

Basilio Martín Patino: pensar la Historia .

FERNANDO GONZÁLEZ

Así pues, querido Lizzani, buscar en el cine la «representación del pasado» es una empresa injustificada: porque, o bien tal representación es falsa y totalmente maquillada (películas comerciales), o bien no pretende ser real (en las películas de autor), sino, repito, simplemente metafórica. Después, ya se sabe, el «sentimiento de la historia» es una cosa muy poética, y puede ser suscitado dentro de nosotros, y conmocionamos hasta las lágrimas, por cualquier cosa: porque lo que nos atrae hacia atrás es tan humano y necesario como lo que nos impulsa a ir hacia delante¹.

El cine, pues, según Passolini, no puede representar el pasado, pero sí ser capaz de suscitar su presencia de modo indirecto, en ese doble movimiento hacia atrás y hacia adelante que tiene como centro el presente, la existencia, el momento que requiere atención y cuidado. La representación del pasado, en lo que Passolini llama «cine de autor», es metafórica, no habla del tema histórico sino a través de él, su referente es otro, está en este momento del cuidado.

En un guión de juventud de Patino, cuyo argumento es el del viaje de dos jóvenes que se escapan de su casa, en una ciudad castellana, podemos encontrar un modo semejante de hacer, sin entrar todavía en el pasado, un ensayo de cómo hablar indirectamente: el argumento es una excusa para mostrar lo que difícilmente requiere la atención. Los dos jóvenes comienzan a «ver» realmente los paisajes cotidianamente ignorados, los pueblos, los monumentos y las gentes que ya conocían, desde el momento en que entran en contacto con dos turistas francesas que los recogen en su automóvil. No estará de más recordar que una de ellas lleva una cámara tomavistas. Es la mirada ajena, extraña, lo que hace aparecer todo con una luz diferente.

La película de juventud, inacabada, recientemente recuperada por la Filmoteca de Castilla y León, *Retablo*, no era sólo un acercamiento a las imágenes del retablo de la Catedral Vieja de Salamanca, sino una utilización de las mismas, y de pasajes del Nuevo Testamento para llamar la atención sobre problemas éticos universales.

Estos experimentos de un Patino que está aprendiendo, señalan un punto de arranque curioso: se trata de utilizar, de interponer algo, de mirar a través de algo ajeno, por lejano o por pasado, o por puramente instrumental, para descubrir o para reencontrar lo propio. Una especie de trabajo alquímico de manipulación de la materia para desvelar algo que tiene más que ver con el misterio del propio manipulador que con la materia misma. No es extraño, entonces, que una parte importante de la obra de Patino haya llegado a ser conocida como obra de montaje: ese método según el cual lo que se manipula es la misma materia cinematográfica.

Ese descubrimiento de lo propio como en un juego de espejos, será después la base de *Nueve cartas a Berta*, donde aparece ya con fuerza la variable temporal, con el punto de referencia, en el pasado, de la guerra civil española. El protagonista, después de haber viajado desde Salamanca a Inglaterra, sabe lo que los ingleses y los exiliados españoles piensan de España. Para sí mismo, Inglaterra, Berta, esa vida, esos amigos de allí, significan lo que es diferente, vital, histórica, culturalmente: el espejo. Sus cartas a Berta son intentos de descubrir, redescubriendo, una realidad de España que está velada, que no es ni lo que supo de ella en el extranjero, ni lo que conocía desde niño. Hay un punto de referencia contradictorio, donde parece estar el nudo de la cuestión: las versiones distintas de la Guerra Civil, el origen de lo que separa a España del resto del mundo. Esta asimetría especular es lo que terminará llevando al protagonista a Madrid, donde es incapaz de encontrar ya las huellas de la contienda. Allí, sin embargo, entabla relación con unos extranjeros cuya forma de vida le sugiere a la vez la cerrazón de España y la existencia de un mundo exterior desconocido y fascinante. La vuelta a Salamanca termina por ponerle enfermo y, para que se recupere, sus padres lo envían al pueblo, en la sierra, a un mundo rural que se reconoce como algo diferente de la falsificación folclorista difundida por la dictadura. En este medio se produce su recuperación. Al volver a Salamanca, se encuentra con que su familia acaba de comprar un televisor.

Esta estructura especular de la película, donde cada cosa adquiere volumen y complejidad enfrentada a lo que le es «otro», a lo distinto, no es que encierre un discurso, sino que *manifiesta* un método que Patino ha ido perfeccionando y adaptando a los cambios que se han ido produciendo en la historia reciente.

Hice *Caudillo* porque me dio la gana. La censura había prohibido una de mis películas y quería contar cómo veía yo al responsable de aquello. Las condiciones para hacer la película fueron las únicas posibles entonces, y si nos hubiera descubierto la Policía, seguramente nos hubiera ido muy mal².

EL MONTAJE COMO INSTRUMENTO

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

En 1962, Patino obtuvo su primer reconocimiento nacional e internacional con un cortometraje titulado *Torerillos*, saludado en la prensa por Alfonso Sánchez como una de las primeras muestras de «cine de autor» en España³. Si *Torerillos* presenta ya características reconocibles en el Patino de los años setenta, puede sorprender que sólo dos años antes hubiera realizado una obra como *El noveno*. Sin embargo, podría decirse que son dos caras de la misma moneda, dos experimentos enfocados hacia el mismo fin. En el ambiente documental español, dominado indiscutiblemente por el No-Do, donde la imagen se subordina a un discurso hablado monocorde, de claro sentido ideológico, Patino presenta una crónica visual de la fiesta de Sanfelices de los Gallegos, en la provincia de Salamanca, donde el locutor no explica ni comenta las imágenes, sino que sencillamente habla del origen de la fiesta: la liberación del tributo que este pueblo pagaba a los Duques de Alba.

Esta película tuvo mucho éxito: se puso mucho en los cines porque a la gente le gustaba y lo pedía. Era la descripción de una fiesta. Fuimos a rodar casi sin focos ni nada, y nos encontramos muchas sorpresas impresionantes. Incluso reivindicativas. Se llamaba «el noveno» porque es la novena parte de los frutos de la tierra lo que tenían que entregar al Duque de Alba, y entonces, a partir de liberarse en el siglo pasado celebran esas fiestas, que son fiestas de liberación. (...) Cuando salían los toros, lo que se hacía era esperar a ver quien resistía más, a ver quien se retiraba más tarde. Y venga palabrotas de las mujeres. Y de los hombres. Era ese clima. Tenía algo de rebeldía por nuestra parte ir en contra de la visión que se quería dar de España desde las instancias oficiales. Y sin embargo gustaba. (...) Era un poco lo contrario del No-Do, donde todo era orden y rito. (...) Recuerdo que Hernández Sanjuán, que había hecho muchísimos Nodos, dentro de esa mentalidad ortodoxa, se escandalizaba de esa forma de hacer. Pero yo creo que le gustaba, le atraía. No había otra música más que la propia música de la banda. Estaba la dulzaina todo el tiempo machacando, y los mozos que cantaban. Hubo que dejar muchas cosas, sobre todo porque no teníamos dinero⁴.

