

DE INGLATERRA A SALAMANCA: ESPACIO Y MEMORIA EN *NUEVE CARTAS A BERTA* (BASILIO MARTÍN PATINO, 1967)

OLGA GARCÍA-DEFEZ¹
Universidad de Valencia

RESUMEN: El presente texto aborda la función narrativa y simbólica del espacio y de la memoria en la película *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1967). En la gestión del espacio destaca la presencia de la ciudad de Salamanca, eje espacial donde se desarrolla la mayor parte de la trama, y de Inglaterra, ausente en la diégesis. La primera asume la función de simbolizar el ambiente claustrofóbico en el que vive el protagonista y la segunda, el recuerdo de un mundo exterior vivido y perdido. Al mismo tiempo, ambas ciudades se asocian a las dos memorias presentes en el film: la memoria oficial de los vencedores en la Guerra Civil y la memoria del exilio intelectual.

PALABRAS CLAVE: cine español; franquismo; *Nueve cartas a Berta*; Martín Patino.

ABSTRACT: The present text addresses the narrative and symbolic function of space and memory in the film *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1967). The main element in the configuration of the filmic space is the city of Salamanca, spatial axis where most of the plot is developed, and England, absent in the diegesis. The former has the function of symbolizing the claustrophobic environment in which the protagonist lives and the latter represents the memory of an external world lived and lost. At the same time, both cities are associated with the two memories present in the film: the official memory of the victors in the Civil War and the memory of intellectual exile.

KEY WORDS: Spanish Cinema; Francoism; *Nueve cartas a Berta* (*Nine Letters to Bertha*); Martín Patino.

1. Este trabajo ha contado con la ayuda del Programa de Formación del Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España.

1. INTRODUCCIÓN

El film *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1967)² tuvo un triple carácter inaugural al ser el primer largometraje de su director, ubicarse en el origen del Nuevo Cine Español y ser la primera película en ostentar la nueva categoría de Interés Especial concedida por el Ministerio de Información y Turismo³. Fue proyectado en la XI Semana Internacional de cine religioso y de valores humanos de Valladolid⁴ y presentada en el XIV Festival Internacional de Cine de San Sebastián en junio de 1966, donde obtuvo la Concha de Plata a la mejor dirección novel⁵.

Tras su estreno el 27 de febrero de 1967 fue vista por 417.965 espectadores⁶ que rompieron con las expectativas de distribuidores y exhibidores, manteniéndose en cartel más tiempo del previsto, quizás porque el público se sintió reflejado en Lorenzo Carvajal (Emilio Gutiérrez Caba), el joven protagonista que, tras regresar a Salamanca después de una estancia estival en un campo de verano en Inglaterra, se somete a la constricción de una vida provinciana marcada por la religión y los convencionalismos. La trayectoria del film se ha visto correspondida con el interés de la academia⁷ y su reposición en filmotecas y espacios televisivos⁸.

Algunas de las reflexiones sobre la obra ya apuntan la importancia visual, narrativa y simbólica del espacio que, de forma física o recurrente, aloja a los personajes y a sus recuerdos. Siguiendo esa línea, el presente texto abordará el entramado de relaciones que se establece entre el espacio diegético y el extradiegético y una

2. La fecha de 1967 corresponde a la de su estreno en salas de cine. El film fue rodado entre el 12 de abril y el 22 de mayo de 1965 (GARCÍA-MARTÍNEZ, A. N. *Realidad y representación en el cine de Basilio Martín Patino: montaje, falsificación, metaficción y ensayo* [tesis doctoral inédita]. Universidad de Navarra, 2005, p. 77).

3. La categoría de Interés Especial sustituyó a la de Interés Nacional a partir de la Orden de 19 de agosto de 1964 para el desarrollo de la cinematografía nacional, acordada por la Comisión Delegada de Asuntos Económicos, a propuesta del Ministerio de Información y Turismo (BOE, 01/09/1964, p. 11461).

