

**ESCRITURA EPISTOLAR Y FOCALIZACIÓN INTERNA EN *NUEVE CARTAS A BERTA*  
(BASILIO MARTÍN PATINO, 1966)**

**EPISTOLARY WRITING AND INTERNAL FOCALIZATION IN *NUEVE CARTAS A BERTA*  
(BASILIO MARTÍN PATINO, 1966)**

Juan Carlos Pueo

Universidad de Zaragoza

Instituto de Patrimonio y Humanidades

[jcpueo@unizar.es](mailto:jcpueo@unizar.es)

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-0761-2865>

## Resumen

La película de Basilio Martín Patino *Nueve cartas a Berta* (1966) plantea una dialéctica compleja entre la focalización interna que proveen las cartas de su protagonista y la focalización externa promovida por las imágenes, que no se limitan a ilustrar el contenido de las cartas, sino que comentan, amplían e incluso contradicen aquello que expone la voz en *off* que da cuenta del contenido de las epístolas. La escritura de Lorenzo, protagonista de la cinta, es presentada como una forma problemática de exponer la asfixiante realidad española de los años sesenta, dentro de la corriente de renovación del lenguaje cinematográfico que supuso la aparición, al calor de otros movimientos como la *Nouvelle Vague* francesa o el *Free Cinema* británico, del Nuevo Cine Español, atento sobre todo a la superación del neorrealismo de la década anterior y a la limitación que suponía hacer depender el relato de la perspectiva del personaje protagonista.

## Abstract

Basilio Martín Patino's film *Nueve cartas a Berta* (1966) proposes a complex dialectic between the internal focalization provided by the protagonist's letters and the external focalization supported by the images, which are not limited to illustrating the content of the letters, but comment on, expand upon and even contradict what is stated in the voice-over that reports on the content of the epistles. The writing of Lorenzo, the protagonist of the film, is presented as a problematic way of exposing the suffocating Spanish reality of the sixties, within the current of renewal of the cinematographic language that came with the appearance, with other movements such as the French Nouvelle Vague or the British Free Cinema, of the New Spanish Cinema, in view of overcoming above all the neorealism cinema of the previous decade and to the limitation that supposed making the story depend on the perspective of the main character.

## Palabras clave

Cine; Focalización; Epistolaridad; Basilio Martín Patino; *Nueve cartas a Berta*.

## Keywords

Cinema; Focalization; Epistolarity; Basilio Martín Patino; *Nueve cartas a Berta*.

## 1. Introducción

Tras la etapa fundacional del neorrealismo, el cine español más combativo comenzó —como se estaba haciendo, por lo demás, en muchas otras partes del mundo— a cuestionar las normas básicas de la enunciación fílmica, consciente de que el modo de representación institucional podía ser poco fiable cuando se trataba de reproducir una realidad que, en la mayoría de los casos, estaba falseada: mostrar la vida cotidiana de los españoles siguiendo los patrones retóricos habituales, incluso desde una posición política divergente, no podía asegurar esa «transfusión de realidad» que según André Bazin (1999: 28) constituye la principal característica de la imagen fotográfica. El cansancio que el cine neorrealista acusaba en sus formas narrativas —sin que hubiera, con todo, una ruptura explícita (véase Riambau, 2008: 21)— llevó a la nueva generación de cineastas a buscar nuevas formas de plantear la representación de esa realidad que la censura impedía mostrar directamente<sup>1</sup>.

## 2. La focalización en *Nueve cartas a Berta*

Una de las propuestas más interesantes en este sentido la formuló Basilio Martín Patino en su primera película de ficción, *Nueve cartas a Berta* (1966), en la que llevaba a cabo un retrato veraz de la España de esos años a través del epistolario indicado en el título. No quiere decir esto que la película deba verse como un relato epistolar al modo de las novelas dieciochescas que, como *Pamela* (1740) de Samuel Richardson o *La nueva Eloísa* (1761) de Jean-Jacques Rousseau, ofrecían un conjunto de cartas que, escritas por uno o más personajes, daban al relato una focalización ostensible, a partir de la voz de quien escribía las cartas al hilo de los acontecimientos. En *Nueve cartas a Berta*, la narración es heterodiegética, desde el momento en que, antes incluso de que aparezca el título de la película, un intertítulo explica, en alusión machadiana, que «esta es la historia de un español que quiere vivir, y a vivir empieza...»<sup>2</sup>. Y tras la aparición del título, una serie de tres intertítulos informa de

---

<sup>1</sup> Se ha cuestionado el valor del entonces llamado «Nuevo Cine Español» por haberse producido en buena medida bajo el amparo de las políticas llevadas a cabo por José María García Escudero desde la Dirección General de Cinematografía y Teatro con objeto de dar una pátina de modernidad y liberalismo al régimen franquista. Para una revisión de esta postura y lo fácil que resulta rebatirla, véase Faulkner (2006).