Según Patino, la película duraba unos veinte minutos: para suavizar la «brutalidad» del conjunto, la intervención de la censura lo redujo a nueve. Presencia del pasado para interrogar al presente, para intervenir, sin explicaciones.

En *Torerillos* la asincronía se lleva ya a un grado mayor de complejidad. Hay sugerencia de narración: el deambular de unos maletillas por los campos, dehesas y caminos de Salamanca. Al lado de éstas, imágenes de titulares de periódicos, fotografías de prensa sobre sucesos relacionados con otros maletillas. La banda sonora se compone de declaraciones reales o inventadas, lectura de noticias, reflexiones. El contenido de lo que se cuenta: anécdotas y vivencias de maletillas, referencias a los orígenes de toreros famosos, a las posibilidades de «antes y de ahora». El montaje visual y sonoro permite ir de la anécdota particular a lo general en el mismo instante: en vez de construir un discurso continuo y homogéneo, argumentado y explicativo, que acote el tema, Patino consigue sugerir la dimensión social e incluso existencial de lo anecdótico. El espacio mostrado (Salamanca, sus campos y sus pueblos, mostrados de modo discontinuo), se enlaza en el espacio dicho: se extiende hacia España entera. El montaje se ha transformado en collage: se da la máxima información en el mínimo tiempo.

Es interesante ver como la construcción del espacio en el «cine de ficción» de Patino sigue unas pautas semejantes, hecho este íntimamente ligado a las variaciones que introduce en la muestra narrativa clásica. Por lo general, la película parte de una situación dada: el desasimiento del personaje con respecto a un pasado más o menos

inmediato, a unas convenciones dadas en las que ya no cree. Así, la motivación guía va a ser la necesidad del personaje principal de reestructurar su comprensión de la realidad. Las películas giran alrededor del «modelo de la búsqueda interior»⁵ y su expresión física es el «deambular iniciático»⁶. Si los modelos narrativos permiten que se pueda dar un enganche con el espectador, la formulación audiovisual va a tener unas características especiales.

En primer lugar, la obra se presenta con señales de autorreferencialidad que hacen resaltar su calidad de artefacto: los congelados y los carteles de *Nueve cartas a Berta*; las «imperfecciones» -saltos de eje, aparentes fallos de raccord, uso caprichoso del encadenado⁷, dislocaciones del ritmo, presencia de cámaras, duplicación de la imagen en monitores de televisión, etc.- en el resto de las películas.

En segundo lugar, la representación audiovisual del punto de vista está descentrado respecto al del personaje principal, lo que permite una reconstrucción discontinua del espacio y la introducción de más de una línea temporal. Voy a detenerme en la descripción de la técnica utilizada en *Los paraísos perdidos* antes de pasar adelante.

Llama la atención, en una historia centrada en la búsqueda interior del personaje interpretado por Charo López, la distancia de la cámara en relación con su rostro. En toda la película sólo hay un primerísimo primer plano, que corresponde a una fotografía, la de una niña, hija de Miguel, el amigo admirado de la juventud. Hay pocos primeros planos cerrados sobre el rostro: por lo general aparecen también el busto y los hombros. Frente a ello, hay una gran proporción de planos generales y de conjunto. Para los diálogos, se eligen fundamentalmente los planos medios, aunque no dejan de estar presentes los generales y los de conjunto.

Los manuales dicen que los primeros planos se utilizan en las películas psicológicas o como elemento de reflexión de los personajes, yo los utilizo cuando me viene en gana, y los pongo ahí porque es donde me parece que tienen que ir⁸.

Frente a la convención narrativa «clásica», el primer plano no es en *Patino* el vehículo privilegiado para la enfatización de los sentimientos de los personajes ni, lo que es más importante, en el caso que nos ocupa, de las intenciones o los motivos del personaje central. Sin embargo, el itinerario interior de Berta se resuelve como un itinerario exterior. ¿A la mirada de que personaje debe vincularse el espectador para reconstruir el espacio? ¿Dónde está el punto central de referencia para aprehenderlo?

Hay que volver a la cuestión del esquema prototípico de la narración para ver dónde está el primer lugar de sujeción para la comprensión de la película. Según Bordwell, es necesario, para que se produzca la comprensión narrativa, conocer las motivaciones y metas del personaje. En el caso de Berta, hay dos líneas que se entrecruzan a lo largo de toda la historia, que se corresponden con dos -o tres- motivaciones-meta. Por un lado, la razón primera de su viaje a España es estar presente en el momento de la muerte de su madre, que deja un legado histórico relativo a la Guerra Civil, que perteneció a su marido -el padre de Berta-, un profesor exiliado. Ella debe conseguir que este legado se constituya en archivo, mediante la consecución de una subvención o encontrándole un alojamiento adecuado. Para ello se va entrevistando con los viejos amigos que dejó en España, que ahora ocupan puestos de responsabilidad o de poder.

Si suprimiéramos la voz en off de la película, y las escenas relativas a la visita del marido de Berta y su conversación telefónica con él, donde ella le dice que necesita reencontrarse a sí misma, *Los paraísos perdidos* podría interpretarse fácilmente como una crónica desencantada sobre el relevo generacional en la transición democrática española, donde encontraríamos el tema recurrente y ambiguo de la *institucionalización de la huella* mediante la referencia al archivo o al museo, de lo que hablaré más adelante. Su esquema temporal sería sencillamente el de la presentación sucesiva de acontecimientos sucesivos.