4. ABC, 17/04/1966, p. 31

5. ABC, 19/06/1966, p. 121.

6. Instituto de la Cinematografía y de las Artes Visuales, 2018.

7. VILLEGAS LÓPEZ, M. *Aquel llamado nuevo cine español*. Madrid: J. C. Clementine, 1991; BELLIDO LÓPEZ, A. *Basilio Martín Patino, un soplo de libertad*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1996; PÉREZ MILLÁN, J. A. *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*. Valladolid: 47 Semana Internacional de Cine, 2002; CASTRO DE PAZ, J. L. «Nueve cartas a Berta. Sin remedios, sin fracturas...». En HEREDERO, C. F. y MONTERDE, J. E. (eds.). *Los Nuevos Cines en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia, 2003, pp. 419-422; LÓPEZ, H. *Democracia y melancolía en el cine de Basilio Martín Patino*. Madrid: Universidad Europea de Madrid, 2004; GARCÍA-MARTÍNEZ, A. N. *Realidad y representación en el cine de Basilio Martín Patino: montaje, falsificación, metaficción y ensayo* (tesis doctoral inédita). Universidad de Navarra, 2005, p. 77; NIETO FERRANDO, J. *Posibilismos, memorias y fraudes. El cine de Basilio Martín Patino*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca (IVAC), 2006; FAULKNER, S. *Cinema of contradiction: Spanish film in the 1960s*. Edinburgh: Edinburgh University, 2006; VAQUERIZO GARCÍA, L. *La censura y el nuevo cine español. Cuadros de realidad de los años sesenta*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2014; etcétera.

8. La película fue proyectada en el programa *Historia de nuestro cine* (TVE-2, 2015) el 22/09/2015.

memoria que se desdobra abarcando desde los recuerdos íntimos del protagonista a la memoria bicéfala surgida tras la Guerra Civil, destacando la habilidad del director para introducir en la pétrea piel de la memoria de los vencedores una cuña que aludiese al exilio de los vencidos y evidenciando que «se trata de la primera ocasión en la que en una película la figura del exiliado se utiliza para expresar el desarraigo, la crisis de valores y el deseo de transformación por parte de la juventud en el interior de España»⁹.

2. EL EJE HUMANO

En los fotogramas iniciales del film aparece intercalado un texto, impuesto por la distribuidora, que sucintamente presenta a los protagonistas, situándolos geográfica y temporalmente y anuncia las claves temáticas: el relevo generacional; la angustia vital por la inadaptación a un modo de vida congelado en el tiempo; la dualidad España/extranjero entendida como un dentro/fuera inverso al de producciones coetáneas rodadas fuera del país, como *La guerra ha terminado* (*La guerre est finie*, Alain Resnais, 1965)¹⁰, y la Guerra Civil percibida no como hecho histórico, sino como acto fundacional cuya dimensión ideológica se repite mecánicamente en actos como la reunión de los Alféreces Provisionales y cuya estela resulta ajena a la nueva generación.

La primera frase del intertítulo, «esta es la historia de un español que quiere vivir, y a vivir empieza»¹¹, remite a los *Proverbios y Cantares* de Antonio Machado. Ese español, Lorenzo, es el doble narrador del film por ser el protagonista visual y el relator verbal a través de su voz *over* omnipresente, la argamasa del relato, la principal fuente de información del espectador y el elemento que guía y da sentido a un argumento apoyado en diálogos de puro trámite. La voz *over* proporciona un canal de conexión entre la memoria individual del protagonista, el espacio ausente de Inglaterra y el mundo de los exiliados en ese país y su realidad en Salamanca. También construye al personaje de Berta con sus recuerdos y con el texto de las cartas, únicos indicios que tiene el espectador para componer en su imaginación al personaje. En pocos films la voz *over* es tan determinante.