<sup>2</sup> Aunque existe una versión publicada del guion original (Martín Patino, 1968), he preferido transcribir directamente los diálogos de la película, ya que, a lo largo de la realización de ésta, el guion sufrió adiciones, correcciones y supresiones que hacen que su relación con ella no sea precisamente la más fiel. Por lo demás,

la situación en que se hallan Berta —joven que ha nacido en el extranjero después de la guerra— y Lorenzo —que la ha conocido en el transcurso de un viaje a Inglaterra, pero que ha retornado a España para proseguir sus estudios—. Seguidamente, un plano general de una calle salmantina presenta a Lorenzo (Emilio Gutiérrez Caba) y a su novia Mary Tere (Elsa Baeza) conversando mientras caminan —ella le reprocha a él algo que no se precisa, pero que tiene que ver con su reciente viaje— (F1).

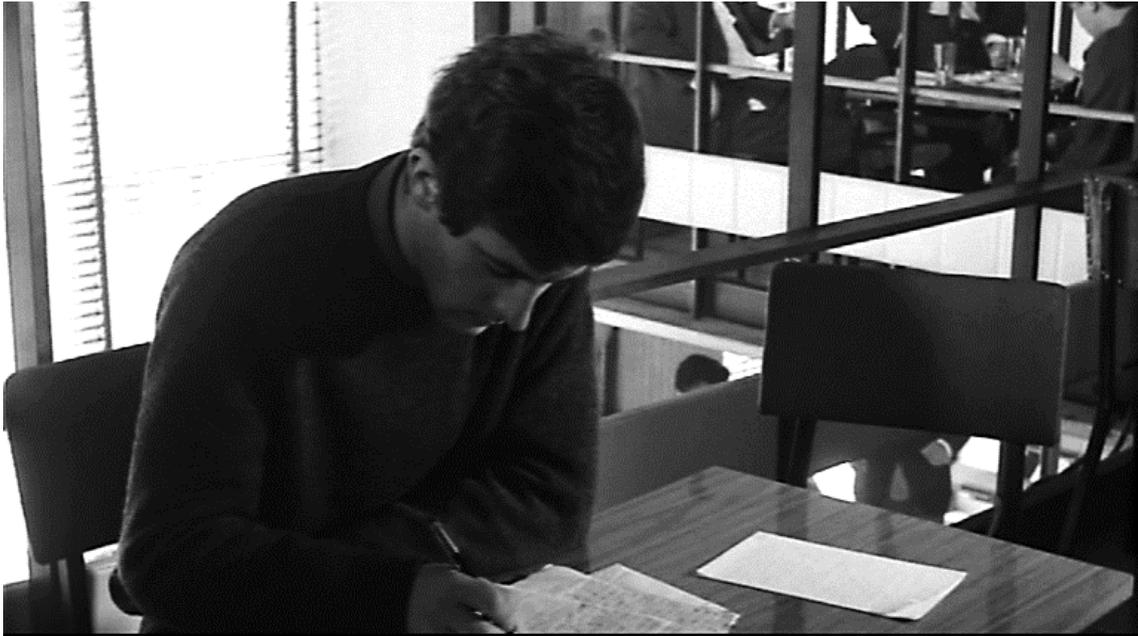


F1. *Nueve cartas a Berta* (Eco Films-Transfisa, 1966).

Es entonces cuando la narración pasa a mostrar a Lorenzo mientras escribe su primera carta a Berta, que su voz en *off* va recitando como un monólogo interior: «Sólo me fastidia el no haberte hecho caso quedándome unos días más contigo, aunque hubierta tenido que trabajar de lavaplatos...» (F2). A partir de entonces, la voz en *off* de Lorenzo dará al relato una focalización interna, superpuesta a las imágenes que van apareciendo en la pantalla, pero alternando con otros instantes en los que la narración prosigue sin atender a dicha voz, según la focalización externa que habían presentado los planos iniciales.

---

la extensísima bibliografía respecto al director y a su película me obligan a ceñirme únicamente a la que aparece citada a lo largo de este artículo para no exceder sus límites.