Pero el tratamiento de la voz en off provoca un movimiento de carácter opuesto. En principio, son fragmentos de la obra que la protagonista está traduciendo: el *Hyperión* de Hölderlin. Al estar recitados con la propia voz de Berta -Charo López-, y estar situados en momentos puntuales a los que añaden sentido, esta voz se coloca como una extensión virtual del cuerpo de la protagonista, que en cierta medida suple o atraviesa esa distancia que nos separa de su rostro. Pero no son palabras suyas, sino de la novela epistolar de Hölderlin. Subrayando o contradiciendo los acontecimientos de la trama, resulta ser una extensión ambigua que señala el movimiento de retorno, de reencuentro, en esa búsqueda interior del pasado (los otros amigos, la familia, la casa, la tierra). Un pasado personal al que Hölderlin dota de un carácter atemporal, general y repetitivo: una reflexión sobre el paso del tiempo, la huida de la juventud y el proceso irremediable de aprendizaje a base de ilusiones y desengaños.

Tenemos entonces dos variables o líneas temporales entrelazadas que señalan las direcciones de la búsqueda. Decía antes que esta se resuelve físicamente en un itinerario exterior cuya muestra no se corresponde con el punto de vista objetivo de la protagonista. Y me preguntaba dónde estaba el centro de referencia. Creo que puede decirse que no lo hay, o que aparece desvirtuado, descentrado: puede ser la guerra, puede ser la propia juventud con sus ideales. Estas dos líneas permiten la comprensión del desarrollo de la trama, dejando libre a Patino para dar todavía más información, para elaborar el collage especular.

Hay una escena que podría resumir la función de la dirección o direcciones de la mirada. Cuando Berta, su marido y la niña se encuentran al lado del coche, bajo la casa, pasa alguien por delante de la cámara, ocultando momentáneamente la visión de la escena: poco después sabremos que era el sobrino quien estaba viendo el encuentro desde un coche. Algo más tarde, hallándose el marido y la niña en el patio, un leve movimiento de cámara se desplaza desde Charo López, que está poniendo la mesa, a Andrea, la joven que le está ayudando en la casa esos días, mostrándola reflejada en un espejo, siguiendo el movimiento de Berta. Hay, del mismo modo, punteando aquí y allá, constantes planos de gente que mira: en las tiendas, por la calle, en el asilo. No hay un punto de vista central, dominante, sino una constelación de miradas, de personajes que buscan referentes los unos en los otros, pero también en los objetos, en las huellas del pasado.

Hay, del mismo modo que en *Nueve cartas a Berta*, descentralización del espacio. Empezando por el espacio-tiempo interno de las secuencias. Estas suelen ser breves, terminar en un corte abrupto y estar plagadas de pequeñas elipsis o hiatos. Por su parte, la representación audiovisual del espacio no carece de faltas de raccord, de saltos sobre el eje de ciento ochenta grados, y de desplazamientos del punto de vista: cuando esperamos un contracampo de lo que está mirando un personaje se nos devuelve, por ejemplo, el rostro de un observador relativamente exterior a la situación, o de personajes anónimos. Sin duda, esta técnica permite sugerir la existencia de un espacio externo, englobante desinteresado de la situación, como sucede con la casa de muñecas que Berta regala a su hija cuando ambas se trasladan a la casa de los abuelos, que a su vez está en una pequeña ciudad de una región de España. España, por su parte, se refleja en una Alemania de donde Berta ha regresado y a donde tendrá quizá que volver. Representación discontinua de un espacio que se amplía en círculos concéntricos, cómo las muñecas rusas o las cajas chinas. Pero en el nudo, en el interior de la muñeca más pequeña, no hay un punto de vista central, falta la sujeción a un eje, sólo existe el movimiento de la búsqueda.

Del mismo modo que los espacios son o aparecen sólo en referencia a otros, el presente es juzgado desde el pasado, desde los ideales de la juventud. Ideales unos propios y otros heredados de las generaciones pasadas: baste recordar que, a diferencia de lo que sucede con otros personajes, el anciano revolucionario ingresado en un asilo, representado por Paco Rabal, merece más planos cercanos que el resto de los personajes. Este recorrido por la historia de España se detiene en la Guerra Civil, en la necesidad de revitalizar, encasillando sin embargo en un archivo, los recuerdos de un pasado contradictorio e incómodo.

«¡Desapareced también vosotros, recuerdos!», se oye más o menos al tiempo que el personaje de Paco Rabal reflexiona sobre el hecho de que cuando los políticos se profesionalizan proceden a enterrar la memoria.

Y yo no tenía nada que darle, más que un ánimo lleno de feroces contradicciones, lleno de recuerdos sangrantes (Hyperión).

Pero al lado de este pasado, otro, representado en los monumentos, en las iglesias, en las murallas, otro, remoto y mudo, ambiguo objeto de interpretación ambigua e imponente presencia.

El arte y la religión, la filosofía, fueron flores y frutos del árbol, no suelo y raíces. Tomáis los efectos por la causa (Hyperión).

El montaje, pues, en el sentido que le diera Eisenstein a la asincronía, permite la confluencia en el tiempo de informaciones que se refuerzan o se contradicen, pero Patino construye, ensamblando fragmentos, no un discurso, sino un campo para que en el se pueda formular un discurso que queda inexpresado: el resto es tarea del espectador.

Si en esta película hay una apariencia de juicio del presente desde el pasado, en *Madrid* sucederá lo contrario. El *campo* que se construye es el inverso. Esta vez es un alemán el que viene a Madrid para realizar una película sobre la guerra civil: su misión está clara, debe bucear en los archivos y fabricar un documental para ser emitido por televisión en Alemania. Pero a él no le interesa realizar una descripción fácil, mostrar el pasado como algo que ya no existe, como algo que se saca del archivo para ser enlatado pasteurizado, como un producto inocuo. Su

problema es que es una especie de historiador filósofo, le interesa el pasado no como algo que fue, sino como algo en cierto modo vivo:

El estar-allí que ya no existe no es pasado, en el sentido ontológicamente estricto de pasado (*vergangen*), sino estando-sido-allí (*da-gewesen*)⁹.

Su relación con el material de archivo es dinámica: no se trata tanto de comprobar si fue verdad lo que se dice que muestra, sino la propia razón de su existencia:

La huella es así uno de los instrumentos más enigmáticos por medio de los que el historiador «refigura» el tiempo. Lo refigura construyendo la sutura que realiza la reunión de lo existencial y lo empírico en la significación de la huella. Realmente, el historiador, como tal, no sabe lo que hace constituyendo los signos en huellas. Es, en su opinión, nada más que una relación de uso. Es frecuentando los archivos, consultando documentos, como él se relaciona con la huella del pasado tal como fue. Pero lo que significa la huella no es un problema de historiador informado, sino de historiador filósofo¹⁰.

Así, el director alemán necesitará grabar nuevas imágenes, vivir grabando y montando, buscar en el Madrid actual los vínculos que revitalicen esas huellas archivadas, institucionalizadas, conservadas en el formol de un museo.