Lorenzo representa la «generación inocente» que, aunque nacida sin el cargo moral de su participación en la guerra, sigue anclada a ella a través del cordón umbilical que la generación anterior se resiste a romper y a la cual pertenece su

9. GONZÁLEZ, F. «La sombra del exilio. La figura del exiliado republicano en el cine español de ficción. Los casos de *Nueve cartas a Berta*, de Basilio Martín Patino y de *El otro árbol de Guernica*, de Pedro Lazaga». En BALCELLS, J. M. y PÉREZ BOWIE, J. A. (eds.). *El exilio cultural de la guerra civil (1936-1939)*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 2001, p. 214.

10. GONZÁLEZ, F. «Exilio, identidad, historia, forma fílmica. *La guerre est finie*, *Nueve cartas a Berta*». En *Filmhistoria online*, 1-2, 2000, p. 29.

11. *Nueve cartas a Berta* (Martín Patino, 1967).

padre (Antonio Casas), un excombatiente hastiado, frustrado y paradójicamente vencido dentro del bando vencedor¹². Lorenzo es el administrador de la información ofrecida, y a través de su relato, de su memoria y de su experiencia subjetiva toman forma los elementos que quedan fuera de plano por las continuas elipsis, tanto espaciales como temporales, que caracterizan el film.

Alrededor de este eje humano central se alinean el resto de personajes que forman categorías (familia, compañeros, sacerdotes y amigos) que coinciden con las grandes instituciones vigentes durante el tardofranquismo: la familia, el matrimonio, la educación reglada y la Iglesia, quedando los amigos extranjeros fuera de esta estructura porque representan un punto de fuga transitorio. Frente a estos personajes que transitan por la diégesis se sitúa Berta, una presencia fantasmal que surge del recuerdo de Lorenzo, la ficción dentro de la ficción, la eterna Dulcinea que recupera la tradición literaria de la amada ausente, pero también la figura que confirma la existencia de otras formas de vida.

La conclusión del film supone el retorno de Lorenzo a la normalidad de Mary Tere (Elsa Baeza) y, sobre todo, a la normatividad, un proceso frecuentemente reprochado a Patino por su pesimismo acomodaticio, mientras que para otros autores «Al fin, el muchacho se entrega, en uno de los finales más sencillos, puros, poéticos, que se han hecho en el cine español. Se entrega por algo elemental, que lo vence; su novia, la bella muchacha que está allí, es a la que le besa, y además está llegando la primavera. Y Berta no ha contestado más a sus cartas»¹³. Pero hay otra forma de entender la última escena donde Lorenzo y su novia se hacen arrumacos a la orilla del río, con el perfil de la ciudad como testigo, y cuando la cámara los abandona después de que Lorenzo ratifique su claudicación y su conversión en un «San Estanislao de Kostka»¹⁴. La cámara se mueve verticalmente y encuadra la silueta de la ciudad, encadenándose a través de un fundido con el plano siguiente, que muestra un angelote y los cipreses de un cementerio. La conversión visual de la ciudad en un cementerio no puede ser más elocuente.

3. EL EJE ESPACIAL

Martín Patino gestiona el uso del espacio con una estructura dual en la cual los elementos binarios se relacionan por oposición, geográfica en algunos casos (medio rural, medio urbano) y profundamente simbólica en otros (Inglaterra, Salamanca). Incluso cuando se trata del mismo tipo de espacios, estos aparecen enfrentados a través de su significado en el relato, como los dinámicos bares de Madrid o el

12. Antonio Casas repitió el papel de padre con hijo en crisis en 1969, en el film de Francisco Regueiro *Me enveneno de azules*, con la diferencia de que en ese film el cándido Junior no opta por el conformismo, sino por una explosión de violencia en la que la «muerte del padre» se convierte en literal.