F2. *Nueve cartas a Berta* (Eco Films-Transfisa, 1966).

De esta manera encontramos que el uso que hace Martín Patino de la carta en la narración es muy diferente del habitual en el cine clásico, donde no es la escritura, sino la lectura de una o varias cartas la que proporciona información a los espectadores, llegando incluso a centrar la focalización del relato —el ejemplo más notable sería *Carta de una desconocida* (*A Letter from an Unknown Woman*, Max Ophüls, 1948), donde la enunciación de la carta, que ocupa prácticamente todo el filme, es precedida por el acto de lectura de su destinatario—.

Tampoco hay en las cartas de Lorenzo una crónica de acontecimientos que sostenga la narración que se ofrece en la película. De manera muy original, Martín Patino establece entre las cartas de Lorenzo y las imágenes que provee la focalización externa una relación compleja a partir de una dialéctica en la que la imagen sirve para comentar, ampliar e incluso contradecir lo que se expone en las cartas (véase Castro de Paz, 2003: 421). La escritura de Lorenzo presenta en sus cartas un discurso intimista marcado por la insatisfacción que le produce su vida en Salamanca: su familia, su novia, sus amigos, su religión, sus estudios, sus ocios... todo le provoca una sensación de desplazamiento que trata de compensar fantaseando con su relación amorosa con Berta. Así, Lorenzo trata de exponerse en sus cartas explicando su personalidad, sus circunstancias, sus deseos, sus miedos, etc., como puede comprobarse ya en su primera carta:

VOZ EN OFF DE LORENZO.— También yo estoy deseando volver a abrazarte. Me da vergüenza que te hayas tenido que dar cuenta de mis inhibiciones, pero te debo sobre todo el que podamos hablar ya abiertamente de todo, sin miedos, sin tabús, con esta total confianza... Nada me molestaría tanto como que volvieras a decirme que soy un hipocritilla. De verdad, Berta, ni donjuán ni buen chico español: atontolinado, como tú te crees un poco...

Las imágenes que acompañan a este discurso no tratan, sin embargo, de ilustrar las reflexiones de Lorenzo sobre su personalidad. De hecho, ni siquiera muestran una relación directa con esta exposición que el personaje hace sobre sí mismo, ya que se trata de una secuencia de montaje (F3) que va presentando rápidamente diferentes comercios que forman parte del paisaje urbano de Salamanca, sobre todo los nombres de los locales. Nada que ver, por tanto, con las introspecciones expresadas en la carta de Lorenzo.



F3. Nueve cartas a Berta (Eco Films-Transfisa, 1966).

Lo que Martín Patino ofrece aquí es un comentario en paralelo en torno a la mezcla de tradición y modernidad que se observa en el espacio urbano, reconocible en todas las ciudades españolas de aquella época en las que lo nuevo convivía con lo viejo sin llegar nunca a desplazarlo. De la misma manera que el régimen franquista adoptaba una posición de «aperturismo» que, sin

embargo, buscaba mantener sin cambios las estructuras sociales y económicas del estado dictatorial<sup>3</sup>.

### 3. Imágenes de lo real

Esta enunciación irónica evita la identificación del espectador con el protagonista, con la intención de ampliar el campo de reflexión del primero respecto a lo que se le muestra. Lo importante no es atisbar en la conciencia individual de Lorenzo mediante su escritura, sino integrar a ésta en un conjunto expositivo mucho más amplio, y también mucho más crítico respecto a la sociedad española de los años sesenta (véase González García, 2020: 67). Martín Patino declararía precisamente que en ningún momento se había planteado la posibilidad de centrar su filme en la figura del estudiante español y sus inquietudes políticas o intelectuales, sino que su propuesta se planteaba como una reflexión sobre la realidad española en su conjunto (véase Bilbatúa-Rodríguez Sanz, 1966: 10). Esto no impide, sin embargo, que la situación de Lorenzo sea la de la buena parte de los jóvenes españoles, sofocados por el inmovilismo de un régimen aferrado a unos valores caducos, por más que se empeñasen en preservarlos quienes se arrogaban la autoridad para imponerlos. Esta insatisfacción la expresará Lorenzo directamente en su tercera carta:

VOZ EN OFF DE LORENZO.— 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, manteniendo y respetando unos intereses en los que no participo ni me atañen absolutamente.

