan clara, supo ponernos en alerta sobre la subjetividad del documental y sus estrechos límites con la ficción. Así, Pérez Millán sostiene que

> No se puede discutir que el origen material de los documentales y de las películas de ficción es distinto. Para abreviar podríamos llamar documental a la obra surgida de la filmación de algo que seguiría existiendo aunque no lo filmáramos, y ficción a la que supone la creación de algo –decorados, personajes, situaciones, diálogos– expresamente para ser filmado, y que de los contrario no existiría. […] Pues bien, a partir de esa diferencia evidente, todo lo demás es espectáculo, creación, con esos materiales de tan distinta procedencia, de un producto capaz de llegar a un espectador, atraer su atención, satisfacer su curiosidad, despertar en él

> ciertas emociones, transmitirle quizás unos conocimientos nuevos y, desde luego, una determinada visión de las cosas filmadas y del contexto al que pertenecen[4].

La última frase citada es categórica, el realizador va a intentar transmitirnos una visión determinada de lo que él ha visto, el cine ofrece muchas herramientas para conseguirlo e, insistimos, juega con la enorme ventaja de ofrecernos imágenes, y las imágenes representan la verdad, por tanto puede hacernos creer lo que quiera.

Con la ficción es distinto, sin duda nos engañan, pero el engaño forma parte del juego, es aceptado y por lo tanto es menos peligroso, aunque tenga apariencia de real. El cine de ficción nos exige entrar en un juego parecido al del teatro en el que tenemos que creernos, por ejemplo, que un hombre vuela con la sola ayuda de una capa o que la Tierra ha sufrido un apocalipsis zombi.

No subestimemos el poder de la narrativa en general y del cine en particular, nadie duda de la enorme influencia de las obras de ficción en nuestra vida, hasta tal punto que a veces se funden y no resulta inverosímil pensar que el mundo no sería el mismo sin Ulises, Don Quijote o nuestro Lazarillo de Tormes, por solo poner unos ejemplos literarios, de la misma manera no entendemos nuestra época sin cientos de inolvidables personajes cinematográficos.

Esta idea de la unión del cine con la vida queda resumida en un artículo de Juan Hernández Les en el que explica que «el cine es algo más que un arte que está presente en nuestra cultura y en nuestra forma de ser. […] *El acorazado Potemkin* o el neorrealismo italiano nos acercan a la realidad de una manera más real que la propia vida o historia[5].

De la misma manera, Peter Burke advierte de cómo «en la época de la fotografía el recuerdo de determinados acontecimientos ha venido asociándose cada vez más estrechamente con su imagen visual»[6], cualquier ciudadano puede creer haber visto imágenes de la revolución soviética que en realidad son del largometraje *Octubre* (*Oktyabr*, 1928, Sergei M. Eisenstein), episodios de la Segunda Guerra Mundial o de la Guerra de Vietnam forman parte de nuestra memoria histórica cuando en realidad han salido de películas de ficción. Por situarnos más cerca de nuestro contexto histórico-geográfico, la voladura del automóvil en el que viajaba el almirante Carrero Blanco cuando sufrió el atentado que le costó la vida en 1973, está presente en la memoria de todos gracias a la película *Operación Ogro* (Gillo Pontecrovo, 1979) o, más en concreto, a las imágenes extraídas de ese largometraje que han suplido las reales del atentado que, obviamente, nunca se rodaron.

4. PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio. *Cine, enseñanza y enseñanza del cine*. Madrid: Ediciones Morata, 2014, p. 18.

5. HERNÁNDEZ LES, Juan. *El Imparcial*, 28-07-1978.

6. BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica, 2005, pp. 178-179.

Como vemos, la fuerza de la imagen en movimiento es tan poderosa que puede hacer pasar por reales imágenes recreadas, inventadas para dar un punto de vista determinado sobre un acontecimiento histórico o una serie de ellos. No es nada nuevo, por tanto, que gobiernos y regímenes de cualquier parte del mundo y de todas las ideologías hayan utilizado el cine como instrumento para hacer llegar a los ciudadanos todo tipo de ideas o mensajes. Es significativo el caso de la Unión Soviética y nos parecen muy ilustrativas las palabras de León Trotski[7] sobre este asunto escritas en 1923 y recogidas por Marc Ferro «El hecho de que hasta ahora no hayamos intervenido en el cine demuestra lo despistados e incultos que hemos sido, por no decir completamente estúpidos. El cine es un instrumento que se impone por sí mismo, es el mejor instrumento de propaganda»[8].

De cualquier manera, las películas, documentales o de ficción, con intenciones propagandísticas o lúdicas, vendrán siempre cargadas de todas las glorias y miserias del lenguaje cinematográfico, van abrumar al espectador de forma consciente e inconsciente y le van a ofrecer un producto narrativo con apariencia de verdad. Estamos ante narraciones que, continuando con las explicaciones de Peter Burke, «[…] logran muchos de sus efectos más vívidos y memorables mediante la combinación de planos y planos largos, visiones desde abajo y visiones desde arriba, o de imágenes relacionadas con lo que piensa un personaje y de otras que no»[9].

Esa analogía, esa equivalencia entre la realidad y su representación en el cine tiene que poner al espectador en alerta para no creer todo lo que parece obvio, para saber interpretar los códigos audiovisuales, para poder enfrentarse a una obra audiovisual con el mismo placer, pero también con el mismo esfuerzo de descodificación que hacemos cuando son enfrentamos a una obra escrita. Todo esto queda espléndidamente resumido por Juan Antonio Pérez Millán en su obra citada anteriormente:

> Porque la cuestión fundamental radica en que el espectador habitual y no avisado confunde reconocer los signos con interpretar su significado, captar lo que a primera vista le parece esencial en cada imagen o conjunto de imágenes y sonidos con ser consciente de la cantidad de estímulos que ha recibido por esos dos sentidos y de la influencia que pueden tener sobre la impresión o idea que se extraiga de ellos. Y que quizá le lleven a adoptar una postura –no solo sobre lo que se ve en esas imágenes, sino sobre las realidades que de algún modo representan– que rechazaría

7. (Ucrania 1879, México 1940). Político y revolucionario ruso, fue el encargado de formar el Ejército Rojo. Exiliado en México por su oposición a Stalin, fue asesinado por un agente de la NKVD soviética.

8. FERRO, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Editorial Ariel, 2000, p. 123.

9. BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica, 2005, p. 218.

> si se le hubiera formulado con palabras, pero que penetra en la fascinación propia del audiovisual y lo persuade sin necesidad de convencerlo[10].

Trataremos, por tanto, no solo de reconocer las imágenes que tan familiares van a resultar cuando las veamos representadas en estos cortometrajes rodados en la provincia de Salamanca, sino que, además, debemos saber interpretar su significado. ¿Cómo hacerlo? Cualquier investigador o historiador del cine sabe que tiene muchas herramientas a su alcance, sabe también que no estamos ante una ciencia exacta y que el elemento subjetivo o interpretativo va a formar parte del resultado final. Es una idea aceptada que el historiador no es inocente, que el solo hecho de elegir un tema de investigación y no otro, pone al investigador en una postura determinada que va a condicionar su investigación.

Como hemos apuntado más arriba, el factor subconsciente es destacable en las artes en general y en el cine en particular, directores indispensables como el aragonés Luis Buñuel[11] le dan una importancia trascendental en sus creaciones, y movimientos como el surrealismo se basan en este término y en el psicoanálisis para crear películas, poemas o pinturas.

Hay también un enfoque psicoanalítico de las imágenes, que se fija no en los significados conscientes sino en los símbolos y asociaciones inconscientes, algo que menciona por primera vez Sigmund Freud en su *Interpretación de los sueños*[12]. Sin embargo, este enfoque es para los historiadores del cine necesario a la vez que imposible. Peter Burke lo expone así:

> Es necesario porque las personas proyectan sobre las imágenes sus fantasías inconscientes, pero resulta imposible justificar esta aproximación al pasado apelando a los criterios académicos, pues los testimonios fundamentales se han perdido. La interpretación de las imágenes desde este punto de vista es irremediablemente especulativa[13].

Otra manera de enfrentarnos a una narración audiovisual es a través del enfoque estructuralista, método cuya tesis principal sostiene que un texto o imagen pueden ser contemplados como un sistema de signos, esto nos llevaría a

> fijar la atención en la organización interna de una obra, o más concretamente en las oposiciones binarias que existen entre sus partes y las diversas formas que en sus elementos pueden reflejarse o invertirse mutuamente[14].

10. PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio. *Cine, enseñanza y enseñanza del cine*. Madrid: Ediciones Morata, 2014, pp. 44-45.
11. (Calanda, Teruel 1900-Ciudad de México 1983).
12. Die Traumdeutung, Franz Deuticke, 1900
13. BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica, 2005, p. 218.
14. *Ibid*, p. 220.

El último paso de este método es el llamado *postestructuralismo* cuyo centro de interés recae en la indeterminación, en la polisemia o el «juego infinito de posibilidades», se interesan por la inestabilidad o multiplicidad de los significados y los intentos de los creadores de imágenes de controlar dicha multiplicidad por medio de etiquetas y otros *iconotextos*[15].

Dos métodos más recientes de aproximación a las imágenes son los inspirados por la teoría feminista, un análisis de la historia social del arte basado en términos de sexo, es evidente que es impensable ignorar el tema del sexo a la hora de analizar las imágenes, por último queríamos mencionar la Teoría de la Recepción o respuesta del lector, que estudia las repercusiones de las imágenes sobre la sociedad.