13. VILLEGAS LÓPEZ, M. *Aquel llamado nuevo cine español*, p. 80.

14. *Nueve cartas a Berta* (Martín Patino, 1967).

anodino casino de Salamanca, petrificado visualmente a través del montaje. Este sistema de confrontación, explicado por Castro de Paz¹⁵, también se aplica a los personajes que rodean a Lorenzo, siendo evidente la comparación entre Berta y Mary Tere, Benito (José María Resel) y Jacques (Iván Tubau) y el padre de Lorenzo y el de Berta¹⁶. El propio Lorenzo sufre un proceso de desdoblamiento transitorio, origen de todo su malestar mental y psicossomático, producido por el choque que le produce volver a la grisura de su vida provinciana después de haber tenido contacto con una realidad distinta y, otra vez, opuesta a la suya.

Este juego de oposiciones, que afecta también a los elementos formales, con la mezcla de la novedad que supone evidenciar el montaje y el uso de recursos arcaicos como la estructura epistolar, los intertítulos, los dibujos medievales de José Luis Alcaín y la música extradiegética de Bernaola, será el que logre introducir la memoria de los vencidos con una sutileza que sorteó el rechazo de las preceptivas juntas de censura¹⁷.

Por su parte, las dualidades espaciales tienen su punto de partida en Salamanca, donde comienza y acaba la acción, convirtiendo a la ciudad en el espacio que más metraje ocupa y en el eje espacial que ancla al protagonista, ya que los viajes de este, tanto los del pasado, como los que ocurren durante la diégesis, son temporales y finalizan con su retorno a la ciudad. De esta forma, Salamanca no es un simple escenario anónimo como en *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956), sino que aparece especialmente documentada, remarcada, subrayada y a partir de su presencia se vertebra el juego de oposiciones que queda marcado desde la primera escena.

Tras regresar a Salamanca, Lorenzo se convierte en un extraño que al volver a la normalidad de su ciudad la percibe como un extranjero, con una visión enajenada que coincide con una de las fórmulas que definen la ciudad de provincias, tanto en el cine como en la literatura¹⁸, y obliga al espectador a situar a la ciudad como parte del binomio que la enfrenta a la Inglaterra evocada. Ese extrañamiento de Lorenzo es expresado verbalmente por la voz *over* («Esta fastidiosa manía de comparar lo de ahí con todas las cosas de España»)¹⁹ y contrasta con la normalidad de Mary Tere, quien ha permanecido en la ciudad, produciéndose una equivalencia entre la chica y la ciudad que perdurará durante todo el film. Mientras, la escritura

15. CASTRO DE PAZ, J. L. «Nueve cartas a Berta. Sin remedios, sin fracturas...», p. 421.

16. José Carballeira, el padre ficticio de Berta, ha sido identificado como Salvador de Madariaga (DEL AMO, A. «Nueve cartas a Berta». En *Nuestro Cine*, n.º 62, 1967, p. 64).

17. El informe de la comisión de censura que se ocupó de la lectura previa del guion incluía la necesidad de eliminar o modificar cinco escenas (GARCÍA-MARTÍNEZ, A. N. *Realidad y representación en el cine de Basilio Martín Patino: montaje, falsificación, metaficción y ensayo*, pp. 77-78; GONZÁLEZ, F. «Exilio, identidad, historia, forma fílmica. *La guerre est finie, Nueve cartas a Berta*», p. 34; VAQUERIZO GARCÍA, L. *La censura y el nuevo cine español. Cuadros de realidad de los años sesenta*, pp. 139-148).

18. RÍOS CARRATALÁ, J. A. *La ciudad provinciana: Literatura y cine en torno a Calle Mayor*. Alicante: Universidad de Alicante, 1999, p. 46.

19. *Nueve cartas a Berta* (Martín Patino, 1967).

de la primera carta a Berta construirá una nueva correspondencia entre ella y el recuerdo de un país extranjero anclado en la bruma extradiegética.

