

Basilio Martín Patino
ESPEJOS EN
LA NIEBLA



CONSORCIO DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES



MINISTERIO DE CULTURA

MINISTRO

César Antonio Molina

SUBSECRETARIA DE CULTURA

María Dolores Carrión

SOCIEDAD ESTATAL DE CONMEMORACIONES CULTURALES

PRESIDENTE

José García-Velasco

GERENTE

Ignacio Ollero Borrero

DIRECTORA DE PROYECTOS

Carlota Álvarez Basso

DIRECTORA DE ESTUDIOS Y PUBLICACIONES

Amaya de Miguel Sanz

DIRECTORA DEL GABINETE DEL PRESIDENTE

Laura Manzano Baena

JEFA DE PRENSA Y COMUNICACIÓN

Rosa Valdelomar Martínez-Pardo

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

PRESIDENTE

José García-Velasco

VOCALES

Concepción Becerra Bermejo

Rogelio Blanco Martínez

Fernando Escribano Mora

José Aurelio García Martín

Jesús Manuel Gómez García

José Ramón González García

Sixto Heredia Herrera

Javier Lanza García

José Luis Martín Rodríguez

José Luis Pérez Iriarte

Mercedes Reig Gastón

María Jesús Rodríguez de Sancho

Francisco Javier Sandomingo Núñez

Alberto Valdivieso Cañas

SECRETARIO

Manuel Esteban Pacheco Manchado

CÍRCULO DE BELLAS ARTES

PRESIDENTE

Juan Miguel Hernández León

DIRECTOR

Juan Barja

SUBDIRECTOR

Javier López-Roberts

COORDINADORA CULTURAL

Lidija Sircelj

ADJUNTO AL DIRECTOR

César Rendueles

CATÁLOGO

ÁREA DE EDICIÓN DEL CBA

Jordi Doce

Esther Ramón

Elena Iglesias

Maria Lago (EJC)

EDICIÓN A CUIDADO DE

Aurora Fernández Polanco

DISEÑO

Estudio Joaquín Callego

FOTOMECÁNICA E IMPRESIÓN

Punto Verde

© de la presente edición,

Círculo de Bellas Artes, 2008

Alcalá, 42. 28014 Madrid

Teléfono 913 605 400

www.circulobellasartes.com

Sociedad Estatal de

Conmemoraciones Culturales, 2008

Fernando el Santo, 15. 28010 Madrid

www.secc.es

© de los textos: sus autores, 2008

© de la traducción: Eugenio Castro

ISBN: 978-84-87619-36-6

DEP. LEGAL:



EXPOSICIÓN

ORGANIZAN

Círculo de Bellas Artes
Sociedad Estatal
de Conmemoraciones Culturales

ÁREA DE ARTES PLÁSTICAS DEL CBA

Laura Manzano
Eduardo Navarro
Silvia Martínez
Luís Grass

PRODUCE

La Linterna Mágica

GUIÓN Y DIRECCIÓN

Basilio Martín Patino

PRODUCCIÓN Y COORDINACIÓN

Carmen Gullón

EDICIÓN

Martin Eller / Pedro Alvera

ASESORAMIENTO HISTÓRICO

Ricardo Robledo
Macu Vicente
Ignacio Francia

REALIZACIÓN VÍDEO

Pedro Alvera
Juan Ugarriza

DISEÑO EXPOSICIÓN

Estudio Joaquín Callego

ASESORAMIENTO ARTÍSTICO

Aurora Fernández Polanco

MÚSICA

Johan Solco Bakker
Federico Tensi
Cristóbal Rodríguez Moure
Scott Stallings
Johann Strauss

FOTOGRAFÍA

Santiago Ochoa
Fernando Pascual
Carlos Mezquita
Antonio Moro

LOCUCIONES

Macu Vicente
Lourdes Francia
Pedro Alvera

MONTAJE

Departamento Técnico del CBA
Bricolaje Illescas

COMPOSICIÓN VITRINAS

Ignacio Francia
Macu Vicente

Agradecimiento especial a Macu
Vicente que con su libro *Centenares*
ha propiciado la elaboración de este
proyecto.

COLABORACIONES

TRAGUNTÍA

María Rosa Sánchez Lorenzo
Victorino Martín Sánchez
Joaquín Vicente Fernández
Pedro Sevillano Ruano
Carlos Mezquita
Natividad López Vicente
Elvira Palacios Montero
Manuel de Paz Montero
Ángel Luis Sevillano Sánchez
Antonio Moro de la Puente

LUMBRALES

Julián Arroyo Comerón

CENTENARES

Generosa Velasco Matías
Eliás Rodríguez Galache
Esteban Velasco García
Mari Perez
Tomas Sánchez
Isidora Velasco García
Santiago Fuentes Corral
Gabino Martín Estévez
José Tomás Fuentes Martín
Salustiano Fuentes Martín
Luciano Ríos Corral
Eduardo Rengel Fuentes
Matías Corral Moro
Santiago Ochoa
Macu Vicente

VILLAVIEJA DE YELTES

Juan Antonio González Briones
M.^a Francisca Puente Egido
Jacinta Rabazas

ESCUERNAVACAS

Onofre Vicente Sevillano
Lucía Sánchez
José Vicente Sevillano
Juan Luis Blanco Fuentes

SALAMANCA

Lourdes Hernández

COMPOSICIONES MUSICALES

Espejos en la niebla / Federico Tensi
y Cristóbal Rodríguez Moure

*Come in un sogno... l'ensenza. Come in
un sogno... l'usinghiero, part 2* / Johan
Solco Bakker

Desert wind / Scott Stallings

Tritsch-Tratsch-Polka opus 214 /
Johann Strauss

Beau Koo Jack / Small Jazz Band

Jota Macoterana / Gabriel Calvo

Librería de Media Sound Studio

ARCHIVO CINE

Filmoteca Española
La Linterna Mágica
Prelinger Archive
ITN Source
The Library of Congress

ARCHIVO FOTOGRÁFICO

Archivo Inés Luna Terrero
Colección Macu Vicente / Centenares
Colección Basilio M. Patino
Filmoteca de Castilla y León
Archivo Venancio y Amalio Gombau
Archivo Cándido Ansedé
Archivo Primitivo Carvajal
Archivo Agustín Pazos
Archivo Luis González de la Huebra
Archivo Casa Lis
The Library of Congress

AGRADECIMIENTOS

Filmoteca Española
Filmoteca de Castilla y León
Fundación Inés Luna Terrero
Video Mercury
Filmoteca de Extremadura
Casa Lis. Museo Art Decó y Art
Nouveau de Salamanca
Jesús Málaga
Juan Antonio Pérez Millán
Maite Conesa
Eduardo Huebra
Archivo Municipal de Salamanca
Ayuntamiento de Boada
La Nube Estudio
Andrés Aguilar Sánchez
Rosario Blanco Domínguez
Rosa Estévez Prieto
Alfredo García Vicente
Agustina López Velasco
Ángela Luffiego Martín
Agustín Martín Estévez
Mincho (A. F. C.)
Misericordia Velasco Bernal
Francisca Vicente Sánchez

Basilio Martín Patino
ESPEJOS EN
LA NIEBLA
UN ENSAYO AUDIOVISUAL

LA SOCIEDAD ESTATAL DE CONMEMORACIONES CULTURALES (SECC) organiza una vez más un proyecto junto al Círculo de Bellas Artes de Madrid, en esta ocasión en torno al cineasta español Basilio Martín Patino (Lumbrales, Salamanca, 1930).

Tres son las constantes fundamentales en la filmografía de Basilio Martín Patino desde aquel primer largometraje, *Nueve cartas a Berta*, con que se dio a conocer en 1966: por un lado, el afán de experimentación, la mirada irónica, libertaria y lúdica, la negativa a ceñirse a un discurso ortodoxo, normalizado y sumiso a los cánones; por otro, la atención y el interés por la comprensión de la historia que le ha tocado vivir, en este caso la compleja historia de España durante la segunda mitad del siglo veinte; y, por último, el retorno sistemático a un pasado que gira en torno a Salamanca, y más en concreto al mundo de experiencias y ensoñaciones de su propia infancia.

En esta exposición, calificada por su autor —el propio Martín Patino— de «ensayo audiovisual», se dan cita estas tres constantes: vuelve a Salamanca seducido por la historia complementaria y a la vez contrapuesta de dos familias de la Salamanca de principios del siglo veinte: la de los Luna Terrero, ejemplo de la oligarquía que dominaba la tierra y la vida de quienes la trabajaban; y la de los aparceros que, después de ser expulsados de su finca, fundaron el pueblo de Centenares en terrenos poco menos que baldíos. Martín Patino no ha querido llevar esta historia a un «guión», sino que la deslinda en ocho cabinas temáticas dispuestas en el centro de la sala para que los espectadores, al pasar por ellas, la vayan articulando en su mente. En torno a las cabinas se presenta una colección de libros, documentos y material gráfico que permitirá a los espectadores una inmersión en los datos sensibles del pasado, algo que la proyección simultánea de las películas, que Patino revisa irónicamente en su ensayo «The Salmantican Way of Life», subraya de manera contundente.

La SECC quiere agradecer el trabajo de todo el equipo del Círculo de Bellas Artes en esta nueva colaboración que se suma a las anteriores, así como el de su comisario y protagonista, Basilio Martín Patino, artista fundamental en la historia reciente de nuestra cultura.

El Círculo de Bellas Artes tiene el placer de celebrar en esta singular exposición la excepcional trayectoria del cineasta español Basilio Martín Patino (Lumbrales, Salamanca, 1930) con un proyecto específicamente diseñado para la Sala Goya.

Verdadero pionero en España de la ensayística cinematográfica (esa que explora con ahínco cuáles son los límites de la ficción y sus refutaciones, que no pueden acotarse cómodamente en el vago concepto de documental), Martín Patino es autor de una obra-isla en el archipiélago del cine. Si Godard afirmó que «ver una película es siempre compararla con otras», en el caso de Martín Patino el aserto no puede ser más pertinente: su cine es un continuo cuestionarse, en la medida en que cada pieza parece estar formando parte de un mosaico agrietado que no esconde su condición de artificio o trampantojo. Sus experimentaciones en torno al documental de compilación (el llamado *metraje encontrado*) y el falso documental (o, siguiendo la terminología británica, *fake documentary*) comienzan por acopiar series de archivos audiovisuales que yacían en el desván de las filmotecas para operar sobre ellos una suerte de cirugía *frankensteiniana*; restos de un naufragio que Martín Patino redefine gracias a un tratamiento del montaje transgresor, iconoclasta y, al cabo, personalísimo.

El contenido temático de *Espejos en la niebla*, la última propuesta audiovisual de La Linterna Mágica, taller de Martín Patino, se entrelaza a lo largo del siglo veinte por territorios salmantinos, postulando un contraste dialéctico entre El Cuartón, finca de los Luna Terrero, familia de oligarcas terratenientes, y los solitarios terruños de Centenares, reducido poblado que hubieron de construir los numerosos renteros, emparentados entre sí, de la dehesa, que fueron obligados a marcharse de El Cuartón con todos los familiares, ganado y bártulos propios, de un día para otro.

La arriesgada experiencia se afronta mediante una serie de distintas proyecciones simultáneas efectuadas dentro de un conjunto de celdillas de cristal independientes, cada una de las cuales aporta su particular faceta temática, desarrollada como parte del conjunto o laberinto de opciones donde el espectador-colaborador pueda optar, rechazar, complementar, preferir, alterar, combinar o suplir según sus criterios de valoración.

El resultado es una lectura crítica del pasado que parte de un caso particular, de una mirada microhistórica, para tratar de arrojar luz sobre las tensiones socioeconómicas y culturales que aquejaron a la España del primer tercio del veinte. Como afirma Patino en uno de los textos incluidos en el catálogo, «en aquel laberinto de intereses sociales se podía intuir la lógica del gran conflicto por venir: la terrible hoguera de toda una cruzada salvaje y casi medio siglo de desentendimiento fratricida».

Así, la exposición que acoge esta casa es fruto de un itinerario volcado en la investigación y búsqueda de nuevas formas expresivas, el compromiso activo con el espectador y la lectura crítica del pasado. Rasgos que, no por azar, han convertido a Patino en figura central de nuestro cine.

Juan Miguel Hernández León
PRESIDENTE DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES

índice

De espejos y de nieblas en los campos charros	15
A modo de divagación previa sobre nuestra identidad	17
The Salmantican Way of Life	25
Basilio Martín Patino	
 Exponer los pueblos	 37
Georges Didi-Huberman	
 Basilio Martín Patino y la imagen-cristal	 45
Aurora Fernández Polanco	
 Entre El Cuartón y Centenares, espejo con niebla en el camino	 81
Ignacio Francia	
 Imágenes para una exposición	
LA INFANCIA, UN HÁBITAT MÁGICO	87
UN JUEGO DESDE LA LIBERTAD	95
EL TIEMPO Y LA EXPERIENCIA HISTÓRICA	109
«VUELVO A LAS REGIONES ABANDONADAS DE MI VIDA» (Hölderlin en <i>Los paraísos perdidos</i>)	127
ESPEJOS EN LA NIEBLA	133
 Vitrinas	 145
 Aproximación bibliográfica a la obra de Basilio Martín Patino	 153

De espejos y de nieblas en los campos charros

Basilio Martín Patino

La atractiva invitación del Círculo de Bellas Artes para que exponga en sus salas mis últimos audiovisuales me incita a afrontar abiertamente este nuevo y arriesgado ensayo audiovisual en cuanto a la relación autor/creador, receptor/creador. Se propone su proyección desde un conjunto de celdillas independientes que contienen su particular aportación, desarrollándose en cada cual, de modo aleatorio, una de las posibles facetas del calidoscopio que el espectador activo podrá recomponer libremente. Se enriquecen, pues, dentro del conjunto las distintas arqueologías temáticas que se complementan entre sí. En aquel laberinto de intereses sociales se podría intuir la lógica del gran conflicto por venir: la terrible hoguera de toda una cruzada salvaje y casi medio siglo de desentendimiento fratricida. Son tierras de dehesas, corazón de la España profunda; ganado bravo, caballos, caballistas engalanados, profunda religiosidad, culto a la tradición como baluarte del conservadurismo, exaltación casticista de la charrería como seña de identidad casi bucólica que atraería significativamente de modo oportuno a los fabricantes de películas folclórico-religiosas como *El Cura de aldea* o *El camino del amor*. Se barruntan en sus imágenes los prolegómenos de un tiempo inquietante. El experimento se aprovecha indispensablemente del libro *Centenares*, bellamente recopilado por la escritora Macu Vicente, que de forma generosa ha colaborado en el arriesgado proyecto. Pero no se trata de explicar una historia ya conocida, programada, como muy bien explicó Pasolini respecto a las limitaciones de la representación cinematográfica: «Buscar en el cine la representación del pasado es una empresa injustificada, falsa, totalmente maquillada, o bien, simplemente metafórica». Guiones estratégicamente novelados, actores simulacro, rituales del glamour embaucador, del marketing, del metraje y de los formatos, de los cánones repetitivos de lo ya visto. Intentamos sencillamente realizar un espacio expositivo más propicio a la interacción. Sentir más límpido el reflejo de aquel espejo de Stendhal que se pasea a lo largo del camino.

Difícilmente seremos nunca capaces de simplificar la comprensión de los sueños. No es poco ya constatar que existieron, al tratar de recordarlos. No es un invento extravagante y fantasioso, sino una reflexión desde aquella actualidad concreta que tratamos de comprender. Una experiencia de cierta radicalidad que necesitará de mucho más entrenamiento. Y ahí está por si otros tentaran de reconducirlo. Me atreví a realizarla en la exposición *Paraísos con Canciones para después de una guerra*. Vieja idea que parecía destinada a no ser puesta en práctica. Los visitantes disfrutaban

de una nueva manera en cada puesta en escena musical; se lanzaban incluso a bailar instintivamente, hasta que un escalofrío emocional les paralizaba el espinazo: en esto consistían los paraísos. Meros esfuerzos por sobrevivir. Le hubiera venido como anillo al dedo en *Queridísimos verdugos* siguiendo la espiral de reflexiones entre celda y celda, con suspense casi policiaco. De ejecución en ejecución, etcétera. Qué distintas sensaciones en vez de sentirse amarrados a la butaca como modo indispensable de amortizar en hora y media el precio de la entrada.