En esta ocasión, las imágenes complementan el discurso de Lorenzo al mostrar una panorámica del extrarradio de Salamanca donde se perciben antiguas iglesias a lo lejos en contraste con las viejas casas que aparecen en primer y segundo término, algunas de ellas derruidas. Lorenzo y Mary Tere pasean abúlicos por este paisaje sin hablar mientras el sonido diegético hace que se escuchen anuncios de la radio —«Gripe: parches "Sor Virginia". Resfriados: parches "Sor Virginia"...»— y el repique de campanas de una iglesia llamando a

---

<sup>3</sup> Patricia Keller añade que la secuencia presenta los letreros como escritura urbana que permite leer el espacio urbano, e incluso su temporalidad (véase Keller, 2013: 951).

misa. La opresora omnipresencia de la religión —las imágenes de templos, de sacerdotes y monjas, de ceremonias religiosas, de actividades de signo católico como las procesiones, el rezo del rosario o los ejercicios espirituales, son una constante a lo largo de toda la película— en un estado que se definía a sí mismo como nacionalcatolicista es el principal factor de la desazón de Lorenzo respecto a su relación con Mary Tere, a quien se presenta en todo momento como una católica mojigata que va a misa diariamente, practica el apostolado y no se atreve a presentar a Lorenzo a sus padres. No hay impedimento para pensar que la inquietud de Lorenzo, la tensión con que se muestra siempre en su relación con Mary Tere, tiene su raíz en la represión sexual en la que se ve hundido.

#### 4. Las tensiones familiares

Otro factor importante en la insatisfacción de Lorenzo viene dado por su problemática relación con su padre, Isidro (Antonio Casas):

VOZ EN OFF DE LORENZO.— Tienes sobre todo que comprender a mi padre, a él especialmente. No es que vaya a decirte que sea también escritor, pero en el fondo tampoco es un simple empleado de banco, sin que esto quiera decir nada. Si se quedó en periodista es porque no tuvo más remedio, no pudo terminar Medicina a causa de la guerra, y yo sé también que no se ha aprovechado como otros, aunque él y mi madre lo han pasado muy mal.

En esta ocasión, las imágenes vuelven a confirmar lo expuesto por Lorenzo, y presentan a Isidro en el banco y en la redacción del periódico, Pero tras una breve pausa, la carta de Lorenzo prosigue con la descripción de su padre mientras se le muestra asistiendo a una concentración de excombatientes, bajo un cartel que indica su pertenencia a la Hermandad de Alféreces Provisionales, indicio de su militancia política dentro del franquismo, mientras la voz de Lorenzo detalla: «A mí me lo permite y me perdona todo menos pensar: pensar en voz alta, se entiende [...]. Vive obsesionado con eso de que todos los de ahora somos unos materialistas y unos cobardes»<sup>4</sup>. A lo largo de la película, Isidro será presentado como un padre autoritario, en creciente conflicto con su hijo hasta

---

<sup>4</sup> El enfrentamiento entre padre e hijo tiene también un cariz literario, dado que Isidro no sólo trabaja como periodista deportivo, sino que edita una minoritaria revista de corte falangista para la que Lorenzo ha escrito algún artículo, con toda seguridad en su misma línea de pensamiento. El desagrado del padre al descubrir que Lorenzo posee una antología de poesía contemporánea editada por el exiliado padre de Berta, y que incluye poetas no adictos al régimen franquista, revela su miedo a verse sustituido como principal referente intelectual de su hijo, e incluso a verse superado por él a causa de estas influencias extrañas, puesto que la familia y los amigos ya lo perciben como aspirante a escritor más dotado.

el momento en que éste acepta su derrota y vuelve a ser el estudiante aplicado sin más inquietudes que la de «labrarse un porvenir» y casarse con su novia oficial, momento en que se mostrará como un padre cariñoso y cordial.

En efecto, *Nueve cartas a Berta* concluye con la capitulación de Lorenzo, quien, tras un gesto de rebeldía —se escapa de unos ejercicios espirituales en Madrid para visitar a un amigo al que conoció en su viaje al extranjero, Jacques (Iván Tubau)—, acaba volviendo al redil de lo normativo cuando termina su relación epistolar con Berta, debido a una crisis de salud motivada por la presión a la que se siente sometido por el asfixiante ambiente en el que vive<sup>5</sup>. Lorenzo pasará las vacaciones de Semana Santa con uno de sus tíos, sacerdote en un pueblo de la Sierra de Francia, de donde volverá fortalecido y dispuesto a retomar su vida anterior al viaje a Inglaterra. La secuencia correspondiente a la novena y última epístola lleva el título de «Un mundo feliz», alusión a la distopía de Aldous Huxley con la que comparte sentido irónico, pues, al igual que ocurre en la sociedad descrita por el escritor inglés, la felicidad a la que se deja llevar Lorenzo no deja de ser una ilusión promovida por el acomodamiento fácil a unas circunstancias aceptadas como imposibles de cambiar.