Peter Burke concluye que

> … las imágenes no son un reflejo de una determinada relación social ni un sistema de signos carentes de relación con la realidad social, sino que ocupan múltiples posiciones intermedias entre ambos extremos. Dan testimonio a la vez de formas estereotipadas y cambiantes en que un individuo o un grupo de individuos ven el mundo social, incluso el mundo de su imaginación[16].

Estaríamos así cerca de una «tercera vía» que rechaza la simple oposición entre la concepción de la imagen como «espejo» o «instantánea» por un lado, y su interpretación como un nuevo sistema de signos o convenciones, por otro.

LA IMAGEN DE SALAMANCA EN LOS CORTOMETRAJES DE FICCIÓN

Vamos a analizar una serie de cortometrajes rodados en Salamanca, la imagen que van a ofrecernos sobre la provincia salmantina no es más que un testimonio personal (de un individuo o de un grupo) sobre este lugar en un tiempo concreto, la Salamanca que van a retratar es la que ellos ven, hacia la que ellos dirigen su mirada, un punto de vista influido por múltiples factores: políticos, económicos o ideológicos, y donde también hay lugar para el subconsciente y la imaginación.

Aunque las reflexiones sobre las múltiples identidades del territorio salmantino se escapan de los límites de esta mirada cinematográfica, creemos que las palabras de Casto Prieto Carrasco[17], alcalde de Salamanca durante la Segunda República, resumen esta heterogeneidad de nuestra provincia: «Salamanca ni es León ni es Castilla, ni es Extremadura, ni Portugal. Pero participa de estos cuatro factores de

15. *Ibid*, p. 224.
16. *Ibid*, p. 234.
17. (Sequeros 1886, La Orbada 1936). Médico y catedrático de Anatomía en la Universidad de Salamanca, durante la Segunda República fue gobernador civil, alcalde de Salamanca y diputado por Izquierda Republicana. Fue asesinado tras la sublevación militar del 18 de julio de 1936.

Iberia y forma algo original en su conjunto»[18]. Es esa originalidad la que de alguna manera retratan estos cortometrajes, seguramente no es fácil llegar a certezas sobre lo que define a la provincia, pero toda esta serie de visiones particulares pueden acercarnos un poco más a lo que somos o creemos ser.

Cualquier cortometraje «mantiene una simbiosis con el contexto social, ideológico y cultural en el que se produce»[19] son productos audiovisuales especialmente vinculados al lugar donde se realizan, al tratarse, en muchas ocasiones, de primeras obras, los autores suelen utilizar los espacios de su entorno y desarrollar historias cercanas en las que lo cotidiano suele tener más peso que en obras posteriores. Entramos aquí en el trascendental punto de la elección del argumento algo que según Alessandra Amitrano «significa, al mismo tiempo, una elección de estilo y una determinación de la forma».

Argumento y forma como elementos definitorios de un formato, el cortometraje, en el que precisamente su corta duración es la base de su expresividad, es por eso que, tal como sostiene Amitrano «la analogía entre los dos términos nos permite identificar, de forma inmediata, las peculiaridades tipológicas estéticas propias de los cortometrajes y, por lo tanto, el estilo adoptado por el autor[20]».

Tomando todas estas premisas y dada la profusa producción de cortometrajes rodados en Salamanca –profesionales y aficionados– desde *Las lavanderas del Tormes* hasta la actualidad, época en que la popularización de los formatos digitales ha dado lugar a una democratización del cine, con multitud de producciones, muchas de ellas desconocidas o inaccesibles y que hacen imposible una catalogación exacta, hemos optado por tomar como referencia siete títulos especialmente significativos por varias razones: todos ellos han sido rodados por cineastas que o bien se han dedicado profesionalmente al cine o han logrado adquirir unas competencias cercanas a la profesionalidad (caso del profesor Luis Cortés), se trata de películas que han tenido una circulación amplia por los circuitos de exhibición propios de este formato, todas ellas ofrecen una calidad en su producción, han sido rodadas en soportes fotoquímicos en el paso de 35 mm (excepto *Un domingo* que está rodada en 16 mm) y en todos los títulos hay un acercamiento directo y desde diversos puntos de vista a lo salmantino, es decir, los cortometrajes referenciados ofrecen una imagen propia de Salamanca vista a través de una mirada cinematográfica tan clara y tan distorsionada como la que tendríamos cualquiera de nosotros si tomáramos una cámara y la situáramos en cualquier escenario de nuestra provincia.

La cámara revela el secreto, muestra el anverso de una sociedad, sus lapsos.

Marc Ferro, *Historia contemporánea y cine*.

18. *El Adelanto*, 13 de octubre de 1932.
19. AMITRANO, Alessandra. *El cortometraje en España. Una larga historia de ficciones breves*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1997, p. 11.
20. *Ibid*, p. 12.

UN DOMINGO (LUIS CORTÉS, 1960)

Dirección, guion, fotografía en color y montaje: Luis Cortés. Música: Erik Satie, Antonio Vivaldi. Intérpretes: José Núñez Larraz, Marina Rodríguez, José Luis Rodríguez. Producción: Luis Cortés, Paulette Gabaudan. Duración: 21'. Localizaciones: Salamanca, San Felices de los Gallegos, Villanueva de Cañedo (Salamanca).

Con una trama argumental mínima, el cortometraje de Luis Cortés[21] supone todo un catálogo ideológico, nostálgico y sentimental de la Salamanca de 1960.

> Dios mío, haz que cuando vaya por el gentío/quede sordo al ruido, inaccesibles a esas impresiones/que me abruman./Pon ante mis ojos una imagen de las/cosas amadas, un valle, una landa,/algo de la naturaleza./Andaré con la mirada fija en/estas dulces formas sin sentir/ninguna herida.
>
> Maurice de Guérin



Un domingo *(Luis Cortés, 1960), p. 10.*

21. (Caravaca de la Cruz 1924-Salamanca 1990). Filólogo, investigador de las artes populares, historiador del arte, cineasta y fotógrafo, fue catedrático de Filología francesa de la Universidad de Salamanca desde los años cincuenta hasta finales de la década de los ochenta.

El cortometraje comienza con estos versos de Guérin[22], poeta francés precursor del simbolismo, creador de una obra en la que destaca la exaltación de la naturaleza y los sentimientos humanos. Por tanto, Luis Cortés deja muy claro desde un primer momento su intencionalidad, una toma de postura a favor de la sencillez de la vida natural utilizando para ello numerosas oposiciones con lo urbano, antagonismos para los que se va a valer del lenguaje cinematográfico contando tres historias de forma paralela que le van a servir para poner en evidencia todos esos contrastes con los que sostener esa idea de la perfección de la naturaleza frente a lo urbano y que proporciona un documento único para el espectador de hoy que puede vivir esa tarde de domingo de 1960 acompañando a los personajes protagonistas.

> La película siguiente, *Un domingo*, de nuevo en color, y siempre en 16, tenía mucho de argumento, pero también algo de documental. En el fondo quería desarrollar una tesis ecológica. Se trataba de demostrar la superioridad de un domingo basado en la belleza de la naturaleza, frente al aburrimiento y la vulgaridad malsana de un domingo en la ciudad. El guion tenía que ser muy riguroso, ya que se fundaba en un contrapunto de imágenes[23].

Como explica Paulette Gabaudan, coproductora del cortometraje, Cortés va a basar toda la estructura narrativa en las oposiciones ilustradas a través de imágenes que se asocian o disocian de símbolos recurrentes que iremos señalando. El enfoque estructuralista es, por tanto, ideal para analizar esta película, es fácil encontrar todo un arsenal de analogías y oposiciones que podemos utilizar para ese análisis para el que, no obstante, tomaremos todos los enfoques que sean necesarios.

La música que acompaña las imágenes forma también parte de ese repertorio de oposiciones, el *Concierto en sol menor para flauta y orquesta* de Antonio Vivaldi, para seguir a la inocente pareja protagonista se complementa con la *Gymnopédie n.º 2* de Erik Satie que sirve para acompañar las imágenes del pescador que huye «del mundanal ruido», por último, el chachachá *Corazón de melón* de Carlos Rigual se opone a los otros dos temas sirviendo de hilo conductor a las imágenes frívolas de Salamanca capital.

La película comienza con un contrapicado descendente de la iglesia del Carmen en la plaza de los Bandos, de donde sale un pescador que ha acudido a misa antes de subir a una bicicleta para comenzar su día de descanso practicando la pesca. Este personaje es interpretado por José Núñez Larraz[24], quien con su bicicleta pasa junto al desaparecido Banco de Salamanca, por una Gran Vía aún con zonas sin

22. Georges-Pierre-Maurice de Guérin (Andillac, Francia, 1810-1839).

23. GABAUDAN, Paulette. *Luis cortés. Fotógrafo y cineasta*. Salamanca: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 2005, p. 17.

24. (Salamanca, 1916-1995). Fotógrafo, fue concejal del Ayuntamiento de Salamanca. Vinculado desde antes de la Guerra Civil al Partido Comunista, fue premio Castilla y León de las Artes, Medalla de Oro de la Ciudad y uno de los hombres imprescindibles en su vida cultural.

edificar, llega a una carretera comarcal e, inmediatamente, se ve rodeado por el campo. Las imágenes dan una gran sensación de quietud con la música de Satie de fondo y el pescador sentado con la caña frente al río.