Los espacios públicos se abren a otra libertad de comunicación. Las salas de exposición amplían las características de la puesta en escena. Resulta esclarecedor reflexionar sobre el estancamiento del viejo espectáculo cinematográfico: sus formatos, contenidos, sus ritos en relación con los progresos espectaculares de otros campos de naturaleza artística abiertos a una evolución no constreñida por intereses ajenos, como pueden ser los relacionados directa y libremente con un músico, un poeta, un pintor, un novelista, un escultor, de acuerdo con su sensibilidad creadora en continua sintonía con el avance de los tiempos. Y cómo la influencia de algunas pocas vanguardias en el mundo del cine hayan podido tener un desarrollo tan poco solvente. Recordemos lo que supuso la aparición del surrealismo, y en qué quedó, más allá de un cierto pintoresquismo tomado por una rareza extravagante. Hasta tal punto se ha desatendido y degradado intelectual y estéticamente la consideración de una actividad que, desde que se inventó, hace ya más de un siglo, ha copado la mayor parte del tiempo libre de los habitantes del planeta dados sus monopolios económicos, las colonizaciones del mercado, su dependencia de los poderes públicos, sometida a inquisiciones, intereses ajenos y casi total dependencia de funcionarios, burócratas y políticos que todavía conservan la potestad de su tutela y reparto de los dineros de todos con la coartada del sacrosanto nombre de lo que llaman CULTURA. Con la facultad celestial de manejar el don de premiar, discriminar, quizás ya no reprimir y censurar, es decir, la funcionalidad ética, no sé si también artística de unos poderes antiguamente propios de no se sabe qué divinidad con la coartada de defender no se sabe qué valores.

Indagar en los porqués de determinados acatamientos estéticos que vienen del pasado, con semejantes credenciales sumidos en unas disciplinas tan convencionales, es como bucear en un pantano oscuro y no demasiado gratificante. Entiendo que hacer cine es ya de por sí un ejercicio cauteloso sin esa licencia obvia para ejercer la real gana. Tampoco cuantos pueden ejercer todavía en este limbo privilegiado parecen ya tan felices.

La libertad en cine consiste en confiar en la inteligencia del espectador; allá él, para que se interese o se abstenga del juego, participe en la propuesta, acepte la complicidad o la rechace. Desde mi relativa experiencia sé que el cine resultará tanto más gratificante, y no sólo para el espectador, cuanto más se atreva a olvidarse de toda preceptiva sobre lo que se deba hacer. Es una forma de contribuir satisfactoriamente a elevar la calidad de vida; la nuestra y la de nuestro tiempo.

No sé si llego tarde a unos horizontes nuevos que intuyo espléndidos. El cine, mejor o peor, se ha permitido subsistir de una mina que amenaza agotarse y parece necesitar una renovación de compensaciones y ofertas. Quizás los rituales nuevos que proponemos resulten excesivos. Quiero seguir confiando en el espectador colaborador.

A modo de divagación previa sobre nuestra identidad

Basilio Martín Patino

«No había luz eléctrica, ni baños.» «Se recogía el agua que vertían los tejados en barreros y calderos de zinc.»¹ «Conocí, desde la tierra, antes los aviones que los coches.» «Robles, peñas, vacas, la rivera. Todo lo demás campo.» «Cuando llovía lo hacía a mares. Casi todos los años la crecida de la rivera se llevaba el puente hecho con troncos de robles, escobas y barro.» «El invierno era especialmente duro para mí, no por el frío, que lo hacía, sino por el miedo que me atenazaba. Por las noches el viento rugía en continuos y agudos lamentos mientras rodeábamos la lumbre bajo la abierta boca de la chimenea con la infinita oscuridad al fondo.»

Creo conocer a Macu Vicente, sincera, aguda, gozosa siempre, incluso al rememorar los terribles anacronismos que le correspondió afrontar. Y no necesita hacer ficción dramática de ésta su alegre pero inmisericorde niñez campesina, nacida dentro de la comarca de El Abadengo, a unos veinte kilómetros de Lumbrales, mi pueblo. En vez de quejarse, su narración es un homenaje de sinceridad con los suyos, aquel clan bíblico de náufragos cuya existencia va rescatando con nombres y apellidos, fotografía a fotografía, oficios, hacienda, hasta recomponer documentalmente tan sugestivo mosaico genealógico, felizmente conciliada, felizmente conciliados todos en las comunes huellas de identidad. Extraños tiempos y extraños espacios identitarios los de aquella niña desapercibida que se fijaba en todo con divertido encantamiento y se le quedaba grabado en su imaginario de afectos y risas que ahora nos describe, reescritos sobre terruños esteparios, como un palimpsesto de su existencia. La mayoría de sus coetáneos no nos lo hubiéramos podido imaginar, siendo casi vecinos, a tan poca distancia de aquella desolación de fríos encharcados, candiles de carburo y andaduras en burro.

Veintiañero por entonces, yo estudiaba Filosofía y Letras confortablemente arropado por la Universidad humanística de Salamanca. Racional y culturalmente condicionado por otro tipo de insuficiencias, relacionadas seguramente también por la misma distorsión de la historia colectiva. Qué diferencias abismales, siendo tan próxima nuestra geografía e incluso la vecindad de nuestros orígenes.

¹ Este texto se publicó originalmente como prólogo del libro *Centenares*, de Macu Vicente (Salamanca, Caja Duero, 2006).

Su narración, que abarca un siglo exacto, de 1901 a 2002, comienza en la dehesa El Cuartón, al lado de Vitigudino, cuando Juana, la mujer del tatarabuelo Sebastián Velasco, montero mayor, arropada por toda su numerosa familia de hijos, yernos, nietos, mujeres, etcétera, que trabajaban con él de renteros, unidos como una piña desde tiempo atrás, fueron desahuciados tajantemente por el retraso de un día en el pago de la renta «que ayer venció», con apercibimiento judicial de desalojo inmediato. Así que, obligados a reunir de prisa sus bártulos de labranza, carros, burros, caballos, vacas y haciendas, tuvieron que organizarse en caravana tipo *western*, versión castellana de *Las uvas de la ira* que filmara emotivamente Ford, a la búsqueda de otro hueco vacío donde asentarse de nuevo. Páramos de soledad y de devastación, periódicamente invadidos, reconquistados, despoblados, tierras de nadie usurpadas, arrasadas, en manos siempre de la realeza o de sus marquesados, de templarios o de obispos, guerras de Sucesión de Portugal, guerra de la Independencia contra los franceses, campo fronterizo entre dos países, amurallados y encastillados por los conquistadores de turno. Hasta 1812, con la abolición del régimen señorial, se repartían la jurisdicción sobre todo lo existente el obispo de Ciudad Rodrigo, el duque de Alba y el marqués de Cerralbo. Había comenzado a intuirse cierta rebeldía independentista con los aires constitucionalistas. Recordemos que en 1852 un pueblo próximo, también de El Abadengo, San Felices de los Gallegos, ganó por fin un pleito que mantenía con la casa de Alba desde el siglo dieciséis para librarse de seguir pagando aún el diezmo a la iglesia y la tercera parte de sus beneficios como vasallaje histórico. Son los pueblos llamados de «señorío», donde el suelo, la iglesia, las viviendas, los establos, los hombres, todo pertenece a su señor, como escribe el gran médico y político de esa época Filiberto Villalobos, defendiendo la necesidad de la reforma agraria: «La mayoría no dispone de caminos, no tienen escuela, viven en completo abandono, resignados los infelices a su pobreza». O los cientos de muertos evitables «por las viviendas inmundas, los alimentos adulterados, tísicos, alcohólicos, tuberculosos, raquíuticos..., por los trabajos excesivos, el agua infecta, el suelo inundo [...]». Con la única alternativa de exilarse a otras tierras desconocidas, en el caso de tener fortaleza para ello, lejos de los suyos». Estamos refiriéndonos al principio del siglo veinte, 1901 exactamente, comienzo de esta triste remembranza, cuando occidente se abría jubilosamente a la modernidad. Tiempo de euforia, lujos, libertades, prosperidad, utopías y radicalismos. La electricidad, las comunicaciones a motor, la radio, el cine, la aviación... Cantos de vida y esperanza, según Rubén Darío. Lo había anunciado el gran escaparate que fue la Expo 1899 de París con su torre Eiffel de más de trescientos metros de altura, apoteosis del progreso, símbolo de la prosperidad y de la tecnología, de los avances científicos, de las vanguardias artísticas: Picasso, Cezanne, Gauguin, Stravinski, Mahler, Debussy, Tchaikovski... y Freud, Paulov, Darwin, Nietzsche. En 1905 Einstein descubre las leyes del universo, la cuarta dimensión del tiempo, el espacio, la materia, la energía, la teoría general de la relatividad... En nuestro país el siglo se inaugura con la sangrienta boda de Alfonso XIII, la explosión del Maine en Cuba con la muerte de doscientos sesenta marineros, la insurrección del Rif, la Semana Trágica... Pero había progreso para quienes tuvieran acceso a la electricidad,

a los sanitarios canalizados, a la automoción, a la telefonía, a la calefacción. Surgen los inicios del asociacionismo obrero, el desarrollo de las academias y los ateneos, el suministro del agua y de los alcantarillados, la preocupación higienista, los montes de piedad y las cajas de ahorro, la Institución Libre de Enseñanza. Final de la antigüedad, «tardío final», según Macu, de una forma de vida difícilmente soportable.

Muy a principios de siglo —dispongo de la primera edición francesa de 1905—, Henri Guerlin publica *Espagne. Impressions de voyage d'art*, donde cuenta sus observaciones casi siempre estéticas de nuestro país. Al tratar de Salamanca, por encima de todos sus atractivos artísticos, qué casualidad, se ocupa de esta nuestra zona de la cuenca del Duero, la más desértica, «de una aridez desoladora». Y, citando al escritor Santiago Alba, resalta que «no sólo falta el agua, sino que falta tanto la cultura intelectual como la cultura del campo. La mayoría de los hombres, y sobre todo las mujeres, son analfabetos». Y resulta curioso que se fije en Fuenteliante, donde, según comenta, «han experimentado el comunismo. Siendo casi todos pobres, a las gentes les tiene sin cuidado reconocer que el reparto les beneficia [...]. Los más ricos, o no han sido consultados o han cedido al deseo de la mayoría [...]. Las tierras se han ido repartiendo, no en propiedad sino en usufructo». Es la única acotación sociológica de este observador francés dentro de su amplio volumen dedicado a exaltar las bellezas hispanas para viajeros curiosos. Precisamente Fuenteliante, a ocho kilómetros de Centenares, que es el desapercibido espacio de la tierra que nos ocupa. Pero no se puede dejar de tener en cuenta que para esas fechas el comunismo todavía no había nacido como partido. Acababa de ponerse en marcha en San Petersburgo la revolución de enero en el Domingo Rojo y la masacre de los obreros que querían hablar con el zar. *El manifiesto comunista* de Marx-Engels de 1848 no era todavía sino una teoría de la economía política sobre la transición del capitalismo al socialismo en una sociedad sin clases. El concepto del comunismo no pasaba de ser una idealización, para muchos una añoranza del igualitarismo que se echaba en falta. Faltaba mucho aún para el triunfo de Octubre, relacionado con el reparto de tierras a los campesinos sin indemnizar a los terratenientes. Y no deja de ser curioso que, al margen de la fantasía de política-ficción, el río sonase especialmente en aquella región tan deprimida. Fuenteliante había sido creado anómalamente a finales del siglo dieciocho por un grupo de veinte vecinos llegados de otras zonas, unidos, me imagino, por su pragmatismo para poder arrendar unas tierras abandonadas por la dejadez de sus propietarios —instituciones eclesiásticas y miembros de la nobleza, principalmente el marqués de Cerralbo— y repoblarlas en una explotación comunitaria que facilitase el aprovechamiento en comunidad de los pastos disponibles (proindiviso). Una experiencia novedosa con el aliciente de un esfuerzo colectivo. Y tenía que sonar vagamente a hermandad colectivista. No tardó en chocar con el recelo de los terratenientes, conservadores y desconfiados, que pleitearon en cuanto vieron prosperar a los repobladores, hasta muy entrado el franquismo.

Las relaciones sociológicas entre propietarios y trabajadores, el absentismo, las desavenencias entre herederos, la desidia para afrontar los problemas de unas nuevas prácticas económicas, debieron propiciar el que los mayorazgos de siempre se fueran

resquebrajando en cuartos, lotes, porciones, yugadas, etcétera, y, con el asesoramiento de peritos y agrimensores, comienza a posibilitarse el acceso a la propiedad a quienes históricamente no habían hecho otra cosa que trabajar al servicio de los hacendados. Y es en ese 1901 del nuevo siglo cuando la caravana trashumante de los Velasco, aquella comunidad familiar de cristianos viejos, absolutamente ajena a las elucubraciones del escritor francés H. Guerlin, viene a asentarse en nuestro Centenares, pequeño enclave del planeta, un yermo despoblado, coto desierto de cazadores, contrabandistas, pastores y quizás algún ilustrado Madoz encargado de constatar los rigores del censo. Allí no había llegado, ni llegaría ya, la revolución agrícola industrial. Era una porción de la primitiva dehesa dividida en ciento ochenta partes, que consiguieron comprar gracias a un préstamo de cien mil pesetas. Subraya Macu que se la vendió Diego Patino, hijo de Nicolás Patino, marqués de Castelar.

A diferencia de los repobladores que se inventaron el pueblo de Fuenteliante arrendando las tierras a la nobleza, aquella compra por parte del patriarcado tradicional de los Velasco, por la que se convirtieron en propietarios de la tierra que en adelante tendrían que explotar, debió de constituir una significativa transformación. Y el relato humano de Macu se convierte así en un documento íntimo de aquella transición, testimonio insólito de una evolución entre la tradición y la modernidad. Y coincide con la llegada del siglo, que parece aportar una nueva sensibilidad. Venían desahuciados de la dehesa anterior por retraso de un día en el pago de la renta, humillantemente acusados además, quizás como coartada moral, dada la rigidez del despido, de otras «razones de alta moralidad que habían de ventilarse en un tribunal diferente». Se trataba de que *Bebé*, la adolescente de dieciséis años hija de los propietarios, que muy pronto se haría notable por sus atrevimientos y fuerte mentalidad modernista, se había enamorado apasionadamente de Froilán, hijo de un rentero. Y había que cortar de raíz el idilio. Fue otro gesto audaz que comienza a cuestionar los fundamentos de la tradición. A la joven le afectó tanto que prometió, y así cumplió, no casarse jamás con ningún otro hombre. Se le atribuía también salir desnuda al balcón y ser muy caprichosa con los campesinos de los alrededores. Fue una de las primeras mujeres contemporáneas que se enfrentaba al orden del pasado con imaginativa personalidad, digna de ser estudiada y comprendida. Llegó a ser la atrevida amante del dictador Primo de Rivera, el hombre que en 1923 suspendió la Constitución española de 1876, «mi Mussolini», como le llamaba Alfonso XIII. Y parece que *Bebé* fue la única que le acompañó en París durante su muerte solitaria. Los padres de esta singular *Bebé*, Inés Luna Terrero, responsable de la ruptura de los Velasco con El Cuartón de Traguntía, eran el matrimonio formado por Inés Terrero, la rica heredera de numerosas dehesas y fincas rústicas y urbanas, con lujosas residencias en Madrid, Salamanca y la Costa Azul, y el abogado e industrial Carlos Luna, nacido en Cuba en 1852 y educado en los Estados Unidos, donde se interesa por los avances tecnológicos y la renovación de las explotaciones agrarias y ganaderas frente al conservadurismo ambiental. Emprendedor e ilustrado, se había hecho un lugar en la aristocracia salmantina creando empresas industriales como la fábrica de electricidad que abastecía el alumbrado público de la ciudad. Era uno de los pocos propietarios que

llevaba directamente sus dehesas. Me remito al excelente estudio del grupo «Historia de Salamanca», dirigido por el profesor Ricardo Robledo, donde se destaca la influencia representativa de este cambio de mentalidad en la gestión directa de los recursos agropecuarios en las grandes explotaciones, equilibrando sus irregularidades climáticas y la falta de respeto al terreno roturado o destruido por el colono arrendatario sin los debidos aportes nutrientes. Le impacientaban los viejos sistemas de cultivo, existiendo ya en los mercados modernizados máquinas mucho más eficaces. Había encargado un interesante estudio a un perito. Y parece que la memoria se inclinaba por la opción rentista, la llamada agricultura de rapiña, que empobrece al suelo hasta su total destrucción, y que requiere un buen mercado, trenes, silos, establos, inversiones. Los Luna Terrero se habían construido en El Cuartón un fantasioso palacete con la primera piscina alzada de la provincia y otros lujos no habituales en la austeridad de los casones de campo. Y acabarían acomodándose a la explotación tradicional, que hacía más penoso el trabajo de los colonos.