Tampoco es que su rebeldía alcance, por lo demás, un nivel destacado. Por el contrario, no hay en él una voluntad de cambio que vaya más allá de lo que le afecta personalmente, llegando incluso a expresar fuertes dudas sobre sus anhelos de cambiar de vida, a los que opone un sedante deseo de integrarse en esa vida provinciana que tanto parece hastiarle:

VOZ EN OFF DE LORENZO.— A veces pienso que no me entiendes, pero es que desde aquí se ven las cosas de otro modo... Ya sé que vas a decirme que esto no es lo que tú quieres, que tenemos que aspirar a más, que adaptarse a este tipo de vida es como quedarse un poco muerto... Pero al fin y al cabo ya quisiera yo esto para mi padre. Si yo tuviera que vivir aquí siempre, ¿por qué no iba a ser como ellos? También debe ser bonito dejarse llevar del ambiente, despreocuparse de líos, adaptarse a la partidita diaria con café y puro... Pero lo que sucede es que ellos se pasan la semana haciendo cuentas, o despachando lanas, o en la consulta hasta muy tarde... O a lo mejor es que no se atreven a confesar que están hartos de la mujer, o qué sé yo...

---

<sup>5</sup> Martín Patino da a la octava secuencia de su película el título de «Tiempo de silencio», en alusión a la novela de Luis Martín-Santos donde se ofrecía otro retrato implacable de las rémoras a las que se veían sometidos los españoles durante el franquismo.

Las imágenes que acompañan a esta carta —la quinta, titulada «Un domingo por la tarde»— vuelven a funcionar como contrapunto irónico de las palabras de Lorenzo, mostrando el ambiente caduco y vetusto del casino que el personaje ha visitado con su tío Teodoro (José Álvarez, «Lepe»), y en el que a una pintura que muestra a un antiguo socio (F4) le sigue la presentación de varias figuras hieráticas inmovilizadas de la misma manera en el tiempo (F5), y a continuación la imagen congelada de Lorenzo fumándose un puro junto a su tío durante su partida de cartas (F6). La inmovilidad aparece a lo largo de la película como rasgo distintivo de esa realidad que la imagen muestra, y el deseo de Lorenzo de adoptar ese modo de vida augura su posterior rendición al espíritu provinciano.

Su visión de la España disidente que vive en el exilio tampoco está idealizada, puesto que en ella se siente igualmente un extraño, juzgado por los amigos del padre de Berta, a quien escribe: «su despiste sobre todo esto, sus preguntas malintencionadas, empeñados a toda costa en que esto no es como es en realidad». Y ya no en carta a Berta, sino en conversación con sus amigos: «Teníais que haber oído las cosas que me contaban en Londres. Qué tipos. Claro, que aquéllos ya son un caso especial. Les da como rabia que sigamos viviendo aquí. No se convencen de que esto no es como lo dejaron».



F4. *Nueve cartas a Berta* (Eco Films-Transfisa, 1966).



F5. *Nueve cartas a Berta* (Eco Films-Transfisa, 1966).



F6. *Nueve cartas a Berta* (Eco Films-Transfisa, 1966).

## 5. El problema de la ideología

Nada se sabe, por lo demás, de la ideología política de Lorenzo, más allá de la frustración que le produce el entorno en el que se ve atrapado. Su desazón procede únicamente de la comparación que ha llevado a cabo entre sus experiencias en el extranjero —sobre todo su romance con Berta— y el clima de irrespirable inmovilismo que ha encontrado al volver a Salamanca. Comparación que volverá a hacer en Madrid, cuando se reencuentre con

Jacques, quien parece llevar una vida plena sin las inhibiciones en las que él se ve atrapado. El problema es que incluso en un ambiente más liberal, en tertulia con los amigos de Jacques, se siente igualmente desplazado:

VOZ EN OFF DE LORENZO.— Por lo menos sé que contigo me entiendo, que hablamos el mismo lenguaje, y que me ayudarás sinceramente, y que nos superaremos. A lo mejor, si te los encontrases, te dirían de mí que soy un estúpido, que no tengo su aplomo, que en el fondo continuo siendo el buen chico educadito por sus papás. Qué le voy a hacer, quizás tengan algo de razón, Berta. ¿Por qué voy a engañarte...? Es como si no me valiera nada de nada de lo que me han enseñado, como si tuviera que volver a aprenderlo todo de nuevo... Un puro. Dicen que soy un puro.