El peso visual y simbólico de Salamanca y su omnipresencia en la pantalla solamente se ve contrarrestada por las partes que transcurren fuera de ella. Sus reconocibles monumentos, su perfil desde las afueras, la ribera del Tormes, las calles, el casino, los bares, la multitud de fachadas, letreros y anuncios publicitarios, recogidos profusamente por una cámara de Patino más próxima al documental que a la ficción, acentúan la presencia visual de la ciudad y le confieren una categoría simbólica que se puede percibir en algunas escenas.

Por ejemplo, uno de los momentos en los que Lorenzo expresa verbalmente su estado de ánimo transcurre durante un paseo con su novia por las afueras de la ciudad. Desde un plano entero de Lorenzo la cámara realiza una panorámica lateral de los alrededores de la ciudad, mientras que el joven piensa: «Y de repente me viene como una depresión, como un hastío, como una necesidad de salir de aquí, donde sea. No hay nada que me llene, no espero nada, no sé qué será de mí en el futuro, para qué valdré, qué sentido tiene el acostumbrarse a vivir así, rutinariamente, sin alicientes, como en el rincón de un planeta parado, conforme a unas normas tan ajenas y viejas que no nos ayudan a vivir mejor»²⁰. Palabras des-
esperanzadoras intercaladas con cuñas radiofónicas de publicidad, que acompañan esa panorámica circular que acaba otra vez en la pareja, como si la ciudad fuese una envoltura indestructible que genera los pensamientos de Lorenzo²¹.

La reunión de los Alféreces Provisionales en la Plaza Mayor, uno de los momentos más alusivos a la Guerra Civil, está resuelta con otro movimiento circular de la cámara que parte de un plano medio del padre de Lorenzo y después de pasar por los rostros reales de los alféreces, vuelve a acabar en él. Este movimiento circular sitúa al espectador entre los participantes de una exhibición pública de los vencedores y confiere a Salamanca una categoría de ciudad «afín a la causa nacional» que conecta con el papel que tuvo la misma durante la guerra, bastando recordar que su palacio arzobispal albergó el puesto de mando del general Franco, que en ella tuvieron lugar celebraciones de alemanes nacionalsocialistas²² y que esa misma Plaza Mayor fue el escenario de aparatosos actos del bando sublevado, como el recogido en el film *Recepción al embajador alemán en Salamanca* rodado en 1937.

La omnipresencia de Salamanca se ve, no obstante, interrumpida por las tres ocasiones en las que Lorenzo abandona la ciudad y siempre los lugares que visita tienen relación directa con sus estados de ánimo. La tarde de domingo que transcurre en un pueblo de la provincia donde su prima y los tunos participan de la

20. *Nueve cartas a Berta* (Martín Patino, 1967).

21. Para conocer la ubicación exacta de los espacios de Salamanca ver: FRANCIA, I. *La Salamanca desaparecida a través de Nueve cartas a Berta*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 2011.

22. DELGADO BUENO, M.^a B. «Las celebraciones nacionalsocialistas en Salamanca durante la Guerra Civil». En *Investigaciones Históricas*, n.º 34, 2014, pp. 211-240.

festividad de la localidad son un punto culminante en el desánimo de Lorenzo, que ve como ese ambiente añejo y perpetuado por jóvenes de actitudes rancias contrasta con las fiestas vividas en Inglaterra.

La segunda ocasión es la visita pastoral a Madrid con el padre Echarri, ciudad que permite el único acto de rebeldía de Lorenzo al abandonar a sus compañeros y buscar la antigua casa de la familia de Berta. Sus calles, el tráfico fluido, sus animados bares donde se puede discutir de política, la falta de huellas visibles de la guerra y el ambiente distendido y menos encorsetado moralmente de la casa de su amigo Jacques sumen a Lorenzo en el ambiente de cambio al que comenzaba a tener acceso parte de la población, la más urbanizada y la que más disfrutaba del despegue económico del nuevo capitalismo desarrollista del tardofranquismo. Madrid, comparada con Salamanca e Inglaterra, simboliza el estadio intermedio entre ambas y ofrece a Lorenzo un atisbo de libertad que no puede aprovechar porque la institución familiar se lo impide, momento recogido en la escena en la que lleva como invitados a Jacques y a su novia a casa de sus padres y estos los rechazan, decididos a blindar su forma de vida.