Durante los meses de reelaboración del libro, Macu ha venido informándome sobre sus continuos y apasionantes hallazgos: «El silencio, el oscurantismo, la religión, las buenas costumbres y las historias que mi tío abuelo Angel Agustín contaba sobre el uso y disfrute de las mujeres de servidumbre por parte de los señores». Hay muy poco que inventar. Creo que, al montar historias, no hacemos sino concatenar experiencias propias o ajenas, quizás no oídas nunca, fruto de no sé qué adivinaciones o fantasías. Y a la vez, con las investigaciones de nuestra autora, van apareciendo más datos. Se encuentra con la campana de la ermita, lo primero que construyeron; con la foto de la última rama de los ocho hijos de los tatarabuelos o los familiares descolgados en Argentina... y hasta la historia con el nombre de las vacas que recordaba de niña. En los últimos mensajes, aparte de conocer nuevas arqueologías tardorromanas excavadas en las rocas, descubre que han roto una pared de la ermita para robar la granítica pila del agua bendita de la familia y tienen que desarmar lo que quedaba del retablo construido directamente entre los familiares.

La curiosidad me lleva a conocer, directamente de la mano de Macu, los escenarios de la representación. Efectivamente, «robles, peñas, vacas, la rivera: campo». Todo sigue estando allí rodeado de soledad, una soledad paleolítica, de dólmenes y arqueologías que afloran entre las ruinas. Los restos fortificados nos salen al camino como las abandonadas estaciones de ferrocarril de mi niñez que ya no nos llevan a ninguna parte. Sobre las lomas del asentamiento continúan simétricas y esplendorosas las casas de cada uno de los hermanos, construidas con sus propias manos. Forman con la ermita y el árbol la plaza común legendaria, de imborrables recuerdos. Y se conserva todavía con entereza la estampa decimonónica, como de un falansterio, extraño acuartelamiento de cuáqueros de no se sabe qué sistema de valores eternos conservados en aquella cápsula, de la que han tenido que irse despresurizando al tomar contacto con la marcha del mundo que les había olvidado. Es el decorado de unos restos perdidos, cuando, a falta de vehículos móviles que pudieran llegar hasta allí —qué lejos, qué cerca—, los espacios se medían en andaduras sobre animales y los tiempos por las miste-

riosas señales que cruzaban la estratosfera como evidencia de otros mundos. Retirados los espesos zarzales que custodian o están devorando los edificios, Macu consigue mover la cerradura y hacer que ceda la puerta que nos va a permitir asomarnos a su infancia. Expectación: aquello también continúa estando allí, intenso y placentero, como en una novela de Stevenson o más bien de Julio Verne. Y la misteriosa sensación de revivirlo: el zaguán con la subida al desván, la destartada sillería de mimbre, los cántaros, la mesa de hule, la aceitera de hojalata, una lavativa, muñecas rotas, telarañas. Y las alcobas llenas de camastros y somieres oxidados, colchones de borra, mantas de trapo, la cocina fantasmal de inmensa chimenea abierta, los enormes escaños donde dormían los mozos cerca de la lumbre, la arqueta de piel, roída como un féretro egipcio, llena de papeles como códices y devocionarios, revistas piadosas, bulas ya desactivadas, Amicis, *Corazón*, *Blanca de Navarra*, revistas católicas apocalípticas, restos de paños sagrados como reliquias... Perdona este asalto a la intimidad, niña Macu, que resististe tales intemperies, borradas ya, si es que las hubo, sus cicatrices traumáticas.

Me parecería una mofa aprovechar la lucidez serena del relato para convertirlo en una idealización manipulada de «lo rural», la tópica alabanza de aldea, caricatura del *Beatus ille* de Horacio que tradujera Fray Luis en su *Dichoso aquél...* Dejando tan poéticos juegos florales al poeta por excelencia de aquellas tierras que dicen bucólicas, de héroes y de santos, Gabriel y Galán, cantor de la vida en aquella naturaleza en la que «la hermosura se viste de sayal de penitente», según la condesa de Pardo Bazán, que le alaba como poeta «por su bello sacerdocio liberado de la pesadumbre y carga enojosa de ideas políticas, y de no haberse afiliado a banderías, sino meramente ser de la tierra y de su patria». Y cabría preguntarse qué contradicciones amargaban al cantor de «las mozuelas», de los vaqueros, de los viejos y de los cabrerillos, para confesar que con frecuencia tiene ganas de llorar, aunque «disimule su melancolía con majezas a las bellas y castas, a los gañanes llenos de hombría, al amo que transmite sus sufrimientos a los vaqueros, hijos humildes del trabajo honrado, a los que aconseja: trabaja, reza, ama, frente a la frivolidad de los esclavos del mal de las pervertidas ciudades». Y por qué necesitaba ir a postrarse ante el Cristu y Benditu para sincerarse en su dialecto íntimo: «Que yo tengo pena, que yo vivo triste, sin saber de qué tengo tristeza».

Anota Hugh Thomas en *La guerra civil española* que en el catecismo escolar de Ripalda se advertía que votar a un candidato liberal es cometer un pecado mortal. Y que un católico no puede leer en los periódicos liberales sino las noticias de Bolsa. En las encíclicas se recomendaba a las cajas de ahorro que facilitasen créditos a los católicos reconocidos para frenar las revueltas campesinas y la extensión del comunismo. Y quizá resulte curioso que, a doce kilómetros del Centenares desolado y austero, esté Villavieja de Yeltes, esencia y cuartel de la charrería, con sus tradiciones folklóricas, sus fiestas y ricos vestuarios enojados de collares y bordados, sus cabalgatas de jinetes a caballo exhibiendo «elegante» señorío, sus expertos danzantes, sus ritos nacionalistas de patriotas ejemplares, orgullosos de su tradicional esplendor. A Villavieja acudían a rodar sus películas de exaltación de la España profunda las más importantes productoras conservadoras, ostentosas de exhibir a sus actores disfrazados de traje regional.

Unamuno bromeaba en su primer libro *En torno al casticismo* con la peculiaridad añadida que vienen a constituir estos orgullosos distintivos patrióticos: «¡Mi yo! ¡Que no me roben mi yo!». Hasta última hora todos los descubrimientos de Macu me llegaban repletos de sorpresas: una colección del noticiero católico patriótico guardado por un familiar, *El Campesino*, impreso en una sola hoja. Casualmente el número de mayo de 1931, el primero editado tras la proclamación de la República, había aumentado a dieciséis páginas: todo un pasquín irritado contra la nueva situación que se les había ido de las manos a los defensores de la tradición. Hasta tal punto aumentaba su furor. Era la España de Menéndez Pelayo, «martillo de herejes, luz de Trento, espada de Roma». A los once días del levantamiento militar de 1936 contra la República aparecieron en una cuneta cercana a Salamanca los cadáveres del catedrático y alcalde de la ciudad, Prieto Carrasco, y del diputado socialista Andrés y Manso. Unos falangistas los habían sacado de la cárcel. Había que purificar España.

En paz consigo misma y con los suyos, Macu parece querernos decir desde su sensibilidad literaria, escueta, quizás behaviorista (Dashiell Hammett, Dos Passos, Robbe-Grillet): he aquí nuestra anterior historia. Adjetívenla ustedes, si lo creen oportuno. Yo me limito a nominarles cuanto me tocó vivir. Aquí queda este compendio de luchas y ejemplaridades. Cuando fue preciso supieron ponerse manos a la obra, con la caravana, camino de un nuevo futuro que no les ha regalado nadie. Se lo tuvieron que construir ellos solos. Aunque éstas no fueran, ni mucho menos, *Las uvas de la ira* a lo Steinbeck, han sido, Macu mediante, las de la marginación y la mansedumbre, las de la resistencia. ¿Las de la resignación?

The Salmantican Way of Life

Basilio Martín Patino

Salamanca, este enclave urbano del que nos enorgullecemos, concepto escénico que se amplía más allá de nuestro alcance, aglomeración de arquitecturas únicas y plurales, catedrales, universidades, palacios, miles de iglesias y conventos, callejas por donde pululamos entre tascas abarrotadas de pinchitos, japoneses, tunas, catedráticos, ganaderos, estudiantes y «estudiantas» con ganas de marcha ¹; esta Salamanca nueva pero perdurablemente ya románica, gótica, plateresca, barroca, taurina, ex-franquista, peatonal, museo de sí misma y de todos los posibles abalorios en plata o en piedra de Villamayor; Salamanca —digo—, universo simbólico e invertebrado, posee además un historial cinematográfico del que no éramos conscientes ni los más iniciados en el tema. Nos lo descubre magistralmente Ignacio Francia en *Salamanca de Cine*, informe incisivo y fundamental que desborda su «tarea de recomponer e hilar retales de celuloide», esos «fragmentos» con que nos han retratado desde fuera a los del cine, «a caballo entre un siglo que se echa a dormir y otro que se despereza». Una «tarea que a nadie se le había ocurrido emprender», es cierto, existiendo tal cúmulo de tesis y tesinas universitarias, a pesar de la riqueza de sugerencias que conlleva. Sorprende adentrarse en su maraña de desconocidas imagerías filmicas, convencionalmente artísticas, fabricadas por lo general con el loable afán de proyectar como espectáculo la idiosincrasia de éste nuestro pueblo. Raro divertimento, rara fijación en su arquetipo, raro catálogo de rituales definidores de lo salmantino, y mucho más raras las historias extraídas de estas tierras de pundonorosa escrupulosidad moral.

Hay que aclarar enseguida que *Salamanca de Cine* no recopila la visión que de nosotros mismos pudiéramos tener los salmantinos con expresión cinematográfica propia, ya que aquí no ha existido factoría alguna de hacer películas autónomas, sino que refleja una interpretación forastera de cuantos parece ser que coinciden en el común disfraz cinematográfico con que nos miran. Y no resulta menos raro el que, casual-

¹ Este texto se leyó originalmente en el acto de presentación del libro *Salamanca de cine*, de Ignacio Francia, en Salamanca, abril de 2000. Se publicó luego en *Papeles del Novelty. Revista de Creación y mantenimiento*, Salamanca, 4 (septiembre 2000).

mente, toda esa abundante serie de películas aquí estudiadas, que marcan una época muy característica de la historia del cine español y se caracterizan por su común afán de exaltar determinados valores, vinieran a realizarse a Salamanca y no a Burgos o a Valladolid o a Ávila o a Cáceres, de parecida homologación ambiental.

El autor explica que

el análisis del tipo de cine que ha tenido Salamanca como marco recoge algunos datos llamativos que al menos merece la pena dejar anotados. Por ejemplo, llama poderosamente la atención cómo se han centrado en la ciudad o en la provincia una serie de películas cargadas, más que de conservadurismo, de lo que podría denominarse más matizadamente como espíritu tradicional, en el fondo de sus planteamientos documentales. Y resulta altamente significativo que casi siempre tales planteamientos caminen de la mano de la vestimenta típica de la tierra, de los trajes charros. Una indumentaria que, si se reflexiona en relación con tales ropajes, se advierte que se utiliza como apoyo de una exaltación de esencias. No pretendo asegurar que se trata de una especie de simbolismo, pero no se puede dejar de apuntar que se establece un consorcio de estrecha convivencia entre tradición y charrería en sus elementos identificadores externos. Es un punto de vista que no he encontrado establecido en ningún texto, pero que el repaso de las cintas con filmaciones en escenarios de la tierra creo que permite apuntarlo como hipótesis de trabajo.

Las primeras filmaciones con que se inventa el cine en Francia captaron, como se sabe, la llegada de un tren o la salida de los obreros de su fábrica. Respondía a su idea eufórica de «progreso», reciente todavía la revolución industrial. Al iniciarse el primer rodaje en Zaragoza, lo que se filma es la salida de una misa de la iglesia del Pilar. El equivalente en Salamanca es el rodaje de una corrida de toros y de unos bailes charros. Acababa de inaugurarse así nuestro ADN cinematográfico, que nos marcará durante todo el siglo como el hierro de una ganadería. «Exaltación de esencias» mediante «sus elementos identificadores externos.» He aquí la receta del guiso promocionado: el espíritu tradicional del *homo rusticus*, el conservadurismo de los hidalgos cristianos, la visualización de la vestimenta típica de la tierra, la beatitud de sus costumbres... Todo ello a modo de espejo edificante con el que proyectar la ejemplaridad de esta comunidad territorial. Estaban llegando, entonces, principalmente de la revolución soviética, los ecos de la capacidad del cine como caja de resonancia y de propagación ideológica, plataforma desde la que emitir mensajes como proyectiles. Y, midiendo las fuerzas de cuanto el nuevo arte aportaba como campo de batalla, aquí se encontraba la reserva de un importante arsenal: la Salamanca de la ermita y la romería, de los versos de alabanza de aldea, la arqueología folklórica, la idealización del terruño, las prácticas piadosas del culto a la virgen y a los santos, procesiones, novenarios, y cuanto competía a la profesión de aquellos santos varo-

nes «ensotanados» que ejercían todavía como brujos de la tribu. Y, en el fondo, el estado de vigilancia para una soterrada cruzada inevitable, contra las perversiones de la modernidad.

El autor transcribe las delicias salmantinas que inspiran a un comentarista al informar sobre el primer rodaje español en tierras salmantinas, precisamente *El Niño de las monjas*. Se escribió que

En nuestros cinematógrafos se exhiben con frecuencia películas hechas en América o Francia, en las que, ¡oh poder de la fantasía!, desfilan personajes tan groseramente transplantados a la escena, que seriamente indignan por lo menos al que siente en toda su belleza nuestra verdadera España, la de la luminosa Andalucía, con sus mujeres pasionales y bellas, y la de los tiernos idilios a través de una reja que habla a los amantes del espíritu regio, de los que la dominaron en una época; la de las chulillas pizpiretas y jaloneras con su mantón terciado sobre el cuerpo cimbrenño, contestando donosamente a los requiebros de un descendiente de los chisperos, jocosos y chulón.

Estaba descubriéndose el potencial incalculable de la «verdadera España», del «espíritu regio», de las mujeres «pasionales y bellas», de los que «la dominaron en una época».

La sociedad salmantina recibía estas exaltaciones con redundantes desfiles de bandas de música, tambores y trompetas, cantaores de saetas y hasta quemando pebeteros en las salas del Bretón y del Liceo. El ambiente no podía ser más propicio. Al rodarlas, los responsables tenían que pedir públicamente a la ciudadanía que no se aglomeraran alrededor de los actores, que hacían cosas raras, «para ser considerados seres normales», y eran tomadas como numeritos circenses. La reiteración temática de lo castizo debió de ser tan insistente que en *El Adelanto de Salamanca* un crítico llegó a quejarse de la visión que daba el cine de una España «de ladrones de trabuco, manolas de navaja en la liga, toreadores ridículos y hombres de espíritu jaranero, cantaores, bailaoras, flamencos y castizos, todos muy castizos». Pero la mayoría lo disculpan encantados porque en medio de todo este circo puede verse «la portada gótica de la catedral, con el contraste de las señoritas vestidas de charro» y, si la protagonista es una ganadera, como en *El suceso de anoche*, queda claro que se trataba de una «marquesa de limpio linaje, educada en un buen colegio, y en buena escuela, verdadera mujer española, de alcurnia y nobleza».