La escena pasa a una pareja de jóvenes que también salen al campo con sus bicicletas, planos más rápidos, música alegre, panorámicas con grandes paisajes de la zona de San Felices de los Gallegos, el río y, finalmente, una iglesia (recreada en la del barrio de Pizarrales) donde acuden a misa.

Esa imagen se contrapone a la iglesia de San Juan de Sahagún, en la calle de Toro de la capital, con una multitud oyendo misa en el exterior, de fondo la música de *Corazón de melón* e, inmediatamente, planos de chicas andando de forma apresurada, de la multitud paseando por la Plaza Mayor, luminosos de establecimientos de hostelería «Siboney», «Roma», «Zaguán», baile con multitud de parejas, terrazas donde una joven bebe de una copa. De nuevo se opone ese plano con el de la chica que disfruta del día de campo a la que vemos bebiendo agua de un manantial.

Las piernas desnudas de la chica en el momento en el que el chico le hace una fotografía se oponen a las piernas de las muchachas en las terrazas de la ciudad. El pie descalzo de una de las chicas de la ciudad junto a su zapato de tacón se contrapone a los pies descalzos de la muchacha corriendo por el campo.

El pescador, con la música de Satie de fondo, lía un cigarro, imagen que se une a la de una pitillera en la terraza de la capital, vemos a una pareja fumando y a un grupo bebiendo en el bar. Una placa de un anuncio de *Coca-Cola* en la fachada se contrapone a la imagen del pescador bebiendo de la bota de vino, se echa junto a un árbol y comienza a leer *Doña Bárbara* del escritor Rómulo Gallegos, título con una clara intencionalidad ya que narra una historia donde se desarrolla el viejo conflicto entre civilización y barbarie, estamos por tanto ante una nueva declaración de intenciones de lo que Luis Cortés pretende hacer con este cortometraje donde contrapone constantemente lo urbano con lo rural, lo inocente con lo frívolo, lo natural con lo artificial.

La imagen del pescador leyendo se opone a la de hombres y mujeres sentados en la terraza leyendo el diario *Marca* con noticias deportivas. A continuación vemos a la multitud camino del estadio para asistir a un partido de fútbol, en sus alrededores motocicletas y coches aparcados. En el interior del estadio el público llena las gradas, imágenes a pie de campo de un partido de la Unión Deportiva Salamanca y del marcador con anuncios publicitarios: «Para las damas licor *Kilama*», «Beba anís *Jumillano* y coñac *El Salmantino*». Estas imágenes son las únicas en movimiento que se conservan de un partido de fútbol en el desaparecido estadio de El Calvario.

Los pares de oposiciones no parecen tener fin en la película: un balón por los aires enlaza con la pelota que la pareja de novios se pasa en su juego en mitad del campo, un hormiguero enlaza con la multitud paseando por la Plaza Mayor, un grupo mirando los *fotocromos* publicitarios de la película *Ahora y siempre* anunciada a la entrada del Cine España en la que el actor lleva en brazos a la actriz se

contrapone de nuevo con la pareja de novios en la que el chico lleva a la chica en brazos junto a un cartel en el que una señal indica «Castillo del Buen Amor».

La línea temporal del cortometraje es muy sencilla, comienza a primera hora de la mañana y termina por la noche, momento en el que la pareja de novios regresa a casa al igual que hace el pescador. Sin embargo, cuando cae la noche en la ciudad la gente llena las calles, los anuncios de los establecimientos se encienden «Cafetería Costa Rica», «California», «Río»… y aún hay tiempo para otro símbolo, la imagen de una hucha de neón en la que van cayendo monedas. Y continúan los luminosos: «Miami», «Texas», «Cafetería Castilla», «Americana»… hasta que en el último título aparece la palabra *FIN*.

Acaba así esta fábula reivindicativa de la naturaleza en oposición a lo urbano, este ejercicio cinematográfico en el que, paradójicamente, se ofrece una imagen mucho más detallada de la vida en la ciudad, un repaso amplio a las (inocentes) formas de diversión en la Salamanca de 1960 contrastadas constantemente con la apacibilidad y candidez de la vida en el mundo rural. A lo largo de todo el cortometraje se muestran una sociedad ingenua a través de una serie de escenarios muy aseados sin que haya lugar para nada marginal o sórdido, sin que aparezca ni uno solo de los patios traseros que en esa y en todas las épocas ha tenido Salamanca.

Las ficciones narrativas verdaderamente logradas no se ocupan de la disyuntiva verdadero-falso, sino que partiendo de lo ficticio aspiran a alcanzar un vínculo sólido y perdurable con lo verosímil.

Víctor Erice

LOURDES DE SEGUNDA MANO (CHEMA DE LA PEÑA, 1995)

Dirección: Chema de la Peña. Guion: Óscar de Julián. Fotografía: Pancho Alcaine, en color. Montaje: Antonio Lara. Música: José Sánchez Sanz. Intérpretes: Álex Angulo, Mariví Bilbao, Carlos Lucas, Enrique Villén. Producción: Artimaña Prod. Duración: 18'. Localizaciones: Salamanca.

Chema de la Peña[25] inicia su carrera cinematográfica con este cortometraje estrechamente vinculado a su ciudad natal donde tiene lugar todo el rodaje y donde sitúa una historia que, aunque tiene estructura de comedia, transcurre por el drama, el esperpento y la picaresca salmantina heredera directa del Lazarillo de Tormes y, más concretamente, de uno de sus amos, el ciego que guía al pobre Lázaro por los primeros años de aprendizaje.

25. (Salamanca, 1964). Director, guionista y productor. Entre otros largometrajes ha dirigido el documental *De Salamanca a ninguna parte* (2002), *Sud Express* (junto a Gabriel Velázquez, 2006), *23 F: la película* (2011) y *Amarás sobre todas las cosas* (2016).



Lourdes de segunda mano *(Chema de la Peña, 1995), p. 13.*

Es significativo que el primer plano en filmografía de Chema de la Peña sea una vista general de la Rúa Mayor salmantina con las torres de la Clerecía vistas desde la altura de la torre de la Catedral Nueva, todo el paisaje urbano bajo un cielo gris, amenazante de lluvia y con el sonido de fondo de las campanadas del reloj catedralicio.

De la Peña sitúa la acción en Salamanca, todo lo que ocurra va a tener el escenario de la ciudad, los personajes y las situaciones estarán ligadas a lo que consciente o inconscientemente el autor piense de su ciudad, y la presencia del decorado salmantino va ser arrolladora en el ánimo y en la actitud de sus habitantes.

La historia comienza cuando tras esa quietud remarcada por las campanadas del reloj de la catedral, la voz de una locutora anuncia, desde una emisora de radio local, que están a punto de comenzar en Salamanca cuatro días festivos con ocasión de las «Fiestas del Silencio» en las que «la ciudad entera detiene su actividad para honrar a su patrona la Virgen de la Vega». Si bien no hay en Salamanca ninguna fiesta con ese (paradójico) nombre, su patrona oficial es la Virgen de la Vega, y Chema de la Peña la convierte en una de las protagonistas del film.

La inmensa influencia que tiene lo religioso, representado por la popular procesión de la patrona, en la Salamanca de finales del siglo xx es evidente a lo largo de la película, aunque el argumento y la trama se traten desde un punto de vista cómico, forzando la historia hacia lo esperpéntico y terminando con un tosco *deux ex machina* en el que, literalmente, una deidad resuelve la trama.

Aunque está tratado en forma de comedia, el trasfondo religioso es evidente, y utilizando esa base Chema de la Peña estructurara toda la historia. Una fiesta de cuatro días para homenajear a una Virgen, o que toda una ciudad odie al protagonista porque en su torpeza haya roto la imagen de la patrona son piezas de un puzle que van encajando sin excesiva dificultad en la trama.

El director busca escenarios cerrados, con poca perspectiva y un tanto claustrofóbicos, a pesar de retratar una ciudad en fiestas todo el cortometraje se rueda en torno a zonas muy recoletas como la plaza de los Sexmeros, la iglesia de San Julián y la Rúa Mayor; mientras se empiezan a mostrar esos lugares, se puede oír de fondo a la locutora de la radio que anima a la gente a vivir las fiestas con intensidad, uniendo en su locución lo religiosos con lo profano, invitando a salir a ver la procesión, pero también a cenar y a bailar.

La presentación del personaje protagonista se realiza en su casa, se trata de un hombre de mediana edad, Luciano Molero, que vive en un pequeño piso anticuado y decorado con láminas y cuadros de vírgenes. La madre de Luciano, de nombre María, como la propia Virgen, se queja de que su hijo tenga que trabajar el día de fiesta y no pueda acompañarla a ver la procesión, acaba echándole la culpa mientras le arroja en el regazo el bocadillo que le ha preparado para la hora del almuerzo.

Luciano trabaja de pocero en las alcantarillas, debajo de la tierra. De esta manera, mientras la ciudad entera se divierte en la superficie tenemos a un grupo de parias que trabajan en un nivel invisible, entre la suciedad y los desechos que la ciudad reluciente oculta de la vista. Sin embargo, y en contra de su voluntad, Luciano va a salir de ese submundo debido a que, cuando se dispone a almorzar, un ladrón le roba el macuto donde guarda el bocadillo, Luciano le persigue y los dos personajes situados en lo más bajo de la escala social, es decir, un trabajador poco cualificado y un integrante del lumpen, salen a la superficie por una alcantarilla en plena calle de Libreros, una de las vías con más carga simbólica de Salamanca, donde se sitúa su Universidad.