El tercer y último viaje es el definitivo. Lorenzo se desplaza por recomendación paterna a otro pueblo donde su tío sacerdote lo sumerge en actos litúrgicos, procesiones de Semana Santa, paseos por el campo, comidas caseras y bailes de pueblo, consiguiendo sin sermones eliminar del joven toda inquietud y doblegando su atisbo de rebeldía, demostrando que el ámbito rural, reducto ideológico de los principios tradicionales fundamentales, es capaz de aniquilar la otredad modernizadora de Inglaterra y Madrid²³.

Tras esta última estancia Lorenzo retorna a Salamanca, haciendo coincidir la circularidad de su trayecto físico y geográfico con su ciclo mental, acabando situado emocional e intelectualmente en el mismo punto de partida en el que estaba antes de viajar a Inglaterra. Cuando su padre lo espera al bajar del autobús, ambos inician un recorrido por las calles de Salamanca en dirección a su hogar, en el cual las indicaciones del progenitor se mezclan con el sonido ambiental diegético y de las cuales solamente nos llegan rezagos: «Tú ahora tómate las cosas con tranquilidad [...], yo no es que me quiera meter en tus cosas [...], pero ya verás cómo eres tú el que las va viendo como es debido [...], tú dedícate bien a tu carrera que es lo práctico [...]»²⁴. Esa oratoria paterna acompaña esta vuelta literal y simbólica al hogar, donde Lorenzo es conducido físicamente y reconducido mentalmente, y la ciudad lo torna a envolver, como un seno acaparador del que nunca debió salir.

De esta forma, se establece una estratificación en la cual las distintas localidades se jerarquizan en su relación simbólica con la dualidad España/extranjero: la evocada Inglaterra constituye la libertad de otra forma de vida, Salamanca es el

23. Idea refrendada en películas como *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966).

24. *Nueve cartas a Berta* (Martín Patino, 1967).

espacio vitalmente claustrofóbico asociado a la memoria oficial, Madrid proporciona un espejismo de libertad y el ámbito rural concentra los valores tradicionales.

4. EXILIO Y MEMORIA

El cine de Patino indaga sobre la necesidad de recordar, o al menos de recobrar, aquello que ocurrió en el pasado²⁵.

Los espacios físicos subrayan los distintos estados de ánimo y fases espirituales del protagonista y, además, los mismos funcionan de metáfora de las dos memorias presentes en el film que, siguiendo la postura posibilista que Nieto atribuye a esta producción de Patino, aparecen, según el propio Martín Patino, a través de la elipsis: «Todo lo que falta, que sugerimos por medio de la elipsis, es lo que hace la obra más rica, más abierta para que el espectador la imagine»²⁶.

Esas dos memorias aparecen de forma descompensada. Una de ellas, la de los vencedores, lo hace de forma omnipresente, ya que todo lo que rodea al protagonista es fruto de la memoria oficial: la presencia constante de la religión, con los sacerdotes y monjas que abundantemente cruzan la pantalla, la rígida y agobiante estructura familiar patriarcal y cerrada en sí misma, el ambiente universitario anquilosado, los espacios de ocio caducos y rancios, la relación de noviazgo tradicional con Mary Tere, la fiestas rurales reducidas a bailes folclóricos, la exhibición pública de los orgullosos Alféreces Provisionales y un largo etcétera que reproduce los pilares básicos del Régimen.