En aquella misma Salamanca había publicado el vasco Unamuno en 1916 *En torno al casticismo*. En este breve ensayo analiza cómo castizo viene de casta, es decir de casto, de raza pura, íntegra, sin mezcla alguna; a la larga no enriquecida sino degenerada, sin rigor, infecunda, cerrada a otras culturas:

Es un espectáculo deprimente —escribe— el del estado mental y moral de nuestra sociedad. Pesa sobre nosotros una atmósfera de bochorno. Debajo

de una dura costra de gravedad formal se extiende una ramplonería, una trivialidad y vulgaridad. Esto es un pantano de agua estancada, no corriente de manantial. Bajo una atmósfera soporífera se extiende un páramo espiritual, de una aridez que espanta.

El folleto que presenta la película *La Bejarana* habla «de toda la tierra llana que cantó Gabriel y Galán con sus encinares bravíos, sus hoscós jurdanos y sus feraces vegas, cuna de la hidalguía más acrisolada, donde las vírgenes parecen mujeres y las mujeres semejan imágenes de altar». Y en esta tierra, orgullo de la raza, etcétera, ocurre la bendita historia poética que se inicia con estos versos:

La tejedora de Béjar
está tejiendo un refajo,
quién fuera el aforro de él
para ver lo que hay debajo.

Obra lírica, según un crítico, que «resume de forma incomparable toda la grandeza, valores morales, sentires, laboriosidad, hidalguía y nobleza de nuestro pueblo». Luis Fernández Ardavín envía un mensaje para el estreno en Béjar:

Hemos recogido en el pequeño museo viviente de nuestra cámara cinematográfica, vuestros paisajes, vuestras mujeres, vuestras costumbres, vuestras romerías, vuestra virgen bendita, vuestra honradez, vuestra hidalguía, y hemos dicho a España: ahí tienes lo mejor de ti; contéplalo, admíralo y disfrútalo para que te sirva de asombro y ejemplo.

Tal entusiasmo hacia los valores estético-morales de nuestros ancestros, convirtiéndolos en «identidad», parece más bien conducente a crear una reserva diseñada a modo de museo etnográfico o rareza antropológica protegida por los burócratas de la Unesco, insertable en las grandes rutas turísticas internacionales, en competencia con las más arcaicas agrupaciones nativas del África o de la Amazonia.

El Cura de aldea, íntimamente relacionada con los ritos, los hábitos y las tradiciones de nuestro entorno, es otra película clave para críticos e historiadores, cumbre del salmantinismo militante por su representatividad y aceptación popular. Ha escrito el autor que «vista desde hoy, traduce indudablemente una especie de apostolado cinematográfico en defensa de esencias tradicionales identificadoras de lo que durante mucho tiempo se ha considerado como 'valores españoles', con la religión y el honor como elementos determinantes, con el peso de dos factores básicos de esa sociedad: el cura y el cacique». El pueblo, Villavieja de Yeltes, es en gran parte reproducido artísticamente en decorados dentro de los estudios Roptence. Sus calles reales, no las que se truncan en las filmaciones, eran, según consulta del autor al Madoz, las típicas de un pueblo de casas vulgares, con «calles malas e irregulares». El autor de la obra

teatral origen de la película, Pérez de Estruch, la escribió en 1861 con el propósito de «consignar verdades, atacar el vicio, enaltecer la virtud y defender la moralidad». Y su realizador Francisco Camacho, que tampoco era salmantino ni precisamente un santo varón apostólico, no duda en elegir estas tierras como las más idóneas para escenificar esos propósitos: «Para lograr un ambiente con más fidelidad, he traído campesinos del propio Villavieja de Yeltes: charros auténticos, hombres, mujeres y niños que jamás se habían visto ante la cámara, y un grupo de bailarines típicos». La produce Cifesa con dinero de Vicente Casanova, «empeñado en hacer del cine un museo de singular e inagotable cantera de nuestras costumbres y modos de vida». El etnólogo Ángel Carril alaba el valor de su autenticidad en los vestuarios charros y los tocados: sus trajes se encuentran en el Museo Nacional de Antropología y en el Museo D'Arts e Industries y Tradicions Populares de Barcelona. La película queda, así, como un museo viviente de la etnografía salmantina, una especie de exposición del arqueológico muestrario a lo museo de cera de Madame Tussaud, pero con figuras que hablan y se mueven. Todos se felicitan de que «se busque en el rescoldo de ese fuego costumbrista el medio de que no se amortigüe el culto a la tradición, procurando lograr el maridaje de las excelencias de la civilización presente». Las aventuras amorosas y ejemplarizantes de la historia no tienen desperdicio, con el niño abandonado y recogido por el cura, el hijo rico y díscolo, la joven hacendosa y honesta, los sacrificados sufrimientos del joven pobre para que el rico pueda ser feliz. Y una algarabía de los consabidos disfraces charros, en continuado cortejo nupcial.

Salamanca, a pesar de la Universidad, una de las más antiguas del mundo, cuna del saber, al menos del saber escolástico, mantenía una media del cincuenta por ciento de sus veinticinco mil habitantes como analfabetos funcionales. Debía de ser tenida como «el culo del mundo», donde todavía casi no había llegado la plaga del progreso. Venía a ser una tabla de salvación cuando las ideas de la modernidad anegaban Europa. Una nueva Covadonga desde la que iniciar la recristianización que culminaría poco después en la Cruzada capitaneada por el Centinela de Occidente. Y el cine, tenido por el arma más eficaz o el más peligroso de los medios de comunicación, no podía dejarse en las manos del enemigo.

El padre Cámara, obispo de Salamanca, había fundado ya en 1897 su combativo *El Lábaro*, «periódico de batalla», como rezaba en la cabecera, que postulaba la polémica agria con los intelectuales corruptos, se supone que representados en Salamanca por Unamuno. Pasaba por un aperturista, dada la cerrazón de los «integristas» o «tradicionalistas» salmantinos arraigados entre los terratenientes y ganaderos exhortados por el clero rural. Escribió que «desde el periodo memorable de las catacumbas no hallamos en toda la historia época más crítica y peligrosa para la Iglesia que la presente». Liberalismo significaba ideas modernas, racionalismo, materialismo, libre pensamiento, izquierdismo en general, con cuyos adeptos no había posibilidad alguna de diálogo. El padre Cámara había emprendido una feroz campaña contra Dorado Montero por interpretar las teorías médico-criminológicas de Lombroso, que el ponderado obispo calificaba de deplorables y de delirios para quien «tenga sano juicio». Para él —según el muy

interesante estudio de M. Esteban de Vega, en *Salamanca. Revista de Estudios* (33-34)—«el baile, el juego, la asistencia a los cafés eran activos corresponsales del infierno, discípulos aventajados de Luzbel». Por otro lado, los integristas de *El Salmantino*, periódico fundado en 1907 por el terrateniente Juan Lamamié de Clairac, vicepresidente de la Junta Carlista de la provincia, y capitaneado con enorme dureza por Enrique Gil Robles y José María Lamamié de Clairac, más acordes con la mayoría de la jerarquía nacional, se definían como nacidos para «defender el orden, la paz, la prosperidad, la moralidad, la religión y la patria». Y editorializan sobre la libertad, «que aplicada al pensamiento, lo descarría; que aplicada a la voluntad, la desenfrena; aplicada a las costumbres, las desmoraliza; aplicada a la política, la envilece y la tuerce en bandidaje y aplicada al gobierno de los pueblos, es el acto más corrosivo de la autoridad».

Estos postulados son el motor que les incita y obsesiona, precisamente cuando en la sociedad española hay una efervescencia cultural, tanto en la política como en el arte, que marcará una cima esplendorosa del siglo con la Institución Libre de Enseñanza y con la generación del 27. Están en su mejor momento creadores como García Lorca, Dalí, Gómez de la Serna, Poncela, Urgoiti... Buñuel contaba que los años entre la caída del dictador Primo de Rivera y la proclamación de la República fueron los más fértiles y felices de su vida. Se crean las grandes empresas de radiodifusión. Llegan las primeras obras maestras del cine alemán, del francés, del nórdico, del norteamericano. En Salamanca los jóvenes rebeldes discuten en el Café Suizo de cultura, de literatura, de política, a la sombra de Unamuno: Sánchez Rojas, Filiberto Villalobos, Luis Hortal, García Boiza, Federico de Onís, Fernando Íscar Peyra. Viajan al extranjero, polemizan, crean la revista *Gente Joven*, dispuesta a renovar conciencias y a abrir horizontes, se consideran insolentes e iconoclastas, frivolizan con cierta bohemia sicalíptica e irrespetuosa. Hay también la revista *La Ciudad* que dirige Íscar Peyra, en la que arremeten contra la desidia cultural de Salamanca e invitan a la juventud a la rebeldía. Pero el poder real parecen ejercerlo los integristas alérgicos al progreso:

La libertad que nos trajo la revolución francesa y que los espíritus europeizados saludan como la aurora de la época moderna, ha de causar la enfermedad, la disolución y la muerte de las sociedades que la han adaptado como norma suprema del pensar, del sentir y del obrar, y todos sus organismos y elementos —tal como lo había reflejado en un editorial de *El Salmantino*, en 1919—: Los peligros de hoy, el bolchevismo, el socialismo, la revolución, sólo con una prensa católica, poderosa y bien organizada pueden conjurarse [...] para defender el orden, la paz, la propiedad, la moralidad, la religión y la patria.

La Iglesia se había lanzado ya de lleno a la conquista de los medios de comunicación, anteriormente malos en sí mismos, reconvertidos en plataformas de conquista y vanguardia en la recristianización. «Quien quiera influir de algún modo en esta generación sin seso ha de bajarse hasta su nivel», había escrito el padre Cámara. Está en juego, además, el valor «identidad», ese recurso narcisista y seductor de la

memoria histórica, amasijo de folklore y simplificación y ensoñaciones de guardarropía, tan grato a la paranoia nostálgica como alejado de la lucidez que puede desprenderse de un contacto directo y reflexivo con la vida real.

Y aquí continúan viniendo a rodar las películas casticistas que se repiten. No parece haber en toda la producción del país decorados más representativos y reiterados que los de Salamanca. Por más que sean utilizados a título de dobles de un imaginario cortijo sevillano, el otro gran referente español, como en *Rosario la Cortijera*, al margen de que los actores sean los propios y conocidos ganaderos salmantinos. «Los realizadores y productores han tirado con preferencia hacia el cortijo andaluz, antes que hacia la dehesa salmantina, ciertamente más adusta, más sobria», ha apuntado el autor del libro. Ignacio Francia, excelente conocedor y gozador de los campos de esta tierra, disfruta descubriendo sus valores, como oro encubierto bajo el celuloide:

Ese ecosistema secular que en ninguna otra ocasión se ha reflejado de forma tan sugerente en el cine, ese traslado de los toros, envueltos entre numerosos cabestros, sin duda jaboneros. El movimiento del ganado bravo por parte de los vaqueros, con imágenes llamativas de las reses y quienes las arrear, los toros mientras beben en el regato, entre el sonido del zumbo de los bueyes [...]. La escena en que, manga adelante y picando como es de rigor, se mete a toros y cabestros en el cercado [...]. Una serie de elementos que configuran el ecosistema de la dehesa.

Pero, para una vez que las cámaras reflejan fielmente esta realidad, figuran como escenario enmascarado por dicho cortijo sevillano. O hacen de su doble. Se nos da gato por liebre. Salamanca se limita a poner su cara casticista, bien dotada y expresiva.

«Y ¿qué tiene que ver esto con el casticismo?», se preguntaba Unamuno. Mucho; este es el desquite del viejo espíritu histórico nacional que reacciona contra la europeización. Es la obra de la Inquisición, instrumento de aislamiento, excluyente individuación de la casta. Es la esquizofrenia —ironiza el pensador— del grito de socorro: «¡Mi yo, que me arrancan mi yo!». Un yo «que parece que se hizo de encargo para celebrar las veneradas tradiciones, la alianza del altar y el trono y las glorias de Numancia, Lepanto...».

No cabe cuestionar en este juego el más o menos camuflado oportunismo de algunos empresarios del espectáculo en su adhesión inquebrantable a la pastoral de los púlpitos. Es un nuevo mercado que les abre horizontes golosos. Y proclives, ya de entrada, muchos de ellos al conservadurismo, les basta con aprovecharse del ambiente y dejarse querer. Miel sobre hojuelas. Su oficio es convertir en películas la cosmovisión escénica de aquellos activistas obsesionados con el liberalismo como un adversario que había que combatir, que había que extirpar para que retrocediera la historia. El liberalismo había despojado al Papa de sus poderes temporales y de sus bienes, dejándole cautivo en el Vaticano; propugnaba la secularización de la educación. La noción de cristiandad implicaba el imperio de las sociedades temporales. Y eso les concernía a ellos dentro de la ofensiva

orientada a recristianizar la sociedad, «convencidos de la necesidad de una participación activa de la Iglesia en la vida pública, desarrollando una estrategia de intervención directa», según recogió el historiador M. Esteban de Vega en el texto citado.

Dejando aparte la vocación más o menos catequística, cabría en último término preguntar hasta qué punto esta ficción espiritual que emerge de tal conjunto de películas aquí estudiadas, especialmente las de la sublimada tradición transmitida en pastiches de cartón-piedra y en imágenes de tarjeta postal, representa a la tierra que enaltece o si simplemente la vampiriza. Las imágenes cinematográficas dejan siempre un rastrillo que nos permite atisbar sutilmente esa otra subrealidad o infrahistoria colectiva, inventada o cierta. El cine es también una forma de contar la historia, por más que se trate, como yo creo aquí, de acapararla y convertirla en artefacto ideológico de superior alcance. No cabe fabricar historias que no sean historia contemporánea, decía Benedetto Croce. Asombra asomarse a las hemerotecas y examinar los periódicos de la época auspiciados no ya por los obispos, sino por los prohombres líderes de opinión de la política salmantina, para poder comprender hasta qué lindes de agresividad llegaban contra la «modernidad» que rondaba a una sociedad tocada inevitablemente por las ideas laicas y disolventes de un mundo en evolución. Están por estudiar los entresijos que relacionan el origen y factura de esa camada de películas, caídas como sanguijuelas sobre Salamanca, y el que Salamanca fuera a la vez vivero de asociaciones como Acción Nacional, luego Acción Popular como partido político, Acción Castellana, liderada por el dirigente de la Confederación Nacional Católica Agraria, procedente de los carlistas de Goicoechea, el Bloque Agrario que dio nombre a la asociación de ambas, tan influidas por la Asociación Católica Nacional de Propagandistas dirigida por Ángel Herrera, que les exhortaba a la lucha, con *El Debate* de Gil-Robles. Todo cristalizaría después, en 1933, en Renovación Española y en la Ceda. Y no deja de ser significativo que en las elecciones de febrero de 1936, mientras en todo el país triunfaba el Frente Popular, en Salamanca ganaran sin problemas las derechas de Gil-Robles, con un solo elegido de izquierdas, el socialista Manso, que se aseguraba así su propio asesinato, aquí mismo, muy pocos meses después, mientras que todos los demás políticos, líderes de lo que luego sería el nacionalcatolicismo, miraban para otro lado. Por algo el «Caudillo» elegiría esta ciudad para dirigir la guerra. Por algo Plá y Daniel, obispo entonces, le cedería su palacio episcopal y le equiparía de argumentaciones religiosas en su levantamiento contra la República legalmente constituida, convirtiendo la atrocidad fratricida en Cruzada Salvadora de la Civilización.

«¿En qué jerga canta esa gachí?», se preguntaba por entonces, en relación a la protagonista de otra españolada, Mateo Santos, el más inquietante y desconocido director de cine nacido en una aldea de Salamanca. Sus imágenes espeluznantes de conventos saqueados y estatuas religiosas tiradas a la hoguera nos golpeaban a todos las muchas veces que las reproducía la televisión franquista para asustarnos con las atrocidades de los rojos durante la guerra. Eran planos tenidos como anónimos, que tuve la oportunidad de identificar en el cortometraje anarquista *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*. Excesos contra excesos. Yo no tenía ni idea de que fuera

nativo de un pueblo salmantino hasta descubrirlo Nacho Francia. Fue un destacado crítico y escritor cinematográfico que dirigió *Popular Films*. ¿Qué hubiera podido hacer este realizador de haber tenido la oportunidad de vivir en su Salamanca? Terminó exilado en México tras pasar por los inevitables campos de concentración. Tampoco él soportaba la infame caricatura preñada de todo tipo de malformaciones.