Si algo caracteriza al protagonista de *Nueve cartas a Berta*, entonces, es su desorientación, habida cuenta de que el único espacio en que parece sentirse seguro es el de sus ensoñaciones respecto a su futuro con Berta, que toman cuerpo en sus cartas. Éstas no hablan tanto de la realidad española como de su anhelo de escapar de ella, y es ahí donde la focalización interna de las cartas y la focalización externa de las imágenes se encuentran con la intención de construir un relato que no sólo muestre, sino que explique la desorientación de Lorenzo (véase García Jiménez, 2020: 78). Desorientación de la que, como se ha podido comprobar, es totalmente consciente, y que declara a través de sus cartas debido a su necesidad de encontrar un vehículo de expresión que dé salida a ese deseo de escapar, al que no puede dar voz en su vida cotidiana, ni menos aún en los artículos que publica en la revista que edita su padre. Lorenzo escribe sus cartas a Berta no tanto para describirle la realidad en que vive como para exponerse a sí mismo ante ella, aludiendo en ocasiones a la España causante de esa insatisfacción que no puede evitar, pero a la que contrapone sus fantasías amorosas. Las cartas son el mejor medio que tiene Lorenzo para encontrar ese interlocutor que, por ser de su edad y vivir además en el extranjero, fuera de los tabús a los que se ven sometidos los jóvenes españoles, puede comprender sus anhelos y sus miedos (véase Faulkner, 2006: 415).

No obstante, la escritura de las cartas por parte de Lorenzo se presenta en la película como algo problemático. Ya se ha señalado que la intención de Martín Patino no es la de centrarse en el carácter de su protagonista, y que, por el contrario, las imágenes suelen funcionar como contrapunto irónico, contando más cosas de las que el personaje expone en sus cartas. De hecho, la escritura

de Lorenzo se muestra a menudo demasiado dubitativa, con un titubeo que la voz en *off* no determina si llegará a convertirse en escritura definitiva, en la descripción de esa vida ideal que le gustaría llevar cuando piensa en la acomodada existencia pequeñoburguesa de sus tíos y en la vida detenida en el tiempo del casino:

VOZ EN OFF DE LORENZO.— Y este no va a ser nuestro caso... Me he hartado ya de andar haciendo siempre el ridículo con nuestros trascendentalismos, cuando tan a gusto se puede estar comiendo y bebiendo bien, como Teodoro y Rafaela, al brasero. No lo sé, estoy un poco mareado. Lo que pasa es que... Si después de todo nosotros no aspiramos a otra cosa. Y creo que en el fondo... Bueno, yo no sé... No sé si incluso querría... Pensándolo bien...

Así, el propio Lorenzo parece consciente de sus limitaciones a la hora de escribir cuando le cuenta a Berta, en su tercera carta, que le van a dejar «una máquina de fotos, y quiero hacerlas yo mismo para que, aunque sean defectuosas, puedas tener una idea aproximada de cómo es todo esto». Aunque tampoco parezca muy convencido de su habilidad como fotógrafo, lo sustancial en esta afirmación es su pérdida de confianza en la capacidad de su escritura para dar cuenta de esa realidad que quiere enseñar a Berta y que, para él sólo sería accesible mediante la experiencia directa: «Lo bueno será cuando puedas vivirlo en realidad. Vas a ver lo que es poder echarse a vagabundear por las calles viejas, por entre las mismas callejas de mi barrio, y andar sin prisas entre conventos y caserones del siglo XVI». Las imágenes que acompañan a esta carta



F7. *Nueve cartas a Berta* (Eco Films-Transfisa, 1966)

confirman la estampa expuesta en ella, con Lorenzo en el cuadro como parte de ese paisaje urbano descrito. Sin embargo, la foto que termina haciendo con la máquina —cuya propietaria es, irónicamente, Mary Tere, la novia desplazada— es la de él al pie de una estatua de la que tan sólo se ve su pedestal (F7).