Madrid es, hasta el momento, la última película realizada por Patino en soporte cinematográfico. Podría argumentarse que con ella se enfrenta al valor adquirido por sus propias manipulaciones anteriores de material de archivo (la «trilogía» formada por *Canciones para después de una guerra*, *Caudillo* y *Queridísimos verdugos*), es decir, al propio discurso institucionalizado ya sobre ellas mismas en las enciclopedias y diccionarios sobre cine español, al tiempo que reflexiona sobre lo que significa trabajar con huellas que conservan vida, no sólo porque muestren movimiento, sino en el sentido que les dan Heidegger y Ricoeur. Es interesante recordar aquí que en *Madrid* los primeros planos están reservados sobre todo para los observadores de las huellas -el director alemán, los niños que en los museos se enfrentan con ellas- pero también, amplificadas o doblemente encuadradas, para los rostros de las personas que aparecen en las filmaciones de archivo, en las fotografías del tiempo de la guerra, que el director alemán agranda con una lupa.

Documentos gráficos que son huellas para la construcción de un relato histórico, pero de un modo especial, porque sí:

Desde que la idea de una deuda con respecto a los muertos, con respecto a los hombres de carne a los que realmente sucedió algo en el pasado, deja de proporcionar a la búsqueda documental su finalidad primera, la historia pierde su significación¹¹.

De ahí el homenaje que el director alemán rinde a Robert Capa y a todos aquellos periodistas y operadores guiados por una idea de justicia con respecto a los vivos de su tiempo, a los muertos de su presente, que, junto con las imágenes, se conserva embalsamada en los archivos. De ahí también que el director alemán esté preocupado por la idea de la falsificación unida a la de la fascinación.

DE LA FALSIFICACIÓN A LA PARADOJA: *MADRID*

En *Madrid* aparece claramente expresada por el personaje del director alemán la idea de que las imágenes tienen sobre todo, antes aun que su posible valor documental, el poder de fascinar. Uno puede preguntarse que es lo que realmente fascina: ¿no será acaso eso que las equipara a las sombras de la caverna de Platón, como sugiere el protagonista de *La seducción del caos?*, ¿o el mismo ansia que obligó a Barthes a buscar y encontrar el «punctum» inexplicable de las fotografías?

Por otro lado, Patino parece resolver actualmente el problema del realismo, o de la verdad de lo mostrado, desplazando la pregunta hacia el espectador: ¿qué quieres que sea verdad?, ¿qué dices tú que es la verdad?.

En *Madrid* aparecen también caracterizadas distintas actitudes ante las *huellas*, que se resuelven en distintos modos de participar en la construcción del relato histórico. Aparece así prefigurada la idea de la falsificación, que Patino va a explorar después en un medio distinto: el video para ser emitido por televisión. Esta es precisamente la

circunstancia de Hans en *Madrid*: tiene que realizar un programa para una televisión alemana. A medida que avanza la película sabemos más de las restricciones a las que se ve sometido: no se trata tanto de que el presupuesto se acabe porque está gastando demasiado, como de que el resultado sea *tolerable* para el público heterogéneo que verá el programa el día de su emisión. Aunque no se dice nada al respecto, cabe preguntarse si esa «tolerabilidad» depende tanto del posible escándalo como de la rentabilidad del programa. Todavía no hay reflexión profunda sobre el medio televisivo en *Madrid*, sin embargo, la representante de la producción advierte al autor acerca de que al espectador no se le pueden ofrecer dudas, que hay que darle un discurso claro, una verdad televisiva.

Una vez conocidas las implicaciones de los problemas y las dudas de Hans con respecto a las huellas del pasado, la conclusión que puede sacarse es que la producción pretende dar una imagen del pasado como realmente «pasado», definitivamente muerto, explicado de una vez por todas, desproblematizado, imbricado ya en la ideología del relato histórico común.

Aquí nace el problema de la falsificación, íntimamente unido al del uso de las huellas en relación con una actitud y con lo que se supone o lo que se debe suponer que es verdadero. Como recuerda Deleuze, hablando de *Fake*, de Welles¹²:

El experto en verdad bendice los falsos Vermeer de Van Megeeren precisamente porque el falsario los fabricó de acuerdo con los criterios de ese mismo experto. En síntesis no cabe reducir al falsario a un simple copista, ni a un mentiroso, porque lo falso no es sólo la copia, ya lo era el modelo.

La presencia del historiador o especialista en la materia es también una constante en los trabajos más actuales de Patino. En *Madrid*, lo que se resalta es tanto la actitud del personaje del historiador ante los datos del pasado para construir un discurso que justifica una determinada línea de acción política, una concepción determinada del poder, como su actitud interesada por el medio (la televisión) para difundir ese discurso.

Frente a esta, la actitud opuesta del coleccionista vendedor, que almacena todo sin ningún aparente criterio.

Están representadas también las de los restos vivientes de aquel pasado, las personas que lo reconocen en las huellas como algo suyo, propio, y participan emocionalmente, con implicación, sin poder evitar dar opiniones, contar anécdotas.

Y, finalmente, aparece también representado, en el personaje de la joven amiga del profesor, el desinterés por el pasado y sus huellas, teñido de cierto rechazo, rechazo incluso de la actitud de quienes buscan en la historia como quien, para ella, bucea en un mundo de muerte y de muertos. Curiosamente, Patino viste a este personaje extraño, ambiguo, que se relaciona carnalmente con miembros de otras generaciones, con los atributos de lo que, en aquellos momentos, era la «movida» madrileña, lo más moderno, lo «postmoderno», y resulta quizá, paradójicamente, en su absoluta irreflexión y vitalidad, en su estar totalmente vivo e inexplicable en su presente, el personaje más ajeno de toda la representación. Quizá por eso atraiga tanto al historiador como al cineasta.

A su lado, el otro amor, el que casi llega a ser, el del personaje de Verónica Forqué, la montadora, aparece como el del discípulo que admira y ama a quien le da lo que le falta: a quien pone dudas y vida en una realidad -afectiva, laboral- dominada por la rutina. Su relación con la huella es tangencial, de aprendizaje en la manipulación, en el contacto con Hans.

¿Será el niño -el hijo de la montadora- jugando en la mesa de mezclas de video, coloreando y transformando despreocupadamente las imágenes históricas, la representación de la alegría, de la diversión pura que esta también en el centro de toda fascinación?

LA SEDUCCIÓN DEL CAOS

Espejito mágico, dime la verdad... la verdad... la verdad... la verdad...