Los dos hombres emergen del submundo justo en el momento en el que desfila la procesión con la Virgen, y Luciano acaba debajo del paso; en medio de su atolondramiento, provoca que se venga abajo, que la talla caiga al suelo y se rompa. En ese momento comienza su viacrucis, una serie de desgracias que su propia madre verá en directo a través de la televisión.

Luciano es detenido por la policía, cuando sale de la comisaría vuelve al trabajo, pero debido el sacrilegio que ha cometido, el capataz le despide. Desde ese momento la desgracia se va a cebar con él, como una especie de Carpanta moderno, el personaje de cómic creado por Escobar[26] que durante la posguerra española nunca lograba llenar el estómago, Luciano no va lograr por ningún medio hacer lo que realmente le interesa en eso momentos, comer un bocadillo.

26. José Escobar Saliente (Barcelona, 1908-1994). Dibujante de historietas, además de Carpanta (1947) es autor de Zipi y Zape (1948), fue director de animación de varios largometrajes e inventor del Cine Skop.

Todo se complica aún más cuando el alcalde anuncia por televisión que debido a lo que ha ocurrido con la imagen de la patrona, el Ayuntamiento ha suspendido los cuatro días festivos. En ese momento la ciudad entera odia a Luciano que se convierte en un apestado, simbólica y literalmente, ya que el olor a alcantarilla le acompaña por donde va, y su propia madre no le permite entrar en casa.

Odiado por todos, Luciano acaba encontrando al ladrón de su mochila que está comiéndose el bocadillo y, sin saber dónde ir, acaba en compañía de varios mendigos con los que bebe y canta hasta que la propia Virgen se aparece delante de ellos. Como si fuera una especie de genio de la lámpara, la Virgen le otorga un deseo a Luciano quien, ante el asombro de todos, pide un bocadillo. La Virgen se lo concede, pero la desgracia del pocero no ha terminado ya que está hecho de anchoas y él las aborrece.

De esta manera se cierra el círculo, del bocadillo preparado por María, madre de Luciano hasta este segundo que la Virgen le ofrece y que él arroja a la calle. Entre los dos bocadillos hemos asistido a todo un viacrucis, el del hombre sencillo sin ambiciones y sin rebeldía que va recibiendo los golpes del destino con estoicismo y que cuando tiene delante la oportunidad de cambiar su vida, solo desea volver a tener lo que tenía, sin conseguirlo.

Termina así esta comedia negra con trasfondo religioso en una ciudad esperpéntica, un punto de vista nuevo sobre una Salamanca que, a pesar de la modernidad de los años 90, mantiene una religiosidad basada en ritos que, a menudo, solo son una excusa para lo festivo. Una sociedad que sigue utilizando los símbolos religiosos como parte de la identidad local.

Destaca en esta historia la mirada que Chema de la Peña pone en el subsuelo de Salamanca, en esa otra ciudad, ese mundo escondido que el director muestra, aunque sea disfrazándolo con el pudor de la comedia y con las máscaras de lo grotesco.

Si el filme que van a ver les parece enigmático e incoherente, también la vida lo es.
Es repetitivo como la vida y, como la vida, sujeto a múltiples interpretaciones.

Luis Buñuel

15 DÍAS (RODRIGO CORTÉS, 2000)

Dirección, guion y montaje: Rodrigo Cortés. Fotografía: David Azcano, en color y blanco y negro. Música: Rodrigo Cortés, Ainara Legardón. Intérpretes: Óscar Rodríguez, Susana García, Álvaro Iglesias, Chiqui Sánchez. Narración: José María del Río. Producción: El Victimario. Duración: 28'. Localizaciones: Salamanca y Santa Marta de Tormes (Salamanca), Aguilar de Campoo (Palencia), Madrid, Barcelona, Santa Cruz de Tenerife, Francia e Italia.

> El triunfo o el fracaso de cualquiera en este pequeño y desastrado planeta se ve probablemente definido, por encima de cualquier otra cosa, por lo que uno consiga aparentar que es, y la apariencia que uno logre de sí mismo probablemente dependa por encima de cualquier otra cosa del dinero que tenga, y sin embargo… Sin embargo un oscuro personaje parce haber vivido durante más de veinticinco años al margen de toda norma, no se conoce la posesión de una sola peseta en su haber, ni una sola peseta, nada en él denota que pueda ser un hombre rico, pero por sus manos han pasado tres docenas de automóviles, ciento setenta y dos registros oficiales de cambio de vivienda y ha residido al menos en doce países diferentes del continente europeo, ha vestido siempre la ropa de los más caros diseñadores, es extremadamente culto y ha convivido con cerca de dos centenares de mujeres diferentes, siempre en periodos de dos semanas. Aparentemente no es nadie, su aspecto es el de cualquiera, no frecuenta el mundo de las finanzas ni el de ningún tipo de élite, es escurridizo como una anguila y se oculta en el anonimato de la clase media acomodada. Este hombre puede haber vivido durante más de dos décadas de forma tan extraordinariamente solvente sin poseer el más mínimo rastro de dinero. Ese hombre es Cástor Vicente Zamacois, esta es su historia.



15 días *(Rodrigo Cortés, 2000), p. 8.*

Durante los tres primeros minutos del cortometraje esta narración, en la voz de José María del Río[27], coloca al espectador en el punto de partida de una historia

27. (Madrid, 1942). Locutor radiofónico y actor de doblaje.

tan irreal como creíble en la que su director, Rodrigo Cortés[28], utiliza un amplio catálogo de técnicas cinematográficas y formas narrativas para darle verosimilitud, para jugar a su antojo con nuestra percepción de lo real. Cortés va a conducir al espectador, durante casi media hora, por la vida de un hombre que consigue tenerlo todo sin poseer nada, un personaje anónimo al que todo le dura quince días. Su técnica consiste en pedir todo tipo de productos a empresas de venta por correo y sacarles el máximo partido los quince días de prueba antes de devolverlos. El problema es que este personaje hace lo mismo con todo lo que le rodea –padres, novias, amigos– durante toda su vida.

Con aspecto de documental, con declaraciones directas a cámara y entrevistas, se desarrolla una historia con un único protagonista y cientos de personajes secundarios.

Rodrigo Cortés elige el género del *fake* o falso documental, que le proporciona multitud de herramientas para manipular la realidad.

> Considero que el documental, bien estructurado, es el género más eminentemente cinematográfico, al menos en el sentido en el que a mí me interesa el cine, que es el cine de montaje. Para esta historia el documental en sí mismo no me interesaba porque no podría organizarlo como yo quisiera; pero el falso documental me permite recurrir a determinados modos, texturas, ritmos y formatos pudiendo, sin embargo organizar la mentira a mi gusto[29].

15 días es todo lo contrario de un cortometraje convencional, exceso de metraje (28 minutos), de situaciones, de personajes y de localizaciones, es en este punto donde debemos detenernos ya que la mayor parte de la historia se desarrolla en las calles de Salamanca, escenario imprescindible que el director conoce de primera mano y donde va situando las innumerables piezas que conforman la trama, el mecanismo de relojería que maneja a su antojo hasta un supuesto final que no es tal.

Ese recorrido minucioso por los rincones de la ciudad comienza en los mismos títulos de crédito de presentación, mientras Cástor Vicente está haciendo un pedido por teléfono a «La tienda en casa» indica a la operadora que su dirección postal está en la calle de Ibiza de Salamanca. Inmediatamente después se le presenta caminando junto al río Tormes con el puente Enrique Estevan a su espalda.

La primera parte de este falso documental se articula en torno a las supuestas entrevistas a todas las personas que en algún momento de su vida han coincidido con Cástor: niños, mujeres mayores, chicas jóvenes, mendigos, barrenderos, empleados de banca, fruteras, dependientes, abogados, profesores y psicólogos,

28. (Pazos Hermos, Orense, 1973). Director, productor y guionista. Ha dirigido los largometrajes *Concursante* (2007), *Enterrado* (*Buried*, 2010), *Luces rojas* (*Red Lights*, 2012) y *Blackgodd* (2017). En 2011 ganó el Premio Goya al Mejor Montaje por *Buried*.

29. SERRA Xavi. «Rodrigo Cortés, *15 días*. La gran mentira del cine». *Travelling* 6, mayo/junio, 2005.

muchos de ellos solo lo han conocido de forma tangencial, pero otros son más cercanos, como sus novias con las que mantenía relaciones que no pasaban de las dos semanas, padres de acogida, compañeros de orfanato… Todos hacen declaraciones mezcladas con las del propio Cástor. Esas entrevistas, con afirmaciones rápidas y concisas, se realizan a lo largo y ancho de la ciudad, sobre todo en calles del centro como Plaza Mayor, de Anaya y de los Bandos, Rúa Mayor, calle de Zamora, Gran Vía, Huerto de Calixto y Melibea y entorno del Puente Romano, pero no se limita a los espacios más conocidos de Salamanca, Cortés también saca la cámara a esas otras Salamancas menos retratadas por el cine como las calles del barrio de La Vega o el paseo de la Estación.

Durante todo el cortometraje se trata de hacer una biografía del protagonista rastreando sus orígenes inciertos, especulándose con Orense o Salamanca, sin duda una proyección de la propia biografía del director nacido en la localidad orensana de Pazos-Hermos, pero residente desde su infancia en la capital salmantina.