Si la intención de Lorenzo al escribir sus cartas es la de exponer ante Berta su personalidad y la de describirle la realidad en la que vive, no puede decirse que tenga mucho éxito en su escritura. No se olvide que, como señala Claudio Guillén, la carta surge de un compromiso retórico previo:

Tengo aquí por retórico el compromiso de quien al escribir se encuentra ante todo con la obligación de tratar determinado asunto. No brotan al propio tiempo el lenguaje y el mensaje, la forma y el tema. La prioridad la tiene para empezar, o mejor dicho antes de empezar, aquello acerca de lo cual toca escribir. El escritor cumple un encargo. El escritor se dispone, «se pone» a desarrollar cierto tema, a hacer frente a cierta situación, en suma, cierto programa [...]. Se emprende, por ejemplo, la tarea de redactar una carta de pésame, o de recomendación, o de amor (Guillén, 1998: 183).

Ante ese compromiso, Lorenzo no consigue expresarse adecuadamente: su desorientación le hace escribir de forma desmañada e indecisa. Su incapacidad para describir sus sentimientos o su entorno, su decisión de sustituir la escritura por la fotografía, su torpeza al colocarse en el centro de la foto —que debía servir para que ella tuviera una idea «de cómo es todo esto»— le llevan a incumplir el compromiso epistolar, en la medida en que este tipo de comunicación sería, por encima de todo, «expresión orientada y dirigida hacia su aceptación por un receptor o unos receptores situados en un común entorno; en unas circunstancias previas, compartidas y envolventes, en un mundo convivido» (Guillén, 1998: 187).

El mundo que Lorenzo expone en sus cartas es un mundo interior cerrado en sí mismo, atento únicamente a sus ensueños, que Berta, desde el extranjero, no puede compartir. De hecho, la pretensión de Lorenzo de que sea ella la que vaya a vivir a España no puede resultarle muy atractiva teniendo en cuenta la insatisfacción y la desorientación que Lorenzo le da a conocer en todas sus misivas. Tampoco es extraño que al desaparecer su interlocutora, cuando Berta deja de contestar a sus cartas, Lorenzo caiga enfermo para acabar, tras su reposición, reintegrándose en la «sensatez» de la vida cotidiana familiar.

Ahora bien, si la focalización interna que proporcionan las cartas de Lorenzo se percibe como un punto de vista insatisfactorio, la focalización externa de *Nueve cartas a Berta* tiene la función de establecer un discurso en el que la realidad española se expone en toda su complejidad. Precisamente porque dicho discurso se sale del limitado punto de vista de Lorenzo y, sobre todo, porque actúa en contraste con él. Lo que la película plantea es un documento que va más allá de esa mimesis clásica que busca la identificación del espectador con el protagonista, y cuya retórica se halla más cercana al montaje de atracciones de Serguéi M. Eisenstein, o, fuera ya del ámbito cinematográfico, al teatro épico de Bertolt Brecht. Fuera o no consciente de estas influencias, lo cierto es que Martín Patino deseaba, por encima de todo, salir de la narración para llevar al espectador a una posición en la que fuera éste quien formule sus propias conclusiones, tal como insistía cuando le entrevistaban a raíz del estreno de la película (véase Martialay-Marinero, 1966: 381, Bilbatúa-Rodríguez Sanz, 1966: 18, y Martín Patino, 2020: 440).

Se deduce que para Martín Patino el peligro que suponía centrar la focalización en el protagonista, a través de la enunciación epistolar que sostiene el relato, estaba en el exceso de subjetividad que pudiera percibirse en la película, haciendo que el espectador se identificase con el personaje y limitando, por tanto, su visión de la realidad expuesta<sup>6</sup>. La película viene a decirnos que ver no es lo mismo que mirar: las cartas de Lorenzo nos conducen sólo hacia lo que él ve, mientras que las imágenes que sirven de contrapunto nos permiten a los espectadores mirar por nuestra cuenta para percibir aquello que Lorenzo no es capaz de ver. *Nueve cartas a Berta* hace uso de una retórica cinematográfica que se distancia por completo de la focalización interna que presentan las cartas de Lorenzo para mostrar directamente lo que era España en ese momento.

---

<sup>6</sup> Esto debía de ser lo que querían aquellos espectadores que se sintieron defraudados por el final, supuestamente conformista, de la película, tal como recordaba Martín Patino muchos años después en el documental *De Salamanca a ninguna parte* (2002): «Hubo una crítica, creo que, en *Nuestro Cine*, que decía que *Nueve cartas a Berta* era una película ambigua, porque no tomaba partido. Y tomar partido significaba que aquel chico, al final, tenía que rebelarse contra las estructuras... Y yo pensaba: ¿Cómo que no toma partido? Cuenta cómo es una realidad... Que tome partido el espectador si quiere, a su aire, que ya es mayor de edad... La crítica acababa diciendo que todo terminaba muy bien y que todo era muy bonito... Me pareció una majadería» (apud De Julián, 2002: 77).