Aunque Patino llevaba ya varios años trabajando con el video, va a ser con *La seducción del caos* cuando se presente ante el público español e internacional con un producto explosivo, lleno de complejidad y problemas, que va a merecer el premio FIPA de oro a la mejor película para televisión en el Festival de Cannes, e incluso un pase por la segunda cadena de TVE a una hora de máxima audiencia (el segundo pase será ya de madrugada).

Si en *Madrid* la televisión aparecía como algo todavía relativamente ajeno, como una referencia sólo mencionada, *La seducción del caos* se presenta como una reflexión sobre el medio desde el medio mismo, como un objeto extraño dentro de la programación. Su «historia» sólo puede ser comprendida desde la familiarización con dos tipos de espacios televisivos que se presentan como espejos de la verdad: los informativos y los documentales. La estructura narrativa de *La seducción del caos* descansa sobre los primeros, mientras que su «función» especulativa lo hará sobre los segundos. De la conjunción de ambos va a nacer el problema de la paradoja.

En principio, la comprensión narrativa del programa se fundamenta en el esquema de búsqueda del género detectivesco: se trata de desvelar una verdad oculta mediante el estudio de las pistas. La novedad respecto a la narración de detectives clásica radica sobre todo en dos cosas: en primer lugar, se desplaza hacia el seguimiento que de un caso cualquiera pueden hacer los informativos. En segundo lugar, y debido precisamente a ello, falta un cuerpo humano, un nombre, un punto de vista único responsable de la investigación con el que el espectador pueda identificarse. En vez de ello, el cuerpo que se nos da es el del protagonista, precisamente el acusado, aquel cuya veracidad está en tela de juicio.

Saltando de momento por encima de este problema, el seguimiento fragmentario que del caso se hace desde los informativos tendría las siguientes fases:

1. Noticia sobre el crimen.
2. Búsqueda de pistas sobre los posibles móviles del sospechoso
3. Hallazgo de pruebas que avalan la hipótesis sobre estos móviles -hallazgo en el que están implicados los propios medios de comunicación
4. Descalificación de las pruebas al comprobarse que han sido falsificadas por el propio sospechoso
5. Libertad por falta de pruebas

Si nos detenemos a pensar en la función narrativa, tal y como es mostrada en este trabajo, la conclusión a la que nos llevaría es a sospechar de su capacidad para desvelar la verdad: precisamente la promesa que nos ha mantenido en vilo sobre la base de los esquemas tradicionales, y nos haría darnos cuenta de que el valor de la narración no es ese. Justamente, lo que aquí puede verse y vivirse es la capacidad del relato para alejarse de la verdad, y sin embargo satisfacer por su tendencia hacia un final, un cierre, o un efecto de cierre. Su capacidad para hacerse espectáculo sobre la base de lo verosímil. Un verosímil que, sin embargo, se sustenta sobre la creencia común en lo que es la verdad.

Y aquí viene el problema. El único cuerpo de referencia, el único nombre que existe realmente en *La seducción del caos* es el del acusado. Un acusado que a su vez se presenta como acusador en su serie documental, como fiscal de las creencias comunes. Un fiscal que, mediante la falsificación de las pruebas que le autoacusan, ha demostrado ser al mismo tiempo un gran falsario. El cuerpo de referencia es autorreferencial: es el cretense que dice que todos los cretenses son unos mentirosos. ¿Dónde está la verdad? La verosimilitud del discurso de su serie documental sobre las mentiras de la civilización se basa por su parte sobre las pruebas que ofrece. La relación que se propone entre los distintos tipos de pruebas que pueblan *La seducción del caos* y las huellas para la reconstrucción histórica de las que he hablado antes parece ser evidente.

Sin embargo, hay una gran diferencia: este cuerpo de referencia es el de un actor conocido, Adolfo Marsillach, a quien nadie podría confundir, a pesar de la manipulación de las imágenes supuestamente documentales que se nos muestran: fragmentos de programas de televisión de los años setenta, videos caseros, libros, etc. ¿Qué sucedería si se eliminan las pistas que permiten entender que lo que estamos viendo es una ficción?

LA SEDUCCIÓN DE ANDALUCÍA

En *La seducción del caos*, Patino casi se ha liberado, como en un juego de abstracciones, de la diferencia que opone narración a documental, ficción a realidad. Lo ha hecho imitando las características del medio televisivo, el cual, como cajón de sastre donde cabe todo, ha llevado hasta su máxima potencia el alejamiento de lo orgánico:

La narración orgánica consiste en el desarrollo de los esquemas sensoriomotores según los cuales los personajes reaccionan a las situaciones, o bien actúan en tal forma que ponen la situación al descubierto. Se trata de una narración verídica, en el sentido de que aspira a la verdad, aun en la ficción. (...) Perdidas sus conexiones sensoriomotoras, el espacio concreto deja de organizarse según tensiones y resoluciones de tensión, según metas, obstáculos y hasta rodeos¹³.

Integrando un esquema narrativo debilitado en la forma del informativo televisivo -multiplicidad del punto de vista, ausencia total de un cuerpo o una mente narradora a los que se pueda atribuir-, Patino ha salido de la narración orgánica que obligaba al deambular de sus personajes y construye otro collage que se aleja profundamente de aquel al que nos había habituado con su «trilogía». Mientras que allí se manifestaban relaciones puramente abstractas en el montaje, mediante juegos rítmicos visuales y sonoros, existía sin embargo una vinculación con el sentido, una conexión, digamos con Deleuze, sensoriomotora con un espacio-tiempo de referencia -España, la guerra civil-, de verdad, que se llevaba a cabo mediante la veracidad de las pruebas, las huellas audiovisuales que eran su material de trabajo.

En *La seducción del caos*, manteniendo las pistas que permiten distinguir la obra como una ficción o un juego, Patino señala la importancia de la manipulación de la imagen, introduce el tema del falsario, lo subraya con sus referencias directas a *La dama de Shanghai* e indirectas a *Fake*, de Welles.

Es Welles quien, a partir de *La dama de Shanghai*, impone un solo y único personaje, el falsario. Pero el falsario no existe sino en una serie de falsarios que son sus metamorfosis, porque la potencia misma (de lo falso) sólo existe bajo forma de una serie de potencias que son sus exponentes¹⁴.

En *La seducción del caos* testigos, investigadores, pruebas audiovisuales, discursos, todo queda impregnado por esa potencia de lo falso que se hace coincidir con el medio mismo y con los recursos, narrativos o no, de que el medio dispone.