Cortés utiliza imágenes rodadas en Super-8, que ha manipulado y rayado previamente, y fotografías envejecidas para simular la infancia de Cástor. Utiliza el recurso de una cinta de audio con grabaciones en las que el protagonista explica su manera de actuar, hablando directamente a una cámara de vídeo adquirida también a través de la *teletienda*, aunque en varios momentos del cortometraje sale del discurso propio del documental, recurriendo a imágenes en blanco y negro del propio Castor Vicente en las que no es posible la presencia de una cámara y que, por tanto, no tienen justificación en la estructura narrativa del género.

Las técnicas evasivas del protagonista se van explicando a lo largo del corto en unas escenas cercanas a la comedia, tal como explica la narración «Cástor Vicente Zamacois ha sido y es algo así como el gran campeón intercontinental del escapismo educado» todas ellas van acompañadas de imágenes del protagonista por diversas localizaciones (interiores y exteriores) de Salamanca, ilustrando lo que el narrador explica.

La historia da un giro importante cuando en la vida del protagonista aparece Lola, la única mujer con la que va a convivir más de quince días, el cortometraje llega a un punto de ruptura argumental con la presencia de esa mujer que transgrede la ley y que obliga a Cástor a hacer algo que hasta ese momento no hacía: ganar dinero, pero Cortés le da una nueva vuelta a la historia y prefiere acabar con la vida de la chica en un accidente que hace pensar en la intervención del protagonista.

El director no pretende concluir el cortometraje de forma convencional y lo hace volviendo atrás, a agosto de 1979, cuando aparecen los padres adoptivos definitivos –Ernesto Vicente y Araceli Zamacois– aunque es la enésima manipulación del cortometraje ya que, en realidad, ha estado hablando de ellos desde el principio de la historia.

> De repente di con la clave: no acabar la película sino falsamente acabarla sin que nadie se diera cuenta. Así, el corto acaba cuando por fin encuentra a su madre definitiva, madre a la que de todas formas hemos estado viendo a lo largo de todo el documental. Pero manipulando la música, el sentido del montaje y haciendo que las imágenes sean de repente emotivas, como si hubiéramos llegado a una conclusión… Cuando el envoltorio habla de conclusión, uno emocionalmente percibe eso como conclusión, y decide que hemos llegado al clímax de la vida de Cástor, cuando no lo es en absoluto. Es otra forma de manipulación. Manipulación de las formas, de los ritmos, los tiempos, las emociones… Es el cine[30].

La idea de manipulación como juego narrativo es constante a lo largo del cortometraje, el que todo ese discurso se desarrolle casi exclusivamente en escenarios urbanos de Salamanca va a dar una imagen distinta de la ciudad, diferente en cuanto que sus calles, plazas o parques, van a formar parte de ese puzle de supuesta verdad, Cortés nos presenta el reflejo de esa Salamanca que está finalizando el siglo XX, en la que la gente está presente en cada rincón y donde todos participan en esa comedia, una ciudad en la que es posible el anonimato y la picaresca, en la que aún hay lugar para heterodoxos. Ese punto de vista que Cortés arroja sobre su ciudad, no es gratificante, pero permite observar una Salamanca diferente dentro de su cotidianidad, una ciudad en medio del *boom* económico de finales de los 90, años en los que nadie parecía darse cuenta de que las ganancias rápidas acaban en plazos cortos y dejan víctimas en el camino.

Solo el que ensaya lo absurdo es capaz de conquistar lo imposible.

Miguel de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho*

CHARROSIS (GABRIEL VELÁZQUEZ, 2002)

Dirección: Gabriel Velázquez. Guion: Gabriel Velázquez, Ricardo Luis González. Fotografía: Luis Fernando Lorenzo, en color y blanco y negro. Montaje: Carlos Lorenzo. Música: Pablo Crespo. Locución: Pedro A. Loma. Intérprete: Javier Aller. Producción: Artimaña Prod. Duración: 8'. Localizaciones: Salamanca.

Seguramente no hay cortometraje con más referencias directas a *lo salmantino* que este con el elocuente título de *Charrosis*, palabra inventada, por el autor para referirse a la exaltación de lo charro y que define en uno de los intertítulos que van intercalándose sobre la narración para explicar todo lo explicable en este homenaje, broma, parodia y exageración de las *esencias* salmantinas. «Charro: referente a Salamanca y sus gentes. Psicosis: nombre aplicado a las enfermedades mentales. *Charrosis*: Exaltación de lo charro hasta la locura».

30. SERRA, Xavi. «Rodrigo Cortés: *15 días*. La gran mentira del cine». *Travelling* 6, mayo/junio, 2005.

Son básicos en la historia el sentido del humor y las referencias a la cultura popular (con superhéroe incluido), sin estos ingredientes no se hubiera podido realizar un cortometraje que, en el fondo, es un acto de homenaje a lo salmantino representado por tópicos y lugares comunes, desde los edificios y monumentos más característicos a tradiciones y acontecimientos históricos relevantes que sirvan para unir el presente con el pasado, lo moderno con lo antiguo, todo ello en el contexto de una ciudad inmersa en los actos y celebraciones realizados en 2002 con motivo de haber sido designada Capital Europea de la Cultura.

Gabriel Velázquez encuentra ese punto de unión entre el homenaje y la parodia en la figura del Mariquelo[31], el personaje que año tras año, cada 31 de octubre, sube a la Torre de las Campanas de la Catedral Nueva para tocar la gaita y el tamboril en señal de acción de gracias porque el terremoto de 1755[32] no causó daños notables en la catedral ni víctimas en la ciudad.

Charrosis tiene una estructura en la que se van a mezclar escenarios naturales con personajes inventados e, incluso dibujados, tan inverosímiles que no pueden salir de la imaginación de un guionista, como el propio Mariquelo subiendo sin ninguna medida de seguridad a una torre de 110 metros de altura.



Charrosis *(Gabriel Velázquez, 2002), p. 21.*

31. Ángel Rufino (Linares de Riofrío, 1963). Tamborilero y folclorista.

32. El conocido como Terremoto de Lisboa tuvo lugar el 1 de noviembre de 1755 y los expertos calculan que su epicentro estuvo situado en el Océano Atlántico a unos 300 kilómetros de la capital portuguesa.

La historia se estructura a partir de un astrónomo llamado Eli aquejado de *charrosis*, trastorno provocado por su desmesurado estudio por la tradición charra que no solo ha decidido emular al Mariquelo, sino que va tratar de superarlo llevando la tradición mucho más *arriba*.

No es modesta la ambición de Eli, ni la del propio Gabriel Velázquez fabulando sobre la posibilidad de crear un héroe autóctono, un *Súper Charro* con traje elástico y capa, que se encargue de llevar la cultura salmantina por el universo, aunque no explica con qué intenciones.

A lo largo del cortometraje se presenta al superhéroe de dos maneras, una con el físico del actor Javier Aller[33] disfrazado con mallas, capa y las iniciales «S CH» bordadas en el pecho, que corre por diversos espacios de la ciudad, entre ellos el desaparecido Bosque de Ibarrola, puente del Ferrocarril, plaza de toros, Estadio Helmántico, puente Enrique Estevan o la carretera de Madrid pasando junto al muro con una pintada donde se puede leer «El poder no cambia, solo cambia quien maneja los hilos»; es esta la única referencia social o política que encontramos en el corto, un guiño ideológico en medio de un argumento basado exclusivamente en ese homenaje a lo salmantino basado en símbolos iconográficos y artísticos y en el que no hay lugar para los habitantes de la ciudad más que cuando «acompañan» diversas imágenes de la Plaza Mayor.

Tras su largo recorrido urbano, el superhéroe sale de Salamanca y corre entre campos de cultivo y un paisaje de encinas en un rápido homenaje a algunos de los paisajes típicos de la provincia con la inevitable referencia a su árbol totémico.

La otra forma en que se representa a ese *Súper Charro* es por medio de un dibujo animado que sobrevuela calles y edificios del centro de la ciudad y pasa entre diversas figuras de la iconografía salmantina como el astronauta de la Catedral, la rana de la Universidad y figuras grotescas tanto de las catedrales como del Patio de Escuelas de la Universidad. Por último, navega en un barquito de papel por el Tormes, junto al Puente Romano y termina hundiéndose…

Todos los espacios salmantinos más simbólicos e identificables –incluidos el estadio de fútbol y la plaza de toros– son recorridos y homenajeados por este fanático de lo salmantino, extensión del propio Gabriel Velázquez que, por medio de esta broma, usando la caricatura y el *gag* consigue hacer todo un homenaje al folclore, las tradiciones y la monumentalidad de Salamanca, algo que contrasta con su anterior cortometraje *Parabellum* (1998) donde se muestra la *cara b* de Salamanca. Esa forma múltiple de ver su ciudad hace especialmente valioso el cine de Velázquez, la mirada inocente y sin complejos mostrando lo que él cree que debe mostrar, inventando superhéroes de papel para revelar al mundo la imagen más visible, pero también enseñando los patios traseros donde, a menudo, se desarrolla la historia de la gente.

33. (Madrid, 1972-2018). Actor de cine y televisión.

En la parte final del cortometraje se introducen imágenes reales, con cámara subjetiva, de una de las ascensiones del Mariquelo a la Torre de las Campanas de la catedral a las que se incluyen interferencias y cortes para simular esa especie de viaje estelar.