Salamanca también toma protagonismo como espacio de la memoria oficial por su presencia física y corpórea, pétreo e histórica, remarcada visualmente con edificios reconocibles de la ciudad: la Universidad, la doble Catedral, la Plaza Mayor, el convento de San Esteban y la iglesia de San Benito. Se recuerda que de ella surgió «todo el espíritu e ingenio español»²⁷ y «que aquí se fraguó el descubrimiento y la conquista de América»²⁸, referencias al pasado imperial español y a la añoranza por las colonias de ultramar, ingredientes constantes del primer discurso franquista, empeñado en configurar una idea de nación basada en tejer un hilo de conexión con los grandes monarcas imperiales. A lo que se añade el imprescindible componente católico: «Y que de aquí han salido nada menos que los teólogos de la Contrarreforma»²⁹ y el lingüístico como configurador de la identidad nacional:

25. BELLIDO LÓPEZ, A. *Basilio Martín Patino, un soplo de libertad*, p. 105.

26. BELLIDO LÓPEZ, A. *Basilio Martín Patino, un soplo de libertad*, p. 57.

27. *Nueve cartas a Berta* (Martín Patino, 1967).

28. *Nueve cartas a Berta* (Martín Patino, 1967).

29. *Nueve cartas a Berta* (Martín Patino, 1967).

«Salamanca, que como dijo Cervantes, enhechiza la voluntad de volver a ella a todos los que la apacibilidad de su vivienda han gustado»³⁰.

La otra, la del grupo de los exiliados, aparece de forma puntual a través de alusiones verbales y visuales, de pequeños resquicios y referencias sutiles que el espectador debe ir reuniendo: la existencia de Berta y las referencias a su padre; las citas a Machado (en el texto inicial, en la dedicatoria del libro del padre de Berta y en un póster que aparece en la casa del profesor joven); la presencia del exiliado profesor de Harvard (Nicolás D. Perchicot); Miguel de Unamuno (citado por el profesor de Harvard y los planos que muestran la fachada de su casa salmantina); la Residencia de Estudiantes; Luis Buñuel (cartel anunciando *Las Hurdes, tierra sin pan* que aparece en el edificio donde vive Jacques), y la cita al libro de Carballeira, el padre de Berta, sobre los poetas del exilio.

Pero los exiliados, los excluidos, los omitidos son representados también de forma binaria: Carballeira es un intelectual en activo cuyo poder de influencia es disminuido con el aumento de su lejanía física³¹, y el profesor de Harvard, discípulo de Unamuno, presenta una avanzada edad y un remarcado apoliticismo que le confieren un aura de inocuidad³². Ambos son representantes de «la diáspora intelectual española», del «alma estrangulada de Europa», una parte de un exilio más amplio que no tiene cabida en el film. Si todo el exilio español puede jerarquizarse en niveles según su compromiso e implicación política, Patino, necesariamente, opta por incluir figuras del exilio menos politizado y, por tanto, el más desarmado a pesar de su capacidad intelectual. Este exilio aparece tolerado en el film porque se concretiza en un anciano mermado físicamente y cuya desmemoria histórica le hace olvidarse de lamentar las circunstancias de su partida, dando constantes muestras de una añoranza sentimental por la tierra. Una añoranza por el espacio físico, las raíces castellananas, la belleza de Salamanca, como si obviase que todo ello seguía inmerso en una dictadura que se había dulcificado solamente en apariencia. Cuando llega a la Plaza Mayor, la mira con asombro y admiración y dice envidiar la tranquilidad que emana. Pero la tranquilidad a la que alude es la soledad de la noche, del sometimiento, casi la soledad de la muerte.

30. *Nueve cartas a Berta* (Martín Patino, 1967).

31. Lorenzo informa que Carballeira se marcha a Puerto Rico para dar clases en la universidad, situación verídica porque el país fue uno de los destinos del exilio académico español.