Qué sucedería si se eliminaran las pistas que permiten al espectador mantener un vínculo «sensoriomotor», o al menos mantener los pies en el suelo, distinguiendo verdad de ficción, documento de relato, es lo que Patino pone a prueba en este nuevo y fascinante juego que son los siete programas sobre Andalucía.

En *Casas Viejas, el grito del sur*, el argumento del acontecimiento histórico -la matanza de campesinos por parte del Ejército y la Guardia Civil, después de un conato de revolución anarquista, en tiempos del bienio izquierdista -viene expuesto, con sus variaciones de punto de vista, por varios especialistas e historiadores. Sin embargo, las fotografías, documentales y dramatizaciones, supuestamente obtenidos «in situ» durante los acontecimientos -es decir, las pruebas audiovisuales que dan su valor de verdad comúnmente aceptado al medio televisivo, pero en general a todos los audiovisuales y otros «espejos de la verdad»-, han sido rodados por Patino, imitando la calidad de la imagen y el estilo tanto de la escuela documentalista inglesa como de un cierto cine soviético de los años veinte.

En el coloquio que se mantuvo con Patino en la Filmoteca de Castilla y León, durante el pase previo de tres de los capítulos de la serie, un asistente pregunto si en los títulos de crédito iba a detallarse la procedencia de las imágenes-prueba, si iba a permitírsele al espectador distinguir, siquiera al final, lo verdadero de lo falso. La respuesta de Patino fue negativa, pero cabe esperar que los programas se emitan dentro de un programa-debate que termine por funcionar como un antídoto.

Lo verdaderamente importante no es que esta «obra artefacto» cumpla un objetivo de escándalo local que probablemente no está en la mente de Patino. El antídoto no puede funcionar contra lo que no puede dejar de pasar, que es la puesta en duda del valor de verdad que comúnmente se atribuye a lo que se presenta como espejo de la verdad.

Estos siete capítulos se presentan como un mosaico, como los diferentes resultados actuales de la explosión del problema que venía siendo generado por los distintos collages de Patino. Un problema que está en la base de la cultura audiovisual. Comenta Rondolino, en su *Storia del Cinema*, hablando de las primeras reconstrucciones de actualidades, que clasificarlas como falsas es un error¹⁵:

En realidad, el problema ha sido frecuentemente mal planteado, porque no se trataba tanto, para el público de la época, de verdadero o falso, de documental o ficción, sino más bien de credibilidad o verosimilitud.

Cien años más tarde, Patino pone el dedo en la llaga: la falsificación es sólo consecuencia de los criterios según los que se toma algo por verdadero.

En la serie, ha desaparecido incluso el cuerpo de referencia que era el del falsario. Si Welles podía aun hacer llegar a Deleuze a la conclusión de que el falsario más grande representa la más alta vitalidad, que permite la metamorfosis como reflejo de esa vida, único valor real, Patino desaloja ese cuerpo para mostrarse el mismo como el falsario, el que se metamorfosea, el que juega con la verdad y la mentira en un medio que se ha autoerigido en creador de verdades.

Llevando al colmo esta reflexión, se oye la voz del personaje realizador de *El jardín de los poetas*:

El cine es el arte de hacer que sucedan las cosas que no suceden, para que así podamos pensarlas como si existieran; la televisión presenta como bellas mentiras lo que sí ha podido existir.

«La televisión va a ser definitivamente la Historia, pero inventándola de otra manera», dice en otro momento. ¿En qué puede consistir esa «otra manera»?

La manipulación de imágenes, la creación de una «realidad virtual», la posibilidad de producción masiva de pruebas falsas nos trae de nuevo hasta los orígenes de los que hablaba Rondolino. La distinción entre documental y ficción, entre verdadero y falso, deja de ser un criterio válido. Con la abolición del mundo real hemos abolido también, y definitivamente, el de las apariencias, que diría Nietzsche. La Historia, con la televisión, amenaza con dejar de ser un discurso o un relato que se hace, al estilo del historiador-sabio de Ricoeur, mediante una relación de uso con las huellas: a partir de ahora, el valor de verdad de las huellas queda disuelto en el valor utilitario, en las bellas mentiras del discurso, en la pura y mágica fascinación del chamán electrónico.

El hombre se queda solo en un tiempo televisivo sin referentes sensoriomotores, sin pasado creíble, en una nueva prehistoria. Se trata, quizá, de inaugurar una nueva relación con lo real, con lo humano, que supere las categorías del sí y el no, lo verdadero y lo falso. Patino, como historiador- filósofo que se dirige al espectador, que es un historiador-sabio que construye colectivamente el relato de su Historia, propone otra relación con la huella fuera de la relación de uso para construir el relato histórico, que quizá consista en abandonar lo narrativo como creador de verdades históricas, en la abolición del pasado como realmente pasado y muerto, en abrazar la paradoja.

Con esto volvemos al principio. La verdad, ¿qué es?, ¿puede verse, demostrarse? De ser algo, de poder verse, sólo puede ser oblicuamente, reflejada, como la mirada de la Medusa, o hallada como el oro alquímico, manipulando materia. Esta materia, no es ya sólo la cinematográfica, o la audiovisual, sino el propio discurso social, común, aceptado, sobre la realidad y sobre la Historia. Y Patino se comporta como un verdadero historiador, que no es quien cuenta la Verdad, sino aquél que realiza constantemente la crítica del relato social, rectificando la memoria común¹⁶.

En la serie sobre Andalucía se utiliza el dato, el hecho, el tópico, lo verosímil, para realizar no solamente la crítica del relato histórico común, sino las leyes con las que este relato se escribe y se divulga actualmente mediante el audiovisual.

Patino ha realizado siempre este tipo de crítica de las leyes del audiovisual, precisamente adoptando el disfraz de la fórmula aceptada en el momento, haciendo mimesis formal: sea Nuevo Cine, Cine Documental de Montaje o Cine Subvencionado. *Queridísimos Verdugos*, por ejemplo, se inscribe aparentemente en la tendencia del *Cinéma Verité*, pero esconde una trampa que se desvela cuando en la propia película se nos muestra que su fórmula «directa» no era tan directa, que uno de los verdugos entrevistados ya ha muerto y, de pronto, toda la película aparece enfocada desde el prisma de su desaparición: la película desvela su formulación narrativa, su carácter de artefacto. El collage de Patino siempre pone en tela de juicio la norma a la que se parece, de la que parece surgir. Así, no es extraño que sus películas hayan despertado polémica, y que incluso que se haya podido decir que es un director «de los más destacados de la generación del nuevo cine, y uno de los menos dispuestos al compromiso»¹⁷. Aunque esto es cierto si entendemos «compromiso» como creencia en las posibilidades de una fórmula de construcción aceptada como «verdadera» por un grupo.