«Una ojeada al estado mental de esta sociedad nos mostrará a la vieja casta histórica luchando siempre contra el pueblo nuevo», comentaba Unamuno de forma profética, refiriéndose a las patrias chicas obsesionadas por individualizarse, resaltando el contraste de su propia ejemplaridad: la exaltación de lo religioso entroncado en el entorno rural, el honor, los ritos:

Daremos enseguida con la Inquisición del Santo Oficio, vestida de formalismos y gravedad. La casta histórica castellana se creó, más que como institución religiosa, como aduana del casticismo [...]. Hay en la sociedad española honda crisis de reajustes, descomposiciones y marasmos en la que se revelan los caracteres castizos en descomposición. Persiste un viejo espíritu militante ordenancista y la vida de nuestro pueblo como guerrero en cuartel. En coyunturas tales, o se toca la trompeta étnica, o se habla teatralmente de vengar la afrenta, haciendo una que sea sonada. Nunca falta un pasto de Cristo alentando a sus soldados en las guerrillas, ni comandante general que arrase vivien-das. Seguimos creyendo en nuestra valentía y en las energías epilépticas... Hay santones que excomulgan, expiden encíclicas, cismas, ortodoxias.

Y enseguida, es terrible la demagogia de los hechos, estallará la Guerra Civil. Lograda la rebelión militar, a los grandes productores como Cifesa, que venían atizando el fuego sagrado, les faltará tiempo para venir a Salamanca a ponerse al servicio del nuevo orden. «La esencia conservadora que figuraba en el muy conservador programa de nacimiento de la productora», matiza nuestro autor. Lo demás es coser y cantar.

También se rodó aquí, siguiendo la misma línea ideológica y estética, parte de *La aldea maldita*, que, aunque transcurre en Pedraza, mira continuamente a Salamanca y vuelve a llenar la pantalla de charros y charras, en este caso exportados, para conservar inconfundible la calidad de la marca. Es la confirmación de que se han impuesto los valores disputados. El propio director, Florián Rey, aludió a ella: «Se llega a identificar el film con los escenarios falangistas, como lo hizo Ernesto Giménez Caballero. Si el falangismo de España tiene hoy día una película representativa y significativa, es ésta. Es en el campo y en la religión y en el honor donde están las esencias españolas». Se ha ensalzado, con frecuencia, su calidad artística. Con algún rigor, pensando por libre, en sus plásticas imágenes sólo veo énfasis melodramático, envolvente de su mensaje añejo. Por entonces ya se conocía bien el cine de Dreyer, Stroheim, Murnau, Eisinger, Fritz Lang, Pabs, Griffith...

A la andaluza Estrellita Castro la disfrazan igualmente de charra para alegrar estas seriedades cultas en *La Maja del capote*. Villavieja de Yeltes vuelve a ser escenario cine-

matográfico de *El camino del amor*, con música del maestro Guerrero, producida por Ricardo Soriano, aristócrata de origen salmantino, marqués de Ivanrey. Y repite igualmente La Alberca con *La pródiga*, de Rafael Gil, y el tipismo salmantino vuelve a ser paradigma de «las posiciones morales y costumbres sociales, esencias de costumbres que tienen que plasmarse en un mundo rural», así como «en el enfrentamiento entre lo tradicional y las costumbres que se consideran motivo de degradación», según apunta Ignacio Francia. Años más tarde, en 1950, la actriz argentina Susana Canales, refiriéndose a otra película también rodada en La Alberca, *Sangre en Castilla*, de Benito Perojo, en la que, siguiendo la sádica tradición digna de figurar en el Guinness, la disfrazan de charra («unos ropones de época de esos de no te menees [...], recios, con rodetes y enaguas»), la actriz cuenta cómo, al ponerse pantalones en los descansos del rodaje ella y Mecha Ortiz, «el cura vino a advertirnos sobre los problemas de que estuviéramos cometiendo un pecado mortal», al transgredir, supongo yo, ese «consorcio de estrecha convivencia entre tradición y charrería» que señala Nacho. Hacía medio siglo que había muerto el padre Cámara.

Así como, es un decir, a nivel global el cine puede actuar como una forma de colonización para los intereses del imperio, de ahí el *American way of life*, podría pensarse que, según estas constataciones, desde sus comienzos hasta la última apertura democrática, el cine realizado con el estandarte de yo no sé qué salmantinismo podría ocultar también un modo de influir o de colonizar al servicio de otro imperio no menos poderoso, cuya sustancia fermenta y se expande a través de aquellos guiñoles de celuloide con una prepotencia desmesurada. El autor apunta como hipótesis que «el asiento de tales elementos tradicionales filmados precisamente aquí se ha planteado en momentos críticos por sectores o situaciones que patrocinaban esos criterios». Ocurrió, como hemos visto, durante la monarquía, pero luego se creció con otra especial belicosidad en el periodo republicano, y más tarde ya, triunfalmente, a pierna suelta, a lo largo de la Dictadura. Y es sobre el núcleo casticista, más expresivo que el urbano, sobre el que gravita «el espíritu tradicional» que impregna toda esta época cinematográfica, tan característicamente salmantina, es decir, un espíritu conformado entre los refajos de nuestras charras y los calzones de nuestros mozos de pro. En tales andamiajes se segrega la sustancia de la tradición.

El buque insignia de esta etapa bucólica-rural culminó en *Marcelino, pan y vino* y su magia ternurista, yo diría surrealista, que tiende su mano de madera a un niño sin asustarlo, rodada nuevamente en La Alberca, a pocos kilómetros de donde se fraguara años antes la *Tierra sin pan* de Buñuel. Hasta aquí llegó también el aragonés para dar noticia al mundo de otras realidades no tan celestiales. Y a punto estuvo de rodar su visión de nuestra ciudad, de no habérselo impedido el levantamiento de los militares. *Tierra sin pan* es el contrapunto brutal, sin concesiones, al *Salmantican way of life*, su bajada a los infiernos, sólo que al otro lado del monte, que le separa de aquel paraíso.

Reconozcamos, no sé si con orgullo, que en estas tierras salmantinas se fabricaron, con éxito comercialmente arrollador, películas que constituyeron la esencia de lo nuestro e inventaron imágenes y formas estéticas a un cuerpo ideológico degradado

que podría entroncar quizás con Trento. *El Niño de las monjas*, *El tren*, o la pastora que supo amar, *Rosario la Cortijera*, *La maja del capote*, *El Cura de aldea*, *La Bejarana*, *La aldea maldita*, *Marcelino, pan y vino...*, y sucesivamente, después, como con mentalidad ya «modernizada», la nueva racha de películas patrióticas, también rodadas aquí, y que continuaron formando escuela de catolicismo, como *Balarrasa* o *La guerra de Dios*. Es el mismo talismán o polo magnético de atracción, nuestro *weltanschauung* salmantino, su puesta al día ahora, con los curitas mitad monjes mitad soldados, juvenilmente apostólicos y atractivos, alrededor igualmente de cuanto significaba esta ciudad. Nunca nos parece América más América que cuando la reconocemos en las películas americanas. ¿Sucederá esto también con nuestra ciudad?

No me parece que pasen de la anécdota la generalidad de las demás películas que utilizan nuestra ciudad como mero plató, con mano de obra encantada de colaborar en la aventura de los del cine, esos seres que vienen de fuera con espectacular aparatosisidad a filmar historias que se habrían podido rodar igual o mejor en un estudio de cine: *La Princesa de Éboli*, *El Señor de La Salle*, *Doctor Zhivago*, *El Valle de las espadas*, 1492. *La Conquista del Paraíso...* Sorprende la abundancia y la anécdota de por qué hayan venido a rodar hasta aquí sin tener nada que ver con la raigambre. Nuestro periodista decano de El Abadengo, siempre sereno, irónico, exacto y riguroso, lo desarrolla con la misma llaneza y campechanía labriega que si informara sobre la raza morucha o nos contara los entresijos de la transición; sin sentar cátedra, dándonos rigurosamente el nombre exacto de estos campos de soledad, este mustio collado, con el buen gusto de no someterlos a examen con juicios de valor artístico, soslayando el enojoso papel de erigirse en donador de credenciales estéticas o morales que sólo el tiempo se encarga de depurar.

El caso es que luego la historia también nos disecciona a los llegados después. Y, aturrido por los generosos textos que Ignacio Francia me dedica, me pregunto, un poco desarmado, ¿qué hacemos nosotros aquí, en este exitoso florilegio de títulos apoloógicos de nuestros valores patrios? Los directores de cine solemos ser «culos de mal asiento», un poco como los antiguos viajeros de comercio, o como los cómicos, o como los toreros, dispuestos a trasladarnos con los arreos allí donde sea propicio, dentro de España o de más allá de las fronteras. El cine que tanta riqueza puede aportarnos para comprendernos a nosotros mismos es un camino trenzado de zigzags cambiantes: así ha llegado a ser lo que es, como la vida, a base de aceptar o equivocarse, de contradicciones, de cambios. Interminable tarea de Penélope, en su tejer y destejer.

No se me había ocurrido nunca profundizar en tales arqueologías, pero las entretelas de este trabajo me han iluminado y enriquecido como cuando nos encontramos con viejas fotografías de nuestra niñez. Algunos, incluso, nos sentimos más salmantinos poniendo doscientos kilómetros por medio, y ello nos libera de no sé qué exageradas impaciencias. *We always have Madrid*, como diría el mítico Rick. Sea donde fuere seguiremos contándonos a nosotros mismos y cuanto nos ha conformado, que es lo que sabemos hacer de una forma o de otra. Y, queramos o no, esos orígenes estarán siempre con nosotros.

Salamanca de Cine me parece una aportación clarificadora indispensable ya, y base, espero, para otras versiones, superada la primera objetivación de tan jugosa realidad his-

tórica. Aquí están las claves. Y una definitiva señalización de hasta qué alturas llegó cinematográficamente la riada de una determinada mentalidad «a lo salmantino». Como enunciaba Unamuno en el citado libro *En torno al casticismo*, también en el cine queda casi todo por descubrir. Ser director de cine ya no es aquel oficio extravagante y un tanto mítico que implicaba convertirse en un raro. Es tiempo de que sea una profesión normal al alcance de cualquiera que esté capacitado. En esta nuestra Salamanca conozco ya a varios, y algunos de ellos extraordinariamente preparados. Creo que el «intrínquis» de esos cuentos fantasmagóricos que tan oportunamente nos ha mostrado Ignacio Francia acaba de pasar, así, al desván de la historia. *Requiescat in pace*.

Exponer los pueblos

Georges Didi-Huberman

traducción de Eugenio Castro

En un célebre discurso pronunciado con ocasión de la entrega del premio Lessing, otorgado por la ciudad libre de Hamburgo el 28 de septiembre de 1959, Hannah Arendt decidió plantear la cuestión de la humanidad —jugando con el doble sentido de *humanitas* como especie humana y como sabiduría humana o poética del conocimiento— tal y como no querríamos verla desaparecer en las épocas de opresión política que aquí denominamos —en referencia a Bertolt Brecht— los «tiempos sombríos» (*Von der Menschlichkeit in finsternen Zeiten*)¹.

¿Qué son los «tiempos sombríos»? En primer lugar, Arendt se refiere a la época de las guerras —guerras mundiales o guerras «frías»—, aunque nosotros debemos, en nuestra propia contemporaneidad, referirnos a ellas como el simulacro organizado —al menos en Occidente— en torno a la mentira de que la época de las guerras es una época periclitada. Sombrías guerras declaradas o sombrías guerras y supuestas paces, los *finsternen Zeiten* se caracterizan a los ojos de Hannah Arendt, sobre todo, por el hecho de que «el dominio público ha perdido el poder de iluminar»². E igualmente sombríos se revelan los tiempos en que la vida pública, la vida de los pueblos, se organiza —como lo ha sido explícitamente en los regímenes «comunistas» y como lo es siempre, aunque de manera implícita, en nuestros regímenes «liberales»— alrededor de la «idea de una verdad única» del hombre.

Es, en realidad, la inhumanidad misma la que le cae en suerte a las sociedades capaces de blandir así al hombre o al pueblo en detrimento *de los hombres* o *de los pueblos*³. Si la política humana es el espacio de las diferencias, toda verdad situada al

1 H. Arendt, «De l'humanité dans de 'sombres temps'. Réflexions sur Lessing» (1959), trad. B. Bassin et P. Lévy, *Vies politiques*, París, Gallimard, 1986 (1974), pp. 11-41.

2 *Ibid.*, p. 12.

3 *Ibid.*, p. 37.

margen de este espacio, independientemente de que aporta a los hombres felicidad o desgracia, es inhumana en sentido literal, y no precisamente porque podría hacer que los hombres se enfrentasen entre sí y dividirlos; al contrario, es por la consecuencia que tendría que los hombres de repente se pusieran de acuerdo en una opinión única, de tal modo que la pluralidad se volviera una —como si en la tierra tuvieran que vivir los hombres, no en su pluralidad infinita, sino el hombre en singular: una especie y sus representantes. Esto llevaría a que el mundo, que no se conforma sino en el espacio que constituye la pluralidad de los hombres, desapareciera de la tierra⁴.

Sin embargo, algunos hombres y algunas mujeres se caracterizan —mediante la práctica del arte, del pensamiento, de la historia o de la política— por hacer de los rostros, de las multiplicidades, de las diferencias y de los intervalos su propio deseo de *humanitas*, situándose del lado de la diferencia o del intersticio, dispuestos a «entrar en conflicto con el mundo de la vida pública», en la medida en que ésta se organiza según la *inhumanitas* de una verdad única⁵. Así es como en el discurso de Arendt adquiere pleno sentido el elogio de Lessing, escritor, dramaturgo y pensador cuyo «alejamiento del mundo (fue) una vez más útil al mundo»; y cuya actitud «radicalmente crítica», es decir revolucionaria, vincula *poesía y acción* en un mismo y pertinaz enfrentamiento contra todos los prejuicios⁶. Según la perspectiva abierta por Arendt, Lessing se dirige por lo tanto a los pueblos:

Lessing se retira al pensamiento, sin replegarse sobre sí; y si existe para él un vínculo secreto entre acción y poesía [...], este vínculo consistiría en que ambas, acción y poesía, advienen bajo la forma del movimiento; por lo tanto, la libertad que los funda es la libertad de movimiento. [...] El pensar de Lessing no es un hablar consigo mismo, sino la *anticipación de un hablar con otros*⁷.

Pero esta anticipación no tiene hoy sentido si no se sitúa sobre el fondo del desastre: «Basta con observar atentamente, escribe Arendt, para ver que nos encontramos en un verdadero campo de escombros»⁸. Por lo tanto, se trata de hacer de tal manera que *a pesar de todo aparezca* una forma singular, una «parcela de humanidad», todo lo humilde que se quiera, en medio de las ruinas o de la opresión. Esto ocurrió, por ejemplo, cuando los escritores franceses del siglo dieciocho y diecinueve se unieron, cada vez con mayor claridad, a la suerte de los pueblos «oprimidos», de los «perseguidos», de los «explotados», de los «humillados», de los «miserables»⁹. O cuando los poetas «pronuncian un lamento que asciende desde la reminiscencia» —como escribe Goethe: «El dolor transforma, el lamento repite / la errancia laberíntica de la vida»—,

⁴ *Ibid.*, p. 41.

⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁶ *Ibid.*, pp. 13-15.

⁷ *Ibid.*, p. 18. El subrayado es mío.

⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁹ *Ibid.*, p. 23.

lo cual indica un «sentido del actuar» a partir de una *historia narrable*: «El poeta, en un sentido muy general, y el historiador, en un sentido muy particular, tienen la tarea de poner en marcha esta narración y de guiarnos a través de ella»¹⁰.

Conviene volver aquí a esa «política de la piedad» y, sobre todo, de la amistad (*philia*) que tan bien analiza Hannah Arendt, especialmente en la obra de Jean-Jacques Rousseau, sin olvidarnos de cómo prolonga su análisis en Bertolt Brecht, Walter Benjamin o Franz Kafka¹¹: «Allí donde en esta época se alcance una amistad semejante [...], allí donde pueda ser conservada en su pureza, es decir sin falsos complejos de culpabilidad, por una lado, ni de superioridad o inferioridad, por otro, llega realmente a conquistarse una parcela de humanidad en un mundo que se ha vuelto inhumano»¹².