32. El exilio español en EE. UU. se caracterizó por su dispersión geográfica, sin que se creasen centros de exiliados, como en otros países, provocando una soledad cultural y social entre sus miembros. En general, tuvo un bajo perfil político y la mayoría se integró en departamentos de estudios hispánicos debido al interés del presidente Roosevelt por el panamericanismo. Ver: FABER, S. y MARTÍNEZ CARAZO, C. (eds.). *Contra el olvido. El exilio español en Estados Unidos*. Madrid: Instituto Franklin de Estudios Norteamericanos, Universidad de Alcalá, 2009.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

El guion consiguió responder a las exigencias de calidad que debía asumir el Nuevo Cine Español impulsado desde las instituciones, pero al mismo tiempo planteaba unas reflexiones que chocaban con la rigidez de la censura imperante que hasta entonces no había permitido, entre otras cosas, que se valorase de forma distinta a la oficial el acontecimiento fundacional del Régimen, la Guerra Civil. La fórmula encontrada por el director salmantino para resolver este conflicto radica en la definición que Nieto Ferrando da de la obra: «Es una película abiertamente posibilista», tanto porque «acude a ciertos subterfugios para remitir al origen –la Guerra Civil– del tedio que vive Lorenzo, al mismo tiempo que retrata al protagonista enmarcado en una generación definida por su distancia respecto a dicho origen sin producir demasiadas ampollas», como porque «el film se inscribe en el posibilismo institucional desarrollado como estrategia de política cultural por García Escudero tras su nueva llegada a la Dirección General de Cinematografía en 1962»³³. Y así es, Patino opta por un posibilismo que sumergía a su obra en un mar de referencias veladas, ausencias, alusiones y simbolismos formales aparentemente inocuos para las juntas de censura que debían firmar el informe de censura imprescindible para el permiso de rodaje, pero comprensibles para un público atento.

Así lo narra el propio Patino en su discurso al recibir el doctorado Honoris Causa en la Universidad de Salamanca:

Con otra técnica de captación visual, metafórica, elíptica, cómplice de la supuesta sensibilidad del espectador, con el que intenta dialogar, en mi primera película, *Nueve cartas a Berta*, trataba de comprender, no mi biografía personal, totalmente diferente, sino la de aquellos tiempos de desasosiego, de rebeldías calladas, de búsquedas furtivas de la racionalidad. Eran los primeros traumas, el desencuentro de los hijos con la generación que había hecho la Guerra Civil. Sobre todo, el descubrimiento de otros mundos y otras formas posibles de pensar y de convivir³⁴.

La temática de *Nueve cartas a Berta* la incluye en el grupo de películas que comenzaron a asumir en sus argumentos el choque generacional de los años sesenta y el conflicto entre una modernidad foránea y el anquilosamiento de una sociedad reacia a los cambios. Con la sutileza en los planteamientos argumentales que surgía de la imposición de una censura previa, Martín Patino logró una obra polisémica de la que irradian una serie de cuestiones que conectan con su obra posterior. Por ejemplo, se anuncia el uso del montaje como recurso fílmico que se transmuta en recurso discursivo. La transgresión del *raccord* temporal, la inclusión de imágenes fijas y la ralentización de los fotogramas, en resumen,

33. NIETO FERRANDO, J. *Posibilismos, memorias y fraudes*, p. 49.

34. MARTÍN PATINO, B. «Discurso del doctor D. Basilio Martín Patino». En *Solemne investidura de Basilio Martín Patino como doctor honoris causa (Universidad de Salamanca, 28 de noviembre de 2007)*.

la evidencia de la presencia del montaje constituyó en su posterior trilogía documental (*Caudillo, Queridísimos verdugos, Canciones para después de una guerra*) un modo de hacer que superaba la mera marca de fábrica formalista. El hecho de evidenciar las costuras de la construcción del relato, mostrar sin pudor los efectos conseguidos con el montaje y crear una ficción dentro de una ficción demostraba la naturaleza construida del discurso franquista.