La información televisiva es lo que es mimetizado y desvelado en la serie andaluza. En *El jardín de los poetas*, la voz en off intenta establecer la diferencia entre collage y pastiche. Patino va a mimetizar la fórmula del pastiche. Porque el modo de comprensión audiovisual viene a ser el mismo: la diferencia es que el primero provoca la crítica y el segundo la adornece.

Casas Viejas, el grito del sur se comprende como un informativo. Se trata de reconstruir un hecho del pasado en el medio televisivo. Sus materiales son las entrevistas a los descendientes de los protagonistas -de las víctimas-, a los historiadores especialistas, y la introducción de las pruebas susceptibles de ser utilizadas en un medio audiovisual, como fotografías y documentos cinematográficos. El espectador, acostumbrado a la fórmula, la acepta, no como un ensayo libre, sino como un intento de clarificación, desde la actualidad, de un hecho del pasado. Poco importa que se trate de un hecho conocido o no por las masas de espectadores: la garantía de que va a ser aceptado no viene del hecho mismo, sino de la garantía de comprensión de la fórmula expositiva y del grado de verosimilitud que alcance.

Esta fórmula tiene más que ver con el tratamiento dado por los medios a las actualidades reconstruidas de modo más o menos detectivesco que con el tratamiento documental clásico de acontecimientos históricos. Pero para ello es necesario que existan huellas que puedan ser el material de construcción de un audiovisual, igual que el documento escrito era la huella fundamental del libro de historia hasta la aparición de la arqueología.

Y el sostén audiovisual del episodio van a ser dos falsos documentos cinematográficos, cuya fuerza casi eclipsa el de las versiones más o menos contradictorias, más o menos complementarias, de los historiadores y especialistas entrevistados.

Estos falsos documentos adoptan a su vez dos fórmulas contrarias: el de el «cine directo» y el de la «reconstrucción» del acontecimiento, pero con una pequeña trampa añadida, como para llamar la atención sobre la falsedad de las propias pruebas: el «reconstruido» quiere aparecer también como auténtico documento directo. Se dice que Shumiatski¹⁸ y su equipo estuvieron allí y lo filmaron todo, cuando resultan inverosímiles la omnisciencia y la omnipresencia de un equipo de operadores en todas las partes, lugares y momentos culminantes de un conflicto. La duda, entonces, amenaza a extenderse también a la filmación de Cameron, más verosímil, y finalmente a todo el programa, por las fotografías que se muestran en manos de los habitantes actuales de Casas Viejas son las de los personajes que aparecen en ambos documentos supuestamente de época.

Nunca de una manera tan sutil y a la vez tan directa, tan evidente, Patino ha propuesto el problema de la falsificación. Nos creemos que los documentos son verdaderos, o al menos verosímiles como tales, porque adoptan fórmulas de mostración históricas a las que nos hemos acostumbrado, porque las mimetiza. Aceptamos la apariencia de documental de actualidades de todo el programa porque tiene que ver con formas de hacer cine conocidas. Y porque se trata de un hecho que realmente ocurrió. Se plantea que es posible falsificar la Historia porque toda falsificación se apoya en la lógica de lo verosímil.

Sin embargo, la verdad aparece por negación, como carne terriblemente ausente y ambigua -la de los que realmente vivieron y murieron en Casas Viejas- bajo la fascinación de la paradoja. El hecho se ha revivido. Se apunta sutilmente al momento posterior, crucial en la obra de Patino, de la guerra civil, y a sus causas y consecuencias, tanto como a las estructuras de poder que permitieron en enero de 1933, la contradicción incomprensible de una represión desproporcionada.

La Historia como materia de espectáculo aparece sin embargo analizada en *El jardín de los poetas*. Se trata aquí de la relación entre memoria común, aceptada, y el halago o refuerzo televisivo de esta memoria. El director del programa es una especie de presencia ausente, una voz en off; su poder decisorio y organizador es relativo: la televisión parece menos un trabajo en equipo que un equipo empeñado en sacar adelante un producto cuya materia básica es azarosa y depende menos de un plan claro que de los intereses variopintos que se conjugan. Se trata de hacer un programa sobre los poetas andaluces, pero sin olvidar que «esto es televisión», como recuerda constantemente el director de producción. Lo importante es que sea espectáculo, que sea accesible a un público de masas, que sea divertido, que se apele a un conocimiento previo, a la organización de este conocimiento previo que es la historia o el relato histórico comúnmente aceptado, comúnmente construido.

Andalucía aparece como cuna de poetas, pero la poesía actual, por poco conocida, no es materia espectacular: la producción quiere que los jóvenes poetas andaluces hablen de Lorca en vez de sobre ellos mismos, porque nuevos datos parecen arrojar sombras espectaculares sobre el tema espectacular de su muerte, no de su poesía. ¿Qué sucedió realmente con la muerte de Lorca? Es la pregunta que permite un desarrollo narrativo en la línea detectivesca, que provoca una intriga tan necesaria para la participación del espectador, con datos que ya tiene o que se le ofrecen de nuevo. Junto con ello, pedagogía resumida de profesores sobre las jarchas, entrevistas, muñecos mecánicos que recitan, cantantes, viejos documentales. Televisión. El pastiche no es la conjugación de elementos heterogéneos, sino su falta de coordinación en un plan coherente que supere el puro espectáculo, el puro halago.

Con los elementos de este ficticio pastiche, Patino hace su collage. Por una parte realiza la mimesis del espectáculo televisivo, con su carga crítica evidente, pero por otro, aprovecha la fórmula fragmentaria para dar rienda suelta a sus preocupaciones sobre la Historia. En medio de esta apariencia de marasmo casi surrealista, donde se dan cita todos los medios de comunicación, Patino junta, monta documentos verdaderos con falsos, deja que se digan verdades y mentiras, acopla pasado y presente en una sola representación de donde surgen las figuras de los poetas del veintisiete, revividos por el artificio, como fantasmas asomados a una guerra que viene. Y desde la presencia ominosa del tópico, desde la falsificación histórica, arranca la pregunta: ¿Y Andalucía? ¿dónde estaba? ¿qué era? ¿qué es?