*

Construir una «parcela de humanidad»: he aquí, pues, una obra de arte, y lo que debería ser capaz de hacer: volver «narrable la historia», producir la «anticipación de un hablar con otros». Cuando Hannah Arendt evoca esta capacidad del arte como *humanitas*, tenía en mente, sobre todo, algunas grandes obras poéticas: de Esquilo a Bertolt Brecht, de Lessing a Kafka o de Shakespeare a René Char. Pero también podríamos preguntarnos por las producciones de obras visuales cuyo peso específico estuviera a la altura de tal exigencia. Y sin embargo nos preguntamos: ¿Conseguir una «parcela de humanidad» construyendo una imagen? ¿Cómo sería esto aún posible, en una época que parece tan lejana de los *Desastres* de Goya o del *Guernica* de Picasso?

Al comienzo de su libro *De Caligari a Hitler*, Siegfried Kracauer previene al lector de que, a pesar de su carácter visual y, por tanto, de su forma expuesta a todos, las obras cinematográficas –valga esto, evidentemente, para las obras pictóricas, escultóricas o fotográficas– dependen de una «historia secreta», una *historia sintomática* en la que, según sus palabras, se modificarían las perspectivas de las «disposiciones interiores del pueblo»:

Más allá de la historia manifiesta de los cambios económicos, de las exigencias sociales y de las maquinaciones políticas, hay una historia secreta en la que están implicadas las disposiciones interiores del pueblo alemán. La revelación de esas disposiciones por medio del cine alemán puede ayudar a comprender la ascensión y el ascendente de Hitler¹³.

Paradoja de una *historia visual* que ni dice ni explica dónde se encuentra el síntoma, es decir, la *exposición y el misterio* al mismo tiempo.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 30-31.

¹¹ *Ibid.*, pp. 21-23 y 34-38.

¹² *Ibid.*, p. 33. Para un comentario de estas posiciones, cf. M. Revault d'Allonnes, «Amor mundi: la persévérance du politique», *Politique et pensée*. Colloque Hannah Arendt, Paris, Payot, 2004 (1996), pp. 55-85. *Id.*, *Fragile Humanité*, Paris, Aubier, 2002, pp. 53-116.

¹³ S. Kracauer, *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand* (1947), trad. C. B. Levenson, Lausana, L'Âge d'Homme, 1973 (rééd. Paris, Flammarion, 1987), p. 12.

Lo que hace Kracauer, con tal paradoja, es volver a decir para la historia del cine lo que otros historiadores, antropólogos o sociólogos ya habían hecho notar con respecto a la dimensión «estética» de toda realidad social. Es el caso de Aby Warburg cuando investiga en las formas figurativas —e incluso ornamentales— la emergencia sintomática de los conflictos religiosos, políticos y culturales más profundos¹⁴. Es el caso de Marcel Mauss cuando sitúa los fenómenos estéticos entre otros grandes paradigmas —técnica, economía, derecho, moral, religión— necesarios para llevar a buen puerto todo análisis antropológico de una cultura determinada¹⁵. Es el caso de Georg Simmel cuando descubre que toda realidad social no tiene otro destino que el de *tomar forma*, es decir que solicita, en un momento dado, que nos interroguemos sobre sus modos de aparición o exposición¹⁶. No es por casualidad, por otra parte, que a estos tres autores les parezca necesario que sus «investigaciones sociales» se centren en las nociones de individuo, sujeto o persona conforme a los valores de exposición del rostro, la máscara o el retrato¹⁷.

*

En el marco de un movimiento tal de pensamiento, Walter Benjamin volvió a plantear de manera decisiva la cuestión política de las imágenes. Todos conocemos —o deberíamos conocer— su reclamación de una *politización del arte* por oposición a una «estetización de la política», metódicamente practicada por los fascismos europeos en los años veinte y treinta¹⁸. No obstante, el problema general es, en realidad, más complejo de lo que sugiere esta sola indicación en forma de consigna. En efecto, en el mismo texto —a saber, el famoso ensayo «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», escrito en 1935 y sobre el que volvió en 1938—, Benjamin comienza por redactar el acta de una convulsión histórica que señalará profundamente el uso moderno y laico de las imágenes, diferenciándose de su uso religioso en épocas pasadas: «A medida que las distintas prácticas artísticas se emancipan del culto [religioso], se suceden cada vez más las ocasiones de exponerlas ... [especialmente] en la fotografía [en la que] el valor de exposición (*Ausstellungswert*) comienza a desplazar el valor cultural (*Kultwert*) en todos los frentes»¹⁹.

La distinción entre *valor cultural* y *valor de exposición* aparece en el seno de una reflexión más general —que podríamos calificar de neo-hegeliana— sobre la evolución

14 Cf. A. Warburg, «La divination païanne et antique dans les écrits et les images à l'époque de Luther» (1920), trad. S. Muller, *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990, pp. 245-294.

15 Cf. M. Mauss, *Manuel d'éthnographie* (1926-1939), Paris, Payot, 1967 (1947), pp. 85-122.

16 Cf. G. Simmel, *Sociologie. Étude sur les formes de la socialisation* (1908), trad. L. Deroche-Gurcel y S. Muller, Paris, PUF, 1999, pp. 373-378, etc. Sobre estas cuestiones, cf. igualmente H. Böhringer y K. Gründer (dir.), *Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel*, Frankfurt, Klostermann, 1976.

17 Cf. A. Warburg, «L'art du portrait et la bourgeoisie florentine. Domenico Ghirlandaio à Santa Trinita. Les portraits de Laurent de Médicis et de son entourage» (1902), trad. S. Muller, *Essais florentins, op. cit.*, p. 101-135. M. Mauss, «Une catégorie de l'esprit humain: la notion de personne, celle de 'moi'» (1938), *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950 (ed. 1980), pp. 331-362. G. Simmel, «La signification esthétique du visage» (1901), trad. S. Cornille y P. Ivernel, Paris, Rivages, 1988, pp. 137-144. *Id.*, *Philosophie de la modernité, II* (1912-1918), trad. J.-L. Vieillard-Baron, Paris, Payot, 1990, pp. 149-163 («Le problème du portrait»).

18 W. Benjamin, «L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique» (1935), trad. R. Rochlitz, *Oeuvres, III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 113 (versión de 1938, *ibid.*, p. 316).

19 *Ibid.*, pp. 79-81 (versión de 1938, *ibid.*, pp. 284-285).

general de las artes. Se trata, dice Benjamin, de «representar la historia del arte como la confrontación entre [esos] dos polos en el seno de la propia obra de arte»²⁰. Cuando afirma que en la época de la fotografía y del cine la obra de arte «en lugar de sostenerse en el ritual [religioso], se funda desde entonces en [...] la política»²¹, Benjamin no plantea la cuestión unilateralmente, sino dialécticamente: si Charlie Chaplin hace una película con la realidad social de los *Tiempos modernos* y Eisenstein hace una película con el acontecimiento histórico de *Octubre*, no es porque el artista haya elegido desde ese momento *exponer los pueblos*, también es porque, políticamente, los pueblos, al estar expuestos a su desaparición, como ya sucedió en 1914-1918, *han elegido ellos mismos exponerse* de una forma más radical y decisiva, por ejemplo, enlazando de nuevo con el gesto revolucionario del siglo diecinueve; en una palabra, volviendo a salir a las calles para realizar eso que denominamos «manifestaciones» (que Eisenstein y Chaplin representan de dos formas evidentemente muy diferentes entre sí).

Por eso es por lo que Benjamin no duda en juzgar *políticamente* las democracias modernas en función de su capacidad de aparición, de su *poder de exposición*: «La crisis de las democracias puede comprenderse, escribe él, como una crisis de las condiciones de exposición (*als eine Krise der Ausstellungsbedingungen*) del hombre político»²². En la economía totalitaria, estas condiciones de exposición está reguladas por una «selección» violenta, selección «de la que el campeón [deportista], la vedette y el dictador salen vencedores»²³. Pero, al mismo tiempo, la exigencia democrática significa que «cualquiera puede hoy reivindicar su derecho a ser filmado»²⁴; reivindicación legítima, desde luego, pero cuyo uso, según se puede constatar, puede acabar tanto en lo peor como en lo mejor, en función de si los pueblos son meros *juguets* dirigidos por un jefe (pensemos en el ejército de trabajadores en *El triunfo de la voluntad* de Leni Riefenstahl), o bien son los auténticos *actores* de su exposición (pensemos en la muchedumbre de *Octubre* o en *La huelga*).

Sea como sea, la exposición de los pueblos se ha vuelto un objetivo fundamental de la vida pública y política contemporánea —no solamente, pues, de la vida artística—. En la época en que nos lega su testamento filosófico, a saber sus tesis «Sobre el concepto de historia», en 1940, Walter Benjamin se encontraba en la situación desesperada de reconocer en la «selección» totalitaria —entre los desaparecidos y los aparecidos, al igual que Primo Levi ha podido hablar de los «náufragos» y de los «supervivientes»— la instancia victoriosa de esta lucha por la exposición política. Era la época en que las fuerzas de resistencia se camuflaban en el maquis, cuando los panfletos circulaban de tapadillo, cuando la esperanza se abría paso entrecortadamente a través de las ondas de Radio Londres.

En esta situación, la lúcida desesperación —el «pesimismo», la «tristeza», dice simplemente Benjamín— consistía en reconocer que la historia legible para la gran ma-

20 *Ibid.*, p. 79 (versión de 1938, *ibid.*, pp. 282-283).

21 *Ibid.*, p. 78 (versión de 1938, *ibid.*, p. 282).

22 *Ibid.*, p. 93 (esta frase no fue incluida en la versión de 1938).

23 *Ibid.*, p. 94 (esta frase no fue incluida en la versión de 1938).

24 *Ibid.*, pp. 94-95 (versión de 1938, *ibid.*, p. 296).

yoría ha sido de antemano escrita por los vencedores, por este «enemigo [que] siempre triunfa» y cuyo «botín» corre el riesgo de ser muy rápidamente identificado con todo «lo que llamamos bienes culturales»²⁵. Sin embargo, Benjamin sabía muy bien —y nosotros lo sabemos hoy de nuevo, por tratarse de nuestra propia contemporaneidad— que en frente o al margen de esta «tradición de los vencedores» que nos miente, una «tradición de los oprimidos»²⁶ menos legible resiste, sobrevive y persiste. Tradición de los pueblos de la que el historiador, el pensador, así como el artista, tendrían la tarea de *volver a exponer la exigencia* «a contrapelo». Me parece muy probable que la situación de desesperación histórica en la que se hallaba Benjamin cuando escribió esas líneas condicionara en gran medida la paradoja mayor de sus formulaciones sobre una tal exigencia.

En efecto, de un lado Benjamin parece exigir el todo, una manera de exigir lo imposible: de ahí el tono mesiánico de algunos de sus párrafos; de ahí la idea de que «nada de lo que ha sucedido está perdido para la historia»; en consecuencia, podríamos imaginar una práctica historiográfica por la que «El pasado [pueda ser] citado integralmente»²⁷. Única forma, según parece, de no olvidar a nadie en la exposición de los pueblos. Ésta sería, de algún modo, la vertiente maniaca —y aquí desesperadamente maniaca, ya que la «fuerza mesiánica» de la que habla Benjamin en su texto sólo se puede calificar desde el punto de vista de la «debilidad»— de las tesis «Sobre el concepto de historia».

La otra vertiente, depresiva o melancólica, apenas si exige algo, contentándose con el más ligero *kairos*, una mera parcela de memoria involuntaria que surge en medio de la catástrofe: «Ejercer de historiador significa apoderarse de un recuerdo tal y como surge durante el peligro»²⁸. Podríamos entonces plantear la pregunta: ¿es necesario no olvidar nada, citar integralmente, mostrar todos los pueblos de la historia, vencidos y vencedores, o bien *basta* con captar un fragmento en el que no habíamos reparado, restituir una parcela, exponer un simple vestigio de humanidad? Si «el sujeto del conocimiento histórico es [en verdad] la clase oprimida»²⁹, es decir, la clase expuesta a desaparecer o que, cuando menos, se halla «sub-expuesta» en las representaciones consensuales de la historia, ¿cómo, entonces, hacer visible y legible su gigantesca parte maldita? ¿Cómo hacer la historia de los pueblos? ¿Dónde encontrar la palabra de los sin-nombre, la escritura de los sin-papeles, el lugar de los sin-techo, la reivindicación de los sin-nombre, la dignidad de los sin-imagen? ¿Dónde encontrar el archivo de los que no se quiere dar testimonio, de aquellos de los que, en ocasiones, se quiere matar su memoria³⁰?

La paradoja de Benjamin parece patente, si bien no podría reducirse a una contradicción filosófica ni tampoco práctica. Una paradoja, a diferencia de un problema, no se

25 *Id.*, «Sur le concept d'histoire» (1940), trad. M. de Gandillac revisada por P. Rusch, *Oeuvres*, III, *op. cit.*, pp. 431-432.

26 *Ibid.*, p. 433.

27 *Ibid.*, p. 429.

28 *Ibid.*, p. 431.

29 *Ibid.*, p. 437.

30 Cuestión que recorre toda la obra de Michel Foucault y, más tarde, los trabajos de A. Fargue, *Le Goût de l'archive*, Paris, Le Seuil, 1989, e *id.*, *Effusion et tourment, le récit des corps. Histoire du peuple au XVIIIe siècle*, Paris, Odile Jacob, 2007 (obra que comienza, precisamente, con una doble referencia a Benjamin y a Foucault).

«resuelve» sino que se «zanja». Conlleva una acción de corte que asume todo su significado—su responsabilidad—política. Desde un punto de vista filosófico, Benjamin interviene decididamente en la noción de historicidad distinguiendo la inmensa y necesaria historia de los pueblos de toda «historia universal» considerada como el resultado confuso del historicismo y del positivismo. «La historia universal no tiene armazón teórico. Procede por adición: moviliza la masa de los hechos para llenar el tiempo homogéneo y vacío.» Contra ello, concluye Benjamin, hace falta proveerse de un «principio constructivo» del que las artes modernas, desde Proust y Joyce hasta el cine de Vertov o de Eisenstein, habrían proporcionado el modelo³¹.

Esto quiere decir, prácticamente, que no zanjaremos la paradoja de la historia—entre la imposibilidad de una historia «integral» y la vanidad de una historia «universal»—si no es para exponer de nuevo todo asunto procediendo a *remontar hasta los tiempos perdidos* tal y como «surgen durante el peligro». ¿No es esto, exactamente, lo que Benjamin proponía en su inmenso *Libro de los pasajes*, organizado conforme a un «montaje literario» que ni dice ni demuestra, sino que muestra y *expone* los movimientos de su propia materia histórica³²? ¿No es esto lo que intentaron desde entonces Claude Simon o W. G. Sebald en sus novelas «documentales», así como Artavazd Pelechian en su película *Nuestro Siglo*, Basilio Martín Patino en sus *Canciones para después de una guerra*, Jean-Luc Godard en sus *Historia(s) del cine* o Harun Farocki en sus *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*? ¿No son acaso requeridos, de manera decidida, los artistas de nuestro propio tiempo—de Alfredo Jaar a Pascal Convert, de Jeff Wall a Sophie Ristelhueber— a causa de su recurso al montaje documental para exponer a los sin-nombre?

The Last Silent Movie, la más reciente obra de Susan Hiller, cuyo trabajo indaga desde hace tiempo en las condiciones o las aporías del testimonio y del archivo³³, presenta un dispositivo simple y admirable en relación con esta paradójica exposición de los sin-nombre. Se trata de una película sin otras imágenes que los subtítulos que traducen palabras incomprensibles y muy extrañas inflexiones a nuestros oídos. Es un montaje en el que se expresan—se explican, salmodian, relatan, rien, se lamentan—veinticinco locutores de veinticinco lenguas desaparecidas o en vías de desaparecer: waima`a del Timor Oriental, xokleng de Turquía, kolyma yukaghir de Rusia... Es estremecedor constatar, en particular, el importante número de lenguas—lenape, potawatomi, wampanoag, klal-lom, blackfoot, cajun, comanche—que desaparecen en su propio territorio, los Estados Unidos de América, donde florecen, por otra parte, tantos memoriales, tantos museos y tantas bibliotecas universitarias. ¿No nos había prevenido Walter Benjamin del vínculo terrible que conlleva todo archivo de la cultura como archivo de la barbarie?