Cuando *Súper Charro* ve al Mariquelo en lo más alto de la catedral, intenta subir también, pero cae al vacío, momento en el que Eli despierta de su sueño e inicia un nuevo plan con un cohete «Artefacto diseñado por Eli a imagen y semejanza de la catedral para viajar por el universo».

El protagonista sube al cohete que es lanzado desde el logotipo de *Salamanca Ciudad Europea de la Cultura 2002*, última referencia a un año especial que hace reflexionar a Gabriel Velázquez sobre su ciudad a través del humor; consigue así una mirada a lo más tópico sin que haya lugar para la grandilocuencia, un homenaje a lo salmantino echando mano de la ironía.

Solo me cae bien la gente que sabe el valor de las cosas,
pero siempre olvida su precio

Miqui Otero, *Rayos*

IMPÁVIDO (CARLOS THERÓN, 2007)

Dirección: Carlos Therón. Guion: Carlos Therón, Alfonso Aranda, Roberto Therón. Fotografía: Antonio J. García, en color. Montaje: Rodrigo Cortés. Música: Antonio Escobar. Intérpretes: Julián Villagrán, Nacho Vidal, Manuel Solo, Marta Torné, Miguel Martín. Producción: Enigma Films; Uzala Films; Carlos Therón PC. Duración: 23'. Localizaciones: Salamanca, Cabrerizos y Moriscos (Salamanca).

Entre el *western*, el cine de acción y el género negro con final romántico se articula este cortometraje dirigido por Carlos Therón[34] una película llena de sugerencias, un ejercicio de estilo en el que ningún plano tiene desperdicio y donde encontrar pistas de la Salamanca tópica y clásica va a ser casi imposible, solo la aridez de algunos paisajes de La Armuña por los que transcurren carreteras secundarias, pero imprescindibles en el desarrollo de la historia.

Impávido se narra en primera persona, a partir de varios *flashbacks* (unos dentro de otros) y movimientos rápidos de cámara que terminan, a menudo, en planos congelados que permiten al espectador serenarse, reflexionar y tomar aliento.

34. (Salamanca, 1978). Director, guionista y realizador. Ha dirigido *Fuga de cerebros II* (2011) y *Es por tu bien* (2017), además, en 2012 realizó una nueva versión de *Impávido* de 95 minutos producida por Enigma Films y Mediagrama.



Impávido *(Carlos Therón, 2007) p. 24.*

Esa primera persona de la narración provoca que a lo largo de la historia solo sepamos lo que está pasando por los ojos del protagonista, le vamos a acompañar a lo largo de los veintitrés minutos de metraje, el espectador solo conocerá lo que él conozca y hasta que no le expliquen lo que realmente está pasando tampoco lo sabrá. Público y protagonista llegarán juntos al desenlace de la película.

La historia de *Impávido* comienza en una mesa de juego en la que cuatro jugadores han apostado 10.000 euros en una partida de *mus francés*, una modalidad de este juego de naipes en la que «se juega solo, sin pareja, se ponen 10.000 por cabeza, gana quien se lleve una vaca de tres juegos a treinta marracos».

Por tanto, se sitúa al espectador en una escena clásica de cine negro, con la sala iluminada con claroscuros, envuelta en humo y con la presencia de cuatro jugadores de lenguas afiladas, pero el director va a adaptar la escena a la cultura ibérica y cambia el clásico póker por el castizo juego del mus.

Las diferencias no acaban aquí, el *mus francés* tiene una peculiaridad muy especial que le da nombre, debajo de la mesa de juego una chica hará una felación a uno de los jugadores, al *impávido* que da título al cortometraje, si otro jugador lo descubre habrá ganado la partida. Es improbable que ninguna película norteamericana aguantara un argumento así y ese quizás sea uno de los grandes méritos del cortometraje, tomar una serie de elementos típicos del cine hecho en América y trastornarlos con los ingredientes más españoles. La ironía, la irreverencia y la falta de escrúpulos campan a sus anchas por una historia que comienza cuando en esa mesa de juego el protagonista comienza a recordar, a explicar al espectador qué le ha llevado hasta allí, hasta ese Club Murphy, recreado en una Salamanca canalla que también está ahí, aunque no se enseñe a las visitas.

Ray, el protagonista, comienza su narración dos años atrás, cuando se asoció con Manrique, un mecánico que ponía a punto los automóviles que Ray robaba

en Alemania. Como se ve, son muchas las *carreteras secundarias* que aparecen en esta historia, las timbas ilegales en tugurios infames, los concesionarios de coches a la carta, seguiremos encontrando más.

La narración de Ray sobre los comienzos de su vida delictiva se hace con imágenes de una carretera comarcal de la provincia, el paisaje yermo en el entorno de Moriscos sirve de escenario para el coche espléndido que Ray conduce por una vía de doble sentido.

Aquí todo parece tener doble sentido.

Ray tiene doble o triple sentido, es un tipo sencillo, no es guapo, no es duro, pero se dedica a un oficio de guapos y de duros. El espectador sabe que le va a ser difícil salir de esta. «La mayoría de los encargos eran para tipos que solo se ven guapos reflejados en el retrovisor de un descapotable».

Para complicar aún más las cosas Ray es un jugador, no puede evitar jugar –tenga o no tenga dinero para apostar– y se juega los beneficios de su trabajo al póker. Ese va a ser el verdadero comienzo de la historia porque las cartas van a poner a Ray en contacto con un mafioso peligroso, con su verdadero antagonista, un ser peligroso, un hombre sin escrúpulos al que todos conocen como Mikima.

Mikima se dedica al narcotráfico, al robo y, si es necesario, él mismo ejecuta a quien necesite quitarse de en medio. Por eso, en medio de una timba, el mafioso y sus ayudantes despluman a Ray sin ningún miramiento, y Ray desde ese día se ve obligado a trabajar para Mikima transportando droga y dinero en los coches que trae desde Alemania.

El director fuerza un poco más la historia cuando, en uno de esos viajes, Ray tiene un accidente de tráfico y el dinero de Mikima arde como arden sus esperanzas de salir de todo aquello con vida. Las imágenes de las carreteras secundarias cercanas a Salamanca con el protagonista caminando con una brecha en la cabeza y sabiendo que está condenado a muerte están llenas de fuerza, a pesar de la absoluta sensación de fragilidad que refleja. La escena de llanero solitario, de Quijote derrotado salta en mil pedazos cuando Ray recibe una llamada de Manrique, su socio en la venta de coches robados, en una narración con pantalla partida que permite ver lo que hacen los dos socios –Manrique está recogiendo todo en su taller para escapar cuanto antes y Ray se acaba tirando sobre el asfalto–; el mecánico le pide a Ray que busque a una chica llamada Nora y le entregue un paquete que tiene en un coche aparcado en su taller, por hacer ese recado se llevará 25.000 y el coche.

Ray ve cómo se le abre una esperanza, si consigue ese dinero podrá pagarle a Mikima que nunca sabrá que sus billetes se quemaron en el accidente. Tal como ha hablado con su socio, un fabuloso deportivo plateado le espera en el taller, Ray lo coge y torpemente lo saca del garaje.

Para darle ese aire de cine de acción, Ray conduce su flamante deportivo plateado por el entorno de la estación de ferrocarril de Salamanca, los mercancías parados, las vías y un paisaje áspero y anónimo son mucho más adecuados para

la historia que el perfil de la ciudad con las torres de las catedrales. No tarda en llegar a un hotelucho donde tiene que preguntar por Nora, hotel que podría ser cualquier antro de cualquier ciudad norteamericana y en el que Ray se las tiene que ver con un matón de raza negra con el que mantiene una conversación llena de ironía y dobles sentidos, hasta que Ray se ve obligado a sacar su arma, y el hombre se la quita, y todo está a punto de acabar mal si no es por una caja de cerillas, recurso imprescindible en el cine negro –al que Therón no para de hacer referencias– en la que el matón lee el nombre de Mikima y, aterrado, se convierte en un corderito dispuesto a ayudar a Ray.

De nuevo un *flashback*, dentro de otra narración en la que el hombre negro le explica a Ray lo que ha ocurrido esa mañana mientras él tenía el accidente y quemaba el dinero de Mikima. Mientras el matón habla, el espectador puede ver las imágenes de lo que ha sucedido: dos hombres con máscaras de loros y pistolas en sus manos corren por la calle de Toro, en pleno centro de Salamanca, al fondo se adivina el luminoso del BBVA, cámara lenta, título sobre la pantalla a estilo de las series de televisión de los años setenta «Loros verdes», a su alrededor la gente grita aterrada, hasta que los atracadores llegan a una furgoneta en la que un tipo con una máscara de un toro verde coge las bolsas con el dinero. La furgoneta se va con el botín y sin los atracadores, pero inmediatamente llega otra furgoneta, esta sí con un tipo cubierto con una máscara de un loro y el título sobreimpresionado.

Loros y toros. Les han engañado.

La acción vuelve al pasillo del hotel donde Ray y el hombre negro ríen con un porro de la mano. El matón le dice a Ray dónde puede encontrar a Nora, el Club Murphy donde le espera Tena, tesorero de Mikima que cree que Ray llega para participar en la timba a la que le había invitado. Le explica las normas y Ray, que no tiene aún el dinero pero que no puede evitar jugar, se apuesta el coche dejando el llavero con la cara de Mickey Mousse en la mesa junto al dinero de los demás jugadores.