El museo es una presencia constante en la serie, y viene ya de muy atrás en la obra de Patino, tanto por su uso personal de material de archivo para construir películas, como por la existencia de museos y archivos en sus obras de ficción. Aparece en la serie andaluza con toques irónicos, postulando la existencia de un museo dadaísta en el capítulo dedicado a Casas Viejas, o mostrando la fetichización de la huella tanto como el ambiguo interés del público y las instituciones por ellas en *Ojos Verdes*. Reaparece lanzado hacia el futuro y su aplicación a la creación mediante nuevas tecnologías virtuales en *Carmen o la libertad*, o como medio de transmisión de utopías en *Paraísos*. Pero quiero detenerme en los capítulos dedicados al flamenco, porque es donde mejor puede apreciarse la polivalencia del museo, por una parte lugar de conservación, interrogación y disfrute, por otra de institucionalización de las huellas del pasado, y por tanto de desvitalización, y por otra como fuente de datos utilizables de cara al futuro.

El museo parece el nudo donde se encuentran pasado y presente, una verdadera casa de espejos. El pasado reflejando el presente, España reflejándose en el extranjero, encuentran en *Desde lo más hondo* su disculpa para volver a ser a partir de la existencia de un supuesto museo del flamenco en Japón. El argumento, simplificando mucho, viene a ser que, a partir del hallazgo de unas grabaciones antiguas de Silverio Franconetti, ya queda menos para establecer todos los pasos que ha dado el flamenco, con un catálogo completo de voces, modulaciones, modos y tipos del cante. A partir de ahí el planteamiento es el de si sería posible sintetizar flamenco, crear flamenco por medios artificiales. Pero desde el punto de vista de la intriga con personajes, el juego narrativo está en saber quien es y que es lo que quiere el fundador del museo del flamenco, millonario fabricante de guitarras.

La fórmula de *Desde lo más hondo* es nuevamente la del collage de entrevistas, charlas entre amigos, documentos audiovisuales históricos, y recorridos por el museo, llegando a mimetizar incluso un paseo a través de un museo virtual que parece un laberinto. Se diría que la propia forma del informativo llega a diluirse más que nunca en la fórmula del collage. Aunque sigue presente la cuestión de lo verdadero y lo falso, esta ya no es la protagonista de la formulación audiovisual del episodio, como en el de Casas Viejas sino que pasa al nivel de los contenidos explícitos. Y ni siquiera se trata de auténtica falsificación, sino de imitación, pero con el peligro de sustitución incluso del original por lo generado a partir de su modelo y de sus pautas genéticas. Esta vez ya no se trata sólo del pasado y el presente reflejándose, sino que por primera vez aparece la presencia de un futuro cuya forma es todavía indescifrable, pero amenazadora. Pasado y presente inmediato, en Andalucía, se reflejan/enfrentan -mientras los aficionados y los flamencólogos discuten sobre la esencia y los atributos de esta tierra- con un futuro -representado por lo japonés que amenaza con excluirlos de sí, precisamente imitándolos, mimetizándolos, recreándolos en otro lugar y otro tiempo, con otra materia distinta de su propia existencia.

Decía hace un momento que la fórmula del informativo audiovisual que Patino utiliza en la serie parece disolverse aquí, perderse en la cantidad de sentidos que crea, hundirse en el laberinto que aparece incluso formalmente representado como un viaje por un museo virtual, cuyos pasos son los de la miopía segura con la que un navegante debe moverse por el hiperespacio informático.

En este nuevo universo, completamente carente ya de referentes sensoriomotores, mucho más de lo que pudo imaginar Deleuze, y que a la vez los recupera fuera del espacio-tiempo de la naturaleza, se ahoga y resuena el lamento del cante, aparece como una presencia fantasmal la imagen audiovisual analógica, ya tradicional, envejecida de repente, más llamativa de pronto, dotada de un poder, más que referencial, mágico, arcaico, vital, histórico.

NOTAS Y REFERENCIAS:

(1) PASOLINI, P.P. «Il sentimento della storia», *Cinema Nuovo*, No.205 (mayo-junio 1970): 172-173. Respuesta a la carta abierta de Carlo Lizzani, titulada «Come risolvere il problema del naturalismo nel Cinema?», publicada en el número anterior.

- (2) Tribuna de Salamanca, 13 de julio de 1996.
- (3) SÁNCHEZ, A. «Ya hemos visto cine de autor español», en *Hoja del Lunes*, 18 de octubre de 1962. En el mismo artículo, referido al certamen de cortometraje y documental de Bilbao, realiza también la crítica de las obras presentadas por José Luis Gonzalvo y Javier Aguirre.
- (4) De una entrevista inédita con Basilio Martín Patino.
- (5) BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995, p.73
- (6) DELEUZE, G. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós, 1991, p. 289.
- (7) Los coloreados chillones de algunos fotogramas en *Canciones para después de una guerra* vendrían a ser el reflejo de lo mismo en el cine documental.
- (8) BELLIDO LÓPEZ, A. *Basilio Martín Patino. Un soplo de libertad*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat, 1996, p. 44.
- (9) HEIDEGGER, M. *El ser y el tiempo*, cit. por RICOEUR, P. *Temps et récit III. Le temps raconte*. París: Seuil, 1985, p.178.
- (10) RICOEUR, P. *Op. cit.* p.183.
- (11) *Idem*, pp.174-175.
- (12) DELEUZE, G. *Op. cit.* p.197.
- (13) *Idem*, pp. 173-174.
- (14) *Ibidem*, p.195.
- (15) RONDOLINO, G. *Storia del cinema*. Turin: UTET, 1988, p. 51.
- (16) RICOEUR, P. *Op. cit.*, p.175.
- (17) Ver voz Patino, en PASSEK, J.-L. (dir.) *Diccionario del Cine*. Madrid: Rialp, 1992, versión española del *Diccionario del cine Larousse*, París, 1986.
- (18) Hay un Shumiatski en la Unión Soviética, pero no se trata precisamente de un cineasta, sino de uno de los primeros burócratas que intentaron acabar con el experimentalismo, por ejemplo de Eisenstein, para imponer las nuevas fórmulas estereotipadas, al gusto de Stalin, del realismo socialista.

FERNANDO GONZÁLEZ GARCÍA es doctor en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca, con una tesis sobre Pier Paolo Pasolini. Entre sus publicaciones, cabe destacar *Catálogo del Cine en Castilla y León, Cine Español. Una historia por autonomías* (en colaboración, 1996) y *El tiempo de lo sagrado en Pasolini: El Evangelio, Edipo Rey y Medea* (1997).