31 W. Benjamin, «Sur le concept d'histoire», art. cit., p. 441.

32 Id., *Paris, capitale de XIXe siècle. Le livre des passages* (1927-1940), trad. J. Lacoste, París, Le Cerf, 1989, p. 476.

33 Cf. J. Lingwood (dir.), Susan Hiller: *Recall. Selected Works, 1969-2004*, Bâle-Gateshead, Kunsthalle-Baltic, 2005.

Basilio Martín Patino y la imagen-cristal

Aurora Fernández Polanco

La imagen, por tanto, tiene que ser presente y pasada, aún presente y ya pasada, a la vez, al mismo tiempo. Si no fuera ya pasado al mismo tiempo que presente, el presente nunca pasaría. El pasado no sucede al presente que él ya no es, coexiste con el presente que él ha sido. El presente es la misma imagen actual, y su pasado contemporáneo es la imagen virtual, la imagen en espejo.

G. DELEUZE, *La imagen tiempo* (1985)

El cine ha sido un puzzle variado de imágenes y sonidos dirigidos al subconsciente en un territorio particular de recuerdos, vivencias míticas, espejos retroactivos, dentro de ese espacio difuso, estimulante, vivificador, que es la memoria.

BASILIO MARTÍN PATINO, *Discurso en la solemne investidura como Doctor honoris causa* (Salamanca, 28 de noviembre de 2007)

Espejos y niebla

Lo más inquietante de la niebla es la sensación de estar en óptimas condiciones de luminosidad y que, precisamente por ello, dificulte la visión. No es niebla lo que rodea la poética de Basilio Martín Patino, sino una dulce neblina que permite amablemente su reconocimiento y, al mismo tiempo, provoca la aparición de un aura. Tengo la impresión de haber leído casi todo lo que se ha escrito sobre Patino; he visto varias veces sus películas, he detenido la imagen, he copiado los textos de la voz en *off*; le he escuchado hablar directamente y a través de las entrevistas, y siempre hay algo que se me escapa, algo que está presente en sus trabajos de una manera rotunda. Este algo es nada más y nada menos que su pensamiento, su cine-pensamiento¹. Un pensamiento «encarnado» y vivificado, una actitud, una elegante disposición de estar en el mundo; una poética que forma un todo con su ironía y, por qué no, su melancolía. Lo que se me escapa no puedo buscarlo, como piensan algunos, en la presencia de varios *alter ego* en sus películas ficcionadas: Hugo Escribano en *La seducción del caos*, la voz de Berta/Hölderlin en *Los paraísos perdidos*, el Hans de *Madrid*, Rodrigo en *Octavia*, el imprescindible Lorenzo de *Nueve cartas a Berta*. No son los personajes los que podrían darme alguna pista; es más bien la voz en *off*, y no sólo la de los protagonistas de las películas citadas, también las que encontramos en *Canciones para después de una guerra* o *Paraísos*; su enigmática presencia en las películas, algo que en modo alguno quiero llamar «lo literario»; un «sambenito», dice, con el que ha tenido que cargar siempre. Voz que susurra, murmura. Una voz inextricablemente ligada a la imagen, voz evocadora, es decir, voz que «trae algo a la memoria o a la imaginación».

¹ Algo que ha quedado recientemente de manifiesto en los ensayos que Pilar García Jiménez, Ana Martín Moran, Esteve Riambau, Jean-Christophe Royoux, Antonio Weinrichter y Carlos Martín (coord.) le han dedicado: *En esto consistían los paraísos. Aproximaciones a Basilio Martín Patino*, Granada, Centro José Guerrero, 2008.

Como si estuviéramos todavía en ese viejo debate horaciano del *Ut pictura poesis*, extraña leer las críticas que cuestionan la capacidad de fabulación de Patino y su necesario apoyo en el texto. Los artistas conceptuales se encargaron de trabajar estos asuntos a finales de los años sesenta, pero ya aquellas breves palabras, «jou», «eau», en los *collages* de Picasso, adelantaban acontecimientos. La voz recitativa es un elemento más del montaje, como la música; ambas se sitúan al mismo nivel que sus compañeros de *collage*.

La escritura/voz de Basilio, presente ya desde *Nueve cartas a Berta*, tiene siempre un tinte melancólico. Aquí, como ha señalado E. Riambau:

(Las cartas) desencadenan una voz en *off* que transmite los pensamientos de Lorenzo en un nuevo contraste entre lo que el espectador ve y lo que él piensa. A ese mecanismo distanciador, Patino añade el frecuente recurso de imágenes congeladas, ralentís y saltos de eje que contribuyen a distorsionar la percepción que el espectador tiene de la realidad.

El espectador es más bien susurrado al oído con palabras que van calando y que, la mayoría de las veces, no se corresponden con lo que estamos viendo. Otras conviven en lo que Jacques Rancière ha denominado «montaje simbólico», aquel que está basado en la analogía más que en el contraste, «en la reunión de elementos bajo la forma del misterio»², como las palabras de Unamuno en *Caudillo*: «venceréis, pero no convenceréis»; el poema de Neruda en *Caudillo y Madrid*; el «ya viene el cortejo» de Rubén Darío en *La seducción del caos*. Un caso claro es el fondo-texto del *Hiperión* de Hölderlin que acompaña a la protagonista de *Los paraísos perdidos* con imágenes sentidas desde el *demonio de la analogía*: «¿A qué otro sitio podría huir de mí, si no tuviera los días queridos de mi juventud?»; «vuelvo a las regiones abandonadas de mi vida»; «calma de la infancia, calma divina»; y se van viendo imágenes de melancólicos paseos por Salamanca. En *Octavia* reconocemos este mismo tono melancólico y poético, como si los papeles de la mujer y del hombre pudieran ser intercambiables y lo fueran además con cualquier espectador que se encontrara en situación análoga. La voz de *Canciones para después de una guerra* interrumpe o se sobrepone al bullicio de música e imágenes como un amargo río de fondo sobre el que se reflejan las imágenes:

Canciones para sobreponerse a la oscuridad, al vacío, al miedo [...]. Las escuchábamos una y mil veces de los mismos labios, las sabíamos, las vivíamos, las cantábamos [...]. Canciones para ayudarnos en la necesidad de soñar, en el esfuerzo de vivir.

O ese otro momento impresionante en el que imágenes, texto y música reciben a los prisioneros en el *Semiramis*:

2 J. Rancière, *Le destin des images*, París, La Fabrique, 2003, p. 66.

Pero yo tampoco estaré algún día, ni les interesaré y no tendré mi recuerdo y hasta se extrañarán de que haya existido, de que las fotografías hayan podido ser verdad. Una persona como yo, tan desapercibida, tan inútil, tan muerta³.

En *Queridísimos verdugos*, en *Casas Viejas*, y en general en toda la serie de *Andalucía, un siglo de fascinación*, la voz de fondo, que nunca es la «famosa voz de dios» de los documentales, entra y sale de entre las imágenes. No se trata, ni mucho menos, de que Basilio carezca de capacidad para la fábula, sino que sus fabulaciones, bien lo ha reconocido, son de otra índole, mucho más comprometidas con lo visual:

Ver, imaginar, representarse a sí mismos en formas fabuladas [...] una necesidad de jugar a fascinarnos, a poetizar, a mezclar apariencias de realidad, a engañarnos con la presencia de cuanto se desvaneció en el pasado⁴.

A cuantos pensamos que la historia no es sólo asunto de «historiadores», nos interesa que Patino juegue con el almacén de nuestra memoria y haga pasar por este depósito una veta que corresponde al discurso del historiador, pero también al testigo. Las imágenes, en su caso, no «ilustran» ningún discurso sino que se entremezclan con él, en el mismo plano que la música o la letra escrita. También en Godard su voz-imagen está presente de manera inquietante en muchos de sus trabajos. A los dos, ¡qué casualidad! se les suele relacionar últimamente⁵ como artistas implicados en los asuntos de la historia y la memoria. Los dos son maestros del montaje, en el que voz e imagen, texto y sonido son piezas intercambiables de un puzzle que da sentido a nuestra experiencia fragmentaria. Resuenan las palabras de Walter Benjamin:

El recuerdo del meditador (*Grübler*) dispone de la masa desordenada del saber muerto. Para el recuerdo, el saber humano es una obra fragmentaria, en un sentido especialmente conspicuo: a saber, como el montón de piezas recortadas arbitrariamente que componen un puzzle. Una época poco amiga de la meditación conserva en el puzzle la actitud de ésta. (*Libro de los Pasajes* [J80, 2 / J80 A, 1])

3 En otro texto relacionaba *El grito del sur: Casas Viejas* con la pieza videográfica de Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto (Espacio 2002) *Más muertas vivas que nunca*. A. Fernández Polanco, «Historia, montaje e imaginación: sobre imágenes y visibilidades», en Valeriano Bozal (ed.), *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Madrid, Antonio Machado, 2005. Sólo ahora me doy cuenta de las similitudes entre las muertas vivas y este texto en *off* de *Canciones para después de una guerra*.

4 «De Altamira a la televisión comunal», en *La Nueva Ilustración Española*, núm. 0 (1984).

5 Según me ha comentado Pedro G. Romero, fue él quien aconseja a la Fundación Tàpies la proyección conjunta de Patino y Godard con ocasión de «Culturas de archivo» (sep.-oct. 2000), comisariada por Jorge Blasco y Nuria Enguita. Transcribo directamente de la página web: *Andalucía, un siglo de fascinación* (1996), una serie de Basilio Martín Patino para Canal Sur TV (VO). Siete «documentales falsos» (documentos cinematográficos de ficción creados a partir de hechos reales) producidos para la televisión andaluza (Canal Sur) que tratan sobre los eventos sangrientos de Casas Viejas (*El grito del sur*), la historia de la copla andaluza (*Ojos verdes*), la utopía social-humanista falansteriana (*Paraísos*), un museo del flamenco en Tokio (*Desde lo más hondo I*), el mítico cantante Silverio Franconetti (*Desde los más hondo II*), el reportaje de un programa de televisión sobre la poesía andaluza (*El jardín de los poetas*) y el mito de Carmen (*Carmen y la libertad*). Duración: 9 h. *Histoire(s) du cinéma* (1989-1998) de Jean-Luc Godard (VO). *Introduction à une véritable histoire du cinéma la seule la vraie*. Duración: 4 h. 30 min.

Cuando Basilio juega con texto, música e imágenes consigue que el espectador entre en la realidad por otra puerta: la de los juegos de la imaginación, y así, «qué ridícula queda la realidad frente a esa potencialidad maravillosa»⁶. La potencia de la imaginación logra, como dice Didi-Huberman en el texto incluido en este catálogo:

llevar a cabo «una parcela de humanidad haciendo una imagen» [...] así es como una obra de arte, a condición de que haga que la historia sea narrable, [...] «monta y expone los movimientos de su propia materia histórica».

Esta es la diferencia, sugiere Patino, entre «la visión del mundo a través de una cultura satisfecha o la de una cultura crítica»⁷. Y esa cultura crítica se realiza jugando con trozos de saber humano repartidos entre textos, músicas e imágenes, cortados arbitrariamente para componer un puzzle. A Patino le gusta decir rompecabezas. En el caso de *Caudillo* (1973), recomponerlo era «jugar a un rompecabezas del que nos habían escamoteado sus piezas principales»⁸. Espejos, puzzle y caos nos llevan directamente a otra producción de Patino: *La seducción del caos* (1991). Una película sobre los excesos de los media que, apoyada en el «El retablo de Maese Pedro» de Manuel de Falla, revisa los conceptos de «ficción» y «documento» y «cuestiona las relaciones entre los datos «objetivos», sus apariencias y las distintas formas de representación»:

La seducción del caos parte de la idea de que, a veces, hacer cine es una forma de preguntarse, desde la propia inseguridad, por todas las certidumbres sospechosas⁹.

Es cierto que se puede considerar aquí el espejo en otro sentido. Eran años en los que la llamada posmodernidad debutaba entre nosotros de la mano de esos «tiempos movidos» en los que Basilio quiso dejar también su particular visión. En *La seducción del caos*, las escenas de *La Dama de Sanghai* abrían las puertas a un juego en sintonía con el espectáculo que por entonces sobrevolaba por encima de nuestras cabezas. Una vez más, Basilio Martín Patino, con esa respiración prodigiosa para aspirar los aires del tiempo, se metió en la piel del mecanismo televisivo. Hacer cine entonces —y con el vídeo— sería para Patino «romper espejos, romper apariencias, sosiegos y autoafirmaciones»¹⁰. Una forma de entregarse a la fascinación del caos:

Algo capaz de generar complejas y maravillosas estructuras que hacen posible la existencia, de modo eficiente, duradero, vivo, no inventado por nin-

6 Conversación mantenida el 14 de marzo de 2008.

7 B. Martín Patino, *Cine-Ensayo*.

8 B. Martín Patino, *Reinventar la realidad*, en *Ciclo Cine escrito: guionistas en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 21 de noviembre de 2006.

9 «La seducción del caos», www.basiliomartinpatino.com.

10 J. A. Pérez Millán, *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*, Valladolid, 2000. Citado también en el prólogo por Moncho Armendáriz.

gún doctrinario, con toda su seguridad fanática y cerril, empeñado en mecanizarnos como relojes y, en cuanto nos descuidáramos, hacernos marchar al paso de la oca...¹¹

Hacer cine es también para él «una forma o una necesidad de preguntarse, desde la propia inseguridad, por todas las certidumbres sospechosas». ¿No está en sintonía con el texto de Didi-Huberman que incluye a Patino entre ciertos hombres, ciertas mujeres que, con sus creaciones, entran en conflicto con el mundo que se organiza «sobre la inhumanitas de una verdad única»¹²?

Basilio ha elegido para el título de esta exposición —*Espejos en la niebla*— dos palabras que tienen todo que ver con la *imagen-cristal-del-tiempo*. Porque el espejo, desde luego, es un cristal especial para toda la historia de la representación y de la construcción de la subjetividad, pero, sobre todo, un cristal en cuyo azogue se refleja como en el retrovisor del coche del presente todo un mundo en *après coup*. Ese espejo retrovisor que menciona Rodrigo en *Octavia*, que «nos liga a los recuerdos» está, casualmente, «empañado». No debe ser aleatorio que Tarkovski eligiera el nombre de *El espejo* para una película que trata sobre recuerdos y vivencias del propio autor. Una película en la que, de modo inquietante, podemos ver cómo esa historia es atravesada por otras historias, las de la guerra civil española en metraje, probablemente de Roman Karmen, que también Basilio ha utilizado.

«Espejo retrovisor empañado.» Por eso el reflejo del pasado en el presente ocurre para Patino ni más ni menos que en la niebla: «Sí, la niebla —dice Basilio con un gesto muy gráfico— porque así concibo la memoria». Aunque niebla pueda ser también esa «nube inmensa» con la que Vázquez Montalbán califica la superestructura moral que circulaba sobre la geografía ibérica¹³.

Precisamente, en *Niebla* de Unamuno¹⁴ podemos leer:

Se cuenta de un predicador rural que describía la pasión de Nuestro Señor y al oír llorar a moco tendido a las beatas campesinas exclamó «No lloréis así, que esto fue hace más de diecinueve siglos, y además acaso no sucedió así como os lo cuento...». Y en otros casos debe decir al oyente: «acaso sucedió...»

Patino nunca ha estado preocupado por la idea de contar las cosas tal y como sucedieron, no por falta de interés histórico, todo lo contrario, sino por la desconfianza acerca de un guión, excesivamente pulcro y bastante mentiroso, «arregladito», dice él; aquello que se ha entendido del lado de la ficción un poco a la «americana», es decir, con ese montaje que pasa desapercibido en aras del resultado de una historia creíble. Tampoco, por otra parte, ha sido aficionado al documental que «refleje fielmente

¹¹ *Ibid.*, p. 285.

¹² G. Didi-Huberman, «Exponer a los pueblos».

¹³ M. Vázquez Montalbán, *Crónica sentimental de España*, Barcelona, Mondadori, 2003, p. 37.