Aparece entonces Nora, en cámara lenta, ella es la *femme fatale* de la historia, pero antes de ser la pieza que ayude a desenredar la trama, va a ser la chica que se oculta bajo la mesa.

En plena partida Tena cuenta –narrado a través de otro *flashback*– lo que ha ocurrido en el atraco, cómo los hombres de Mikima fueron robados por Manrique y cómo, al saberlo, Mikima fue a su taller para acabar con él, y cuando se iba a largar alguien le había robado su deportivo plateado…

Según va narrando la historia, Tena se da cuenta de que Ray es el *impávido*, se levanta de la mesa y coge las llaves de su coche, mueve el llavero con la cara de Mickey Mousse en el aire justo en el momento en el que entra Mikima que dispara contra él creyendo que es el traidor.

Todos los jugadores, menos Ray mueren el tiroteo y el propio Ray mata a Mikima. Cuando todo pasa, Nora le explica cómo ella oía todos los planes de Mikima

bajo la mesa y se los contaba a Manrique que sabía dónde y cuándo quedarse con el dinero, ella se llevaba una comisión, hasta que lo quiso todo.

Nora sale del tugurio sin Ray, pero le espera sentada al volante del deportivo, él sube y los dos se van en una imagen con una puesta de sol que recuerda los paisajes junto al mar, aunque estén en medio de la meseta, en pleno corazón de Salamanca a la que no se la ha distinguido en casi ningún momento. Consciente o inconscientemente Carlos Therón ha evitado los lugares más reconocibles, se ha limitado a esos patios traseros, bares, casinos, carreteras secundarias, esas otras Salamancas que también están y que un director como Therón se atreve a mostrar con toda crudeza, con toda originalidad y con todo el sentido del humor.

Defiendo las tramas simples con personajes complicados.

Claude Chabrol

LA VIUDA (DAVID MARTÍN PORRAS, 2010)

Dirección, guion y montaje: David Martín Porras. Fotografía: Philip Klucsarits, en color. Música: Efud Freedman. Intérpretes: Neus Asensi, Christophe Miraval, Javier Calvo, Ángel González Quesada, Marta Benito. Producción: Asalto Prod.; Esther García Prod. (España). UCLA School of Theater Film & Television. Duración: 20'15". Localizaciones: Salamanca, Aldehuela de la Bóveda y Matilla de los Caños (Salamanca).

La viuda es un cortometraje lleno de referencias a Salamanca, parece claro que ni la historia ni los personajes pudieran ser lo que son en otro lugar. Su entorno, la ciudad con toda su carga histórica, ideológica y simbólica actúa sobre ellos e influye en sus vidas y en sus decisiones.

Su director, David Martín Porras[35], opta por un relato clásico, por un uso intensivo del espacio físico en la narración consiguiendo que la ciudad suponga un eje vertebrador. Cada punto y aparte del relato cinematográfico estará separado y remarcado por una imagen de la ciudad antigua, planos llenos de belleza en los que utiliza angulaciones con cierta recarga estética y que, más allá del preciosismo o del homenaje a la Salamanca monumental, suponen un envoltorio efectivo para una historia que ocurre junto a esos muros y esas torres cuyo grosor y altura parecen pesarle a la protagonista desde mucho antes de que comience el relato de este pedazo de su vida.

35. (Salamanca, 1982). Su cortometraje *Ida y vuelta* (2010) consiguió el Primer Premio en la sección Castilla y León en Corto de Seminci en 2010 y con *Inside the Box* (2013) ganó el Premio Especial del Jurado de Seminci y fue nominado al Goya como Mejor Cortometraje en 2016. Su primer largometraje es *Stealing Summers* (2011).



La viuda *(David Martín Porras, 2010) p. 28.*

La película comienza con los pasos de la protagonista fuera de cuadro, el taconeo suave de unos zapatos de mujer en el interior de una iglesia, el largo y misterioso camino de esa viuda de la que desconocemos toda su vida pasada, una mujer aún joven, pero con un gesto de tristeza que no pierde a lo largo de toda la historia.

En esa primera imagen Martín Porras opta por presentar a Ángela, la viuda, por medio de un *travelling* que sigue la mano derecha de la protagonista sosteniendo la cesta de los donativos mientras avanza por el pasillo central de la iglesia donde se encuentra con Jose, un hombre maduro, que inmediatamente sabemos que está interesado en ella y que, sin decirle nada, la ve alejarse hacia el interior de la sacristía.

No tarda el director en hacer ver al espectador que el único interés de la viuda es el párroco, un hombre joven y atractivo que aparece por primera vez en la película desde el punto de vista de Ángela –escondida mirándole furtivamente– quitándose la casulla y dejando ver su torso desnudo con un tatuaje en su costado que más adelante será utilizado para atar el nudo de la historia.

Entre todos los elementos simbólicos que Martín Porras va poniendo en juego destacan los relacionados con el arte, esencialmente con la pintura ya que Manuel, el párroco, es un pintor aficionado y lo muestra trabajando en cuadros en los que siempre aparecen mujeres. También los distintos espacios monumentales de Salamanca irán apareciendo y subrayando o dándole el contrapunto a las escenas del cortometraje.

En medio de su tristeza Ángela ve un rayo de luz ante la oportunidad de llevar a Manuel hasta su casa cuando le explica que Carlos, su único hijo, va a presentarse a las pruebas de ingreso de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona.

Ángela le pide ayuda a Manuel y se entusiasma con la presencia del párroco, aunque pronto se desilusiona cuando se da cuenta de la buena relación entre los dos hombres de la que ella está excluida.

El plano general de la Catedral Vieja con su Torre del Gallo y las vistas del sur de Salamanca da paso a las escenas de los celos de Ángela, ese paso de viuda madre a mujer llena de rabia y de celos que se ven reforzados cuando descubre unos dibujos al carboncillo hechos por su hijo en los que el párroco aparece desnudo y reconocible por el tatuaje que luce en su espalda.

Para dar la siguiente vuelta de tuerca aparece un plano de las torres de la catedral con el Puente Romano mientras se oyen las campanadas.

Carlos y Manuel van hasta la orilla del río, Ángela los sigue en su coche, cuando baja y se interna en la maleza se araña las piernas. Cercano a la ciudad, pero a la vez un límite natural, la orilla del río es utilizada en el cortometraje como un bosque impenetrable, como laberinto y símbolo de la pesadilla que vive Ángela.

La viuda se decide a hablar con Manuel y le pide explicaciones, el párroco le responde con una frase que la deja helada «Tu hijo ahora tiene una pasión, ¿Qué hay de malo en eso Ángela?». Ella le amenaza con la policía y el cura la avergüenza.

A partir de ese momento Ángela se va distanciando de su hijo. Para dar un cambio en el argumento Martín Porras saca la acción de la capital y la traslada a un tentadero, en la Finca Linejo, donde Ángela mira con tristeza al toro dar vueltas por la plaza antes de que se le acerque Jose y le pregunte si el cura se ha sobrepasado con ella, y Ángela no lo niega, eso dará comienzo al rechazo de los feligreses hacia el párroco.

Cinco campanadas acompañadas de cuatro planos con imágenes de la ciudad que parecen caer sobre el estado de ánimo de la protagonista. Torres de la Clerecía y San Sebastián con la Rúa Mayor y vistas del norte de Salamanca. Lado sur de los soportales de la Plaza Mayor. Patio de Escuelas Menores y, por último, un plano contrapicado de la Torre de las Campanas de la Catedral Nueva.

A partir de ese momento la relación de Ángela con su hijo está destrozada, el chico le echa en cara que haya hecho creer a todos que el cura la ha acosado.

La imagen de soledad de Ángela en su casa tras la marcha de su hijo, parece dar fin al cortometraje, pero Martín Porras decide dejar una puerta abierta cuando Ángela descuelga el teléfono y compra un billete para Barcelona. Final abierto en el que la salida de la ciudad parece dar una esperanza a Ángela que inicia un camino y, quizás, una nueva vida que ya no conoceremos.

A veces la vida nos parece diferente, y comprendemos
lo importante a través de lo intrascendente

Vladimir Maiakovski

LA RAYA QUE ME RAYA (ISABEL DE OCAMPO, 2011)

Dirección y guion: Isabel de Ocampo. Fotografía: Juan Rodríguez, en blanco y negro y color. Montaje: Perig Guinamant. Música: Antonio Escobar. Intérpretes: Lucía Luis, Héctor Bragado, Faustino Nunes, Álvaro Sánchez, Arjun Martín Chen, Maribel Iglesias, Quequé, Miguel González, Rubén Martín, Santi Duque, Miguel Martín. Producción: Mandil PC. Proyecto Redes II. Duración: 15'. Localizaciones: Salamanca, Aldeadávila de la Rivera, Muelle de Vega Terrón (La Fregeneda) (Salamanca), Almeida (Portugal).

A través de los ojos de una niña de diez años, la realizadora Isabel de Ocampo da la visión que los salmantinos tienen sobre Portugal y sobre sí mismos. La directora salmantina recurre a toda una retahíla de tópicos de una manera cariñosa, siguiendo un juego infantil en el que va colocando espejos deformantes y cristales tintados de colores llamativos con los que ver y analizar las relaciones que una tierra fronteriza como Salamanca tiene con el país que está al otro lado de la raya.

Una provincia situada, a la vez, en el centro de España y en uno de sus márgenes, que se debate entre sus orígenes castellanos y leoneses, que es parte sustancial de la meseta y mira con nostalgia al mar, se ve reflejada y deformada a lo largo de un cortometraje que no por tener un tono amable deja de sacar a la luz las virtudes y defectos, las certezas e incongruencias de Salamanca y lo salmantino.