## 6. Conclusión

No es que Martín Patino quisiera denunciar la insuficiencia de la palabra frente a la presumida abundancia semiótica de la imagen: sus dardos van dirigidos contra la focalización. Esto es, contra la pretensión de que lo real pueda percibirse, tal como había planteado el cine neorrealista, a través de los ojos o la conciencia de uno o varios personajes —una familia campesina traspasada a un entorno urbano, una modista perseguida por un hado fatídico, un profesor universitario sumido en una crisis ética—. De ahí que Martín Patino haga uso de una focalización externa que, más allá de la narrativa tradicional, adquiere cierta objetividad al presentarse en contraste con una subjetividad que, a través de las cartas de Lorenzo, se muestra a sí misma en crisis, de modo que sea el espectador, al comprobar por sí mismo el contraste, el que determine el sentido implícito de lo que se le está mostrando, auditiva y visualmente. Tendrían que pasar sólo cinco años —más otros cinco para que el resultado pudiera ver la luz por culpa de la censura— para que Martín Patino hiciera un uso de este recurso retórico con total plenitud expresiva al tomar como pretexto ya no una subjetividad individual, sino todo el imaginario desplegado en las canciones más representativas de la posguerra, y contrastarlo con las imágenes de la vida real en *Canciones para después de una guerra* (1976).

## Referencias bibliográficas

- BAZIN, André (1999), «Ontología de la imagen fotográfica», *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp, pp. 23-30.
- BILBATÚA, Miguel y RODRÍGUEZ SANZ, Carlos (1966), «Conversación con Basilio Martín Patino», *Nuestro Cine*, vol. 52, n.º 2, pp. 8-21.
- CASTRO DE PAZ, José Luis (2003), «Nueve cartas a Berta (Basilio Martín Patino, 1965). Sin remedios, sin facturas...», en F. HEREDERO, Carlos y MONTERDE, José Enrique (eds.), *Los «nuevos cines» en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*, Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, pp. 419-422.
- DE JULIÁN, Óscar (2002), *De Salamanca a ninguna parte. Diálogos sobre el Nuevo Cine Español*, Valladolid: Junta de Castilla y León.
- FAULKNER, Sally (2006), «Identity and Nationality in Basilio Martín Patino's *Nueve cartas a Berta* (1965)», *Bulletin of Spanish Studies*, vol. LXXXIII, n.º 3, pp. 409-423. <https://doi.org/10.1080/147538206000346261>
- GARCÍA JIMÉNEZ, Pilar (2020), «De *Nueve cartas a Berta* a la trilogía de “los regresos”», en Ignacio FRANCIA y Alberto MARTÍN EXPÓSITO, eds., *Basilio*

Martín Patino. *Pasión por el juego*, Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 75-110.

GONZÁLEZ GARCÍA, Fernando (2020), «Exilios, retornos, distancias», en Ignacio FRANCIA y Alberto MARTÍN EXPOSITO, eds., *Basilio Martín Patino. Pasión por el juego*, Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 61-73.

GUILLÉN, Claudio (1998), «La escritura feliz: literatura y epistolaridad», *Múltiples moradas: Ensayo de Literatura Comparada*. Barcelona: Tusquets, pp. 177-233.

KELLER, Patricia (2013), «Letters from The City: Writing Boundaries in *Nueve cartas a Berta* (1965)», *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 90, n.º 8, pp. 945-964. <https://doi.org/10.3828/bhs.2013.57>

MARTIALAY, Félix y MARINERO, Manuel (1966), «Palabras con Basilio Martín Patino», *Film Ideal*, 193, pp. 373-381.

MARTÍN PATINO, Basilio (1968), *Nueve cartas a Berta*, Madrid: Ciencia Nueva.

MARTÍN PATINO, Basilio (2020), «*Nueve cartas a Berta* explicada por su director», en Ignacio FRANCIA y Alberto MARTÍN EXPÓSITO, eds., *Basilio Martín Patino. Pasión por el juego*, Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 439-440.

RIAMBAU, Esteve (2008), «*Nueve cartas a Berta*: de la modernidad y otras soledades», en Carlos MARTÍN, coord., *En esto consistían los paraísos: Aproximaciones a Basilio Martín Patino*, Granada: Diputación de Granada, pp. 20-33.