¹⁴ M. de Unamuno, prólogo a *Niebla* en *Ensayo. Novela. Teatro. Poesía*, Madrid, Círculo de Lectores, 1970.

la realidad de los hechos»; siempre ha considerado esta opción como algo autoritario que no deja escapatoria alguna al espectador. Por todo ello, ha sido calificado como un cineasta «peculiar» que opta por posturas a medio camino entre la realidad y la ficción. Quienes así se expresan parecen tener claro precisamente el meollo del asunto, es decir, qué pudiera ser eso del «a medio camino».

En cualquier caso, «camino» no es precisamente la palabra adecuada en esta exposición en la que el espectador ha de enfrentarse por sí mismo a un aspecto cardinal de la historia de España. Para ello se le propone un laberinto, unas celdillas de panal, un mosaico en el que en cada una de las teselas –como en Walter Benjamin– pueda resonar la historia. Es tanta la confianza que Basilio tiene en la imagen mental, en el montaje y en la imaginación que, paseando por las salas, el espectador ha de construir una parte de nuestra historia.

La sección gráfica del catálogo pretende cobrar vida propia para que el lector ingrese en el cine-pensamiento de Patino a través de las imágenes. Para ello, hemos pensado una serie de apartados que recogen los «leitmotiv» de su poética, todos ellos presentes en esta última producción suya, *Espejos en la niebla*. El conjunto daría cuenta de algunas constantes en la obra de Basilio: «La infancia, hábitat mágico», «Un Juego desde la libertad», «El tiempo y la experiencia histórica» y, por último, un título prestado del *Hiperión* de Hölderlin, base de «Los paraísos perdidos»: «Vuelvo a las regiones abandonadas de mi vida». El formato de páginas consecutivas impide hacer lo que sería propio en el caso de esta exposición, algo más cercano al pensamiento *puzzle* de Martín Patino. Es muy difícil pensar en solitario cada uno de estos apartados. En todos ellos está presente ese «juego desde la libertad»¹⁵ que, en definitiva, califica el propósito general de su obra. Dada la importancia que el propio director otorga a esta estrategia que resume su entrañable «hacer lo que me da la real gana», considero importante dedicarle un lugar propio.

La infancia entre la niebla

Los niños cuando imaginan historias se comportan como directores de cine que no se dejan censurar por el sentido.

W. Benjamin, *Vue perspective sur le livre pour enfants* (1926)

Con motivo de su investidura como Doctor *honoris causa*, Basilio recordaba su niñez:

Mi casa estaba, está, precisamente, a muy pocas callejas de aquí¹⁶, ahí, casi a la vuelta, en lo alto de la muralla, ahora afortunado jardín de Melibea, don-

¹⁵ Título prestado de un artículo del propio Patino: «Un juego desde la libertad», en *Archivos de la Filmoteca*, 12 (abril-junio de 1992), Valencia, p. 125.

¹⁶ Se trata de fragmentos del texto leído por Basilio Martín Patino con ocasión de su investidura como Doctor *honoris causa* por la Universidad de Salamanca en noviembre de 2007.

de tuve una infancia feliz: calles del Arcediano, plaza de los Leones, del Silencio, Patio Chico, Tentenecio, Puerta del Río, Cuesta de Carvajal... Una sabia combinación de patios, huertos, viejos palacios entrelazan su atractivo conjunto medioambiental debajo de las torres catedralicias, sabiamente ajustado a la medida del hombre. Es allí donde Fernando de Rojas sitúa *La Celestina*. A menudo, cuando removíamos el jardín, encontrábamos piedras labradas, capiteles renacentistas, columnas románicas. Una reciente excavación arqueológica me permitió tomar conciencia del impresionante yacimiento sobre el que habitamos, descubrirse las huellas del primitivo poblado, no sé si de los vacceos o de los vettones, posterior casco romano, sobre el que parece haberse edificado el primitivo caserío medieval. Allí cabe gran parte de cuanto la ciudad pueda significar para mí: la luz, las campanas, las cigüeñas, el cenador de jazmines y rosales desde el que contemplábamos las barcas del río, la alberca, las higueras, los tamarindos, las alcachofas. El olivo milenario. Oí contar que algunos viajeros solicitaban un esqueje de aquellos dos altos cipreses del jardín, presentes en todas las vistas generales de la ciudad, que según las guías habían sido plantados por Fray Luis de León. Colindaba con la rosaleda del Gran Visir. Allí, recordaba mi madre, habitaron unos huéspedes portugueses que portaban una de las primeras máquinas de proyectar cine en Salamanca. Era para mí un hábitat mágico [...].

No me resisto a imaginarme que uno de aquellos inocentes niños que desfilan, de cinco o de seis años, era yo, que puedo serlo, disfrazado no sé si de templario o de cruzado, o de requeté o de falangista. Por suerte no llegué a ser consciente de en qué consistía todo aquel estruendo y aquellas escenografías eufóricas de banderas victoriosas, desfiles entusiastas. Allí mismo, a la vuelta de la esquina, íbamos a ver a los moros en la ceremonia de cambiar la guardia que custodiaba el palacio episcopal cedido al sublevado caudillo. Eran todavía los prolegómenos de la tragedia [...].

Yo sigo agradeciéndole a la vida haber vivido al otro lado de las catedrales. Me despertaba el címbalo que llamaba a los canónigos al rezo matutino y, sin que dejaran de tocar, me daba tiempo a prepararme, atravesar de puerta a puerta la catedral nueva que tenía enfrente y salir justo al querido edificio de Anaya con sólo cruzar los jardines y subir las escalinatas, pasando delante del busto de Unamuno, para llegar a clase. Inolvidables enseñanzas de Lázaro Carreter sobre la picaresca, por ejemplo; queridas y entrañables clases sazonadas de la humanidad de Zamora Vicente, estimulantes y enriquecedoras conversaciones con Antonio Tovar... La plaza de Anaya era mi hábitat natural. De niño había ido a la escuela de la Normal de maestros instalada en la vieja hospedería adosada al palacio de Anaya, que dirigía mi padre. Yo estaba encargado de abrir y cerrar las puertas, custodiando las llaves. Me conmueve la presencia en este mismo recinto de alguno de aquellos niños alumnos, sencillos y viejos amigos.

En la infancia no hay lugar para las sutilezas del lenguaje, tampoco para la ley que nos hace comprender que nuestra identidad se va forjando a medida que incorporamos a los otros. La infancia es el territorio del cielo o del infierno, de la felicidad absoluta o del tormento insufrible. Es, como el inconsciente para Freud, un lugar que no conoce el tiempo ni la escisión. El niño se ensimisma con facilidad y se entrega de lleno a los juegos de la fantasía. Vive en la feliz inconsciencia, es decir, fuera del tiempo, por ello se suele decir que está en el limbo o en la inopia. Inopia es también pobreza. Infancia y pobreza son dos palabras queridas y necesarias para el Benjamin historiador y crítico de la cultura. Cuando Benjamin quiso comprender el mundo que le rodeaba y convertirse en historiador-trapero, la figura del niño le fue siempre imprescindible; hasta el punto de que, como le confiesa a Adorno, encuentra su teoría de la experiencia en los recuerdos de infancia:

Al igual que la madre coloca a su pecho al recién nacido sin despertarlo, así trata la vida por algún tiempo los tiernos recuerdos de la infancia [...]. El compás del ferrocarril metropolitano y el sacudir de las alfombras me arrullaban. Era el cobijo donde se formaban mis sueños¹⁷.

Tenía entonces cuarenta y ocho años y había escrito *Infancia en Berlín hacia 1900* a los cuarenta. La incoherencia del niño y también la de los juegos surrealistas estaban en la base de todo ello. Patino, como Benjamin, también como Baudelaire, se aleja de la pareja causa-efecto y se acoge al universo infantil alejado del mundo prosaico que inauguró el capitalismo en su obsesión por ganar el tiempo:

ensoñaciones caleidoscópicas y musicales, abstracciones fetichistas, míticas, telúricas, eróticas [...], estas ingeniosidades estaban ideadas para actividades con las que ganar el tiempo y escaparse a la ley dominante del beneficio¹⁸.

El niño, el coleccionista y el que juega tienen en común el hecho de estar fuera del tiempo, al margen del *tic-tac* del reloj. Sabemos la fascinación que siente Benjamin por los juguetes y los libros infantiles, libros ilustrados, muchos de ellos coloreados a mano: «no los leíamos de punta a punta, no, vivíamos, nos alojábamos entre las líneas»¹⁹. También su elogio de la figura del coleccionista que salva a las cosas del olvido. ¿Cómo no pensar en la coincidencia con Basilio Martín Patino si uno conoce su Museo en Salamanca de «artilugios para fascinar», su pasión por los juguetes y las estampas antiguas?:

No me interesa tanto acaparar, competir con otros o pasarme la vida cuidando y clasificando las piezas, como saber que están ahí y poder disfrutar una tarde entera mirándolas, dejando que despierten en mí la evocación de

17 W. Benjamin, «Logias», en *Infancia en Berlín en torno a 1900*, Madrid, Alfaguara, 1982, p. 123.

18 B. Martín Patino, en Fco. Javier de Frutos, *Artilugios para fascinar*, Salamanca, 1999, p. 14.

19 W. Benjamin, «Chronique berlinoise», en *Écrits autobiographiques*, París, Christian Bourgois, 1990, p. 321.

otros momentos y otras vivencias, o que me sirvan de medio para el conocimiento de otras cosas²⁰.

Como el niño baudeleriano, da la impresión al escuchar a Patino de que él también lo veía todo «en estado de novedad», de que vivía esa borrachera de las cosas en «la selva del sueño». Cuando Deleuze considera a las situaciones sensoriomotrices propias de la imagen movimiento «en eclipse» y califica a la nueva imagen como constituida por «una situación puramente óptica y sonora», echa mano de la figura del niño:

Se ha subrayado el papel que cumple el niño en el neorrealismo, sobre todo en el cine de De Sica (y posteriormente en el de Truffaut, en Francia): en el mundo adulto el niño padece de una cierta impotencia motriz, pero ésta lo capacita más para ver y para oír²¹.

Fue una sorpresa para mí que en el texto introductor del catálogo *Artilugios para fascinar* citara la experiencia de Godard cuando tuvo la oportunidad de conocer «un museo distinto, extraordinario, el envidiable *museo viviente* de Henri Langlois». En este mismo texto, Patino concibe el museo como «escenario lúdico para la memoria» e invita al espectador a «reavivar imaginativamente la magia de estos aparatos, de estas cosas *arrancadas de su pasado*» (el subrayado es mío)²². Basilio ha vivido su infancia sumergido en esta magia; desde pequeño hacía teatrillos y maquinitas de cine. Él mismo lo recuerda en el catálogo: «¡melancólicos aparatos, primeras películas de acetato tintadas a mano, rebosantes de fantasía!». También el Benjamin niño nos habla siempre de sus colecciones arbitrarias y estuvo a menudo cercano a los panoramas y los divertimentos ópticos.

Con sus juguetes y aparatos ópticos el niño vive de lleno la fascinación, palabra fundamental en la poética de Basilio.

En el apartado que Blanchot dedica a «La imagen» en *El espacio literario* se refiere a la fascinación en estos términos:

Lo que nos es dado por un contacto a distancia es la imagen y la fascinación es la pasión por la imagen [...]; alguien está fascinado, puede decirse que no percibe ningún objeto real, porque lo que ve no pertenece al mundo de la realidad sino al medio indeterminado de la fascinación.

Una imagen en la que se abisman los objetos reales que han perdido su sentido; y somos tocados, aunque aparentemente esté a distancia se apodera de nosotros, nos acapara. Por ello, sigue diciendo, «nuestra infancia nos fascina porque es el momento de la fascinación». Edad de oro para Blanchot, paraíso, palabra fundamental en toda

20 J. A. Pérez Millán, *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*, ed. cit., p. 20.

21 G. Deleuze, *La imagen tiempo*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 14.

22 B. Martín Patino, en Fco. Javier Frutos, ed. cit., p. 15.

la trayectoria de Basilio, para quien la sustancia del cine no tiene que ver con la verdad o la mentira sino con la fascinación. Cuando se refiere a las películas del cine clásico que conservamos en vídeo dice que «pierden también el factor fetichista de nuestros viejos códigos de la fascinación». El protagonista de *Madrid* hace famosa la definición del cine que tiene Patino: «Sugerir. Traspasar las apariencias [...]. La sustancia del cine no es la verdad o la mentira, sino la fascinación». Y la serie de siete capítulos que realiza para la televisión andaluza se llama *Andalucía, un siglo de Fascinación*.

Hay fascinación en contacto con la imagen que pasa en un abrir y cerrar de ojos, que aparece y desaparece cargada de tiempo:

Hay fascinación, una temporalidad hecha de golpes imprevistos y contra-golpes interminables que sellan nuestro destino psíquico [...]. Fascinación: tiempo psíquico de la mirada en lucha con la ignorancia que planta cara²³.

La infancia y los sueños se dan la mano con las reminiscencias en Proust. No en vano *En busca del tiempo perdido* comienza con el despertar del narrador, cuyo pensamiento «vacilaba en el umbral de los tiempos y de las formas»:

El caso es que cuando yo me despertaba así, con el espíritu en conmoción, para averiguar, sin llegar a lograrlo, en dónde estaba, todo giraba en torno mío, en la oscuridad: las cosas, los países, los años²⁴.

Es sintomático que el narrador proustiano de *En busca del tiempo perdido* no supiera dar cuenta de muchas de sus experiencias sin valerse de las metáforas de esos artífices que tanto fascinaron a Patino. Mientras estaba acostado, miraba el calidoscopio para tener una percepción de su cuarto, donde él no era más que «una ínfima parte», hecho que saboreaba «gracias a un momentáneo resplandor de consciencia». En otros momentos, la habitación, gracias a la linterna mágica que su familia le había regalado, dejaba de tener sólidas paredes para estar constituida por «irisaciones impalpables, por sobrenaturales apariciones multicolores». Cuando piensa en los placeres del teatro, vetados por sus padres, casi llega a creer que «cada espectador miraba, lo mismo que en un estereoscopio, una decoración que era para él sólo, aunque igual a las otras mil que se ofrecían, una a cada uno, al resto de los espectadores»²⁵.

Patino ha citado el asunto de las reminiscencias proustianas en varias ocasiones:

Quería valerme del efecto de la magdalena de Proust al pretender volcar sobre las imágenes cinematográficas de la posguerra una sucesión de canciones de aquellos años de terror y padecimiento, provocando una sucesión de explo-

²³ G. Didi-Huberman, *La imagen mariposa*, Barcelona, Muditó & Co. ediciones, 2007, p. 58.

²⁴ M. Proust, *En busca del tiempo perdido*. 1: *Por el camino de Swann*, trad. Pedro Salinas, Madrid, Alianza.

²⁵ Sin duda Proust, «involuntariamente», tenía bien aprendido aquel fragmento de *El pintor de la vida moderna* donde Baudelaire hablaba de él como de un «calidoscopio dotado de consciencia».

siones emotivas que activaran los recuerdos, de un modo calculado, propicio a la reflexión. Era para mí además una vía de conocimiento sobre aquellos años de mi niñez en los que no fui consciente de lo que ocurría a mi alrededor. Y la niñez siempre presente: niños perdidos, niños hambrientos, niños con la misma edad que yo tendría por aquellos años. Y un cierto calor humano que nos estremece, y vuelvo a la magdalena de Proust, desde la memoria²⁶.

Cuando llega a Madrid, le resuena en cada esquina el «No pasarán», ese grito mítico que nunca escuchó el niño provinciano y de derechas. Quiere comprender las experiencias vividas por los niños de su misma generación²⁷ y comienza a interesarse por otras infancias que no eran la suya. La infancia comienza por estar muy cerca de su concepción de la memoria y la construcción de la historia. Como en Benjamin también:

La infancia considerada en tanto colectiva, no de manera privada, es la clave de la comprensión de la época a partir de su «face enfant». De lo que se desprende que cada generación sufre experiencias específicas sólo propias de ella y que sólo ella —una vez que se entra en la edad adulta— está en disposición de «reconocer»²⁸.

UN JUEGO DESDE LA LIBERTAD

Patino, creador de capricho

En el siglo diecinueve estaba de moda en España la denominada «Revista política» un género que constaba de una serie de escenas «sin ilación visible»:

El autor, lejos de verse sometido a ningún plan de conjunto, tiene, por el contrario, por primera ley de su obra, la más absoluta libertad