La raya que me raya *(Isabel de Ocampo, 2011), p. 31.*

Tomando como punto de partida la idea mágica de tomar la representación de la realidad como parte de la misma, la historia comienza con una referencia al mapa de la península en el que Portugal se interpone entre la provincia de Salamanca y el océano Atlántico. Cuando Lucía, la niña protagonista, comprueba esta circunstancia inicia su particular misión para que Salamanca tenga mar, y no vacila en presentarse al otro lado de la frontera para pedir a los habitantes de Almeida, primer pueblo portugués que encuentra, que aparten un poco su país.

Lucía no entiende bien a los portugueses ni estos la entienden a ella, comienza entonces a jugar con las palabras, primero con las portuguesas a las que encuentra equivalencias divertidas en castellano y después continúa con las españolas, más en concreto con las propias de Salamanca, «Para vivir en Salamanca hay que hablar salmantino», explicando toda una serie de expresiones y modismos, muchos incomprensibles fuera de los límites provinciales, pero que no impiden que «aquí se hable el mejor castellano de España […] y que vengan los extranjeros a aprenderlo».

Las localizaciones en las que se desarrolla la historia forman parte también del imaginario que los salmantinos tienen sobre sí mismos y sobre su relación con Portugal, destaca la presencia constante de la capital salmantina, de su Plaza Mayor, especie de eje ideal desde el que gira todo lo salmantino y donde la niña expone ante sus paisanos su teorías, también se ofrecen imágenes del Patio de Escuelas Mayores, donde sitúa una escena de exaltación a la selección española de fútbol reciente campeona del Mundial de 2010, y el Puente Romano con las catedrales al fondo, testigos imprescindibles de la vida de Salamanca.

En cuanto a los lugares de la provincia que sirven de escenario al cortometraje destacan la presa de Aldeadávila y el muelle de Vega Terrón en Las Arribes, paisajes a los que el agua les da un significado propio, sucedáneos del océano en una tierra definida por la llanura y el secano, pruebas una vez más de esa nostalgia por el mar, y de esa variedad y heterogeneidad que define o debería definir a Salamanca.

En lugar de detenerse en todos esos elementos de mezcla, variedad e indefinición, el juego de Isabel de Ocampo y la pequeña Lucía toma el camino del tópico, aparecen así en un montaje rápido, con multitud de personajes y localizaciones, todos los tópicos sobre lo portugués: las compras de sábanas, toallas y calcetines, el tabaco de contrabando, los conductores temerarios y la celosa policía de la frontera, elementos de un pasado cercano en el que para los salmantinos la relación con el país vecino no pasaba de las visitas al mercadillo de Vilar Formoso y las compras de estos productos.

También, y utilizando la misma técnica narrativa, aparecen una serie de generalidades sobre lo español y lo salmantino: el fútbol como pasión y tema recurrente representado por la selección española, ganadora durante esos años de diferentes torneos internacionales, las comidas típicas como el gazpacho, el lomo y el jamón ibéricos, los espacios monumentales como orgullosa tarjeta de presentación de los salmantinos donde quiera que van y, por último, personajes

populares de la actualidad de Salamanca como el cómico Quequé[36] o el entrenador de fútbol Vicente del Bosque[37].

Tiene tiempo De Ocampo para dar voz a una agrupación que une a salmantinos y portugueses, la *Asociación Todavía* que tiene como fin recuperar la abandonada vía que intentó conectar el Atlántico con Europa uniendo Oporto y Salamanca. No desentona un toque documental en este juego de ficción, no es difícil concluir que, bromas aparte, el desconocimiento de los salmantinos hacia Portugal es tan real como inconcebible, la unión en proyectos comunes y que partan de la iniciativa popular parece un buen camino para unir a dos países que, como dice otro tópico, siempre han vivido de espaldas, las vías del tren son un buen símbolo de unión y de progreso, un buen camino para avanzar hacia un lado y hacia el otro de la raya.

Tomando como eje el sentido del humor este corto consigue, tópicos aparte, hacer una reflexión sobre lo que supone la frontera para Salamanca, una provincia que, a pesar de su centralidad, siempre se ha definido por su carácter fronterizo, no solo con el país vecino sino con diferentes regiones, espacios físicos y políticos. Los orígenes fronterizos de Salamanca en la Extremadura del Duero llegan muy difuminados hasta la actualidad, pero miradas como esta de *La raya que me raya* son capaces de sacar a la superficie todas esas particularidades de la Salamanca forjada en múltiples fronteras, límites y todo tipo de líneas divisorias.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Después de analizar estos siete cortometrajes, las conclusiones a las que podemos llegar son tan variadas como las historias que nos presentan y, sobre todo, con la forma que los directores eligieron para representarlas.

El hecho de optar por estos títulos tiene, como es evidente, un componente subjetivo, pero lo que se ha pretendido es buscar la variedad de puntos de vista y, dentro de esa diversidad, visiones heterodoxas de nuestro entorno, puntos de vista que nos hagan ver a la provincia de Salamanca desde lugares que no la habíamos visto nunca, desde ángulos nuevos y con luces y colores distintos a lo que la iconografía clásica nos pueda tener acostumbrados.

Es indudable que este análisis hubiera quedado más completo analizando todos y cada uno de los cortometrajes de ficción rodados en Salamanca hasta la actualidad, pero ante la imposibilidad de hacerlo hemos optado por esta selección que, como hemos visto, proporciona multitud de datos y reflexiones.

36. (Salamanca, 1977). Humorista y presentador de radio y televisión.

37. (Salamanca, 1950). Entrenador de fútbol y exfutbolista, entrenó a la selección absoluta de España entre 2008 y 2016.

Los siete cortometrajes analizados ofrecen al espectador toda una serie de representaciones de Salamanca y lo salmantino desde las que poder mirarnos abiertamente; pocas provincias tienen tal cantidad de producciones que puedan usarse como espejos que les devuelvan su propia imagen de mil formas diferentes pero todas ellas válidas y llenas de sugerencias.

El cine, como arte que es, puede ser definido de muchas maneras y el símil del espejo, aunque discutible, es ideal para entender lo que hemos pretendido mostrar. Toda esta serie de espejos deformantes, a la manera de los del madrileño callejón del Gato, inmortalizados por Valle Inclán, espejos cóncavos y convexos, limpios y empañados, perfectamente pulidos o con manchas provocadas por el tiempo… todos ellos nos retratan, nos ofrecen nuestra imagen de mil formas distintas.

Los directores de los cortometrajes reseñados nos han enseñado la Salamanca que ellos han querido mostrar: la nostálgica y sentimental de Luis Cortés en *Un domingo* donde propone una vuelta a lo natural y, de forma involuntaria, nos regala un viaje en el tiempo por la Salamanca urbana de 1960. La esperpéntica y subterránea retratada por Chema de la Peña en *Lourdes de segunda mano*. Las mil ciudades en las que vivir y sobrevivir retratadas en *15 días*, el falso documental de Rodrigo Cortés. La Salamanca de la exageración artística y folclórica fotografiada con ironía por Gabriel Velázquez en *Charrosis* o la Salamanca canalla de Carlos Therrón en *Impávido*. Por último David Martín Porras en *La viuda* utiliza la belleza de la ciudad para atrapar a sus personajes e Isabel de Ocampo echa mano en *La raya que me raya* del juego y el punto de vista infantil para ofrecer la imagen de una Salamanca llena de tópicos que acaban vertiéndose en el Atlántico.

Como dice Lucía, la protagonista del corto de Isabel de Ocampo, «Si Portugal no estuviera, Salamanca tendría mar»; tras ver y analizar estas historias contadas con imágenes vemos que muchos de los sueños y temores de los salmantinos están presentes en la obra de sus directores y directoras de cine, como seguro también lo están en todos y cada uno de los profesionales de cualquier otro oficio, ojalá este análisis sirva para mirarnos sin rubor, para reconocernos mejor, para superar el miedo, reírnos de nuestros defectos y saber que, aunque sea de interior, esta tierra puede avanzar hacia el mar o hacia cualquier lugar que se proponga.

BIBLIOGRAFÍA

AMITRANO, Alessandra. *El cortometraje en España. Una larga historia de ficciones breves*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1997.

BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica, 2005.

FERRO, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Editorial Ariel, 2000.

FRANCIA, Ignacio. *Salamanca de cine*. Salamanca: Caja Duero, 2000.

GABAUDAN, Paulette. *Luis Cortés. Fotógrafo y cineasta*. Salamanca: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 2005.

MORENO RODRÍGUEZ, Juan Antonio. *El cortometraje en España*. Madrid: Editorial Tal Vez, 2017.

PALACIOS SANTOS, Alberto y SHAHÍN GARCÍA, Ismael. *Cine en Castilla y León (1910-2010). II Cortometrajes y noticias*. Salamanca: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 2014.

PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio. *Cine, enseñanza y enseñanza del cine*. Madrid: Ediciones Morata, 2014.

PERIÓDICOS Y REVISTAS

El Adelanto, 13 de octubre de 1932.

HERNÁNDEZ LES, Juan. *El Imparcial*, 28-07-1978.

SERRA, Xavi. «Rodrigo Cortés, 15 días. La gran mentira del cine». *Travelling* 6, mayo/junio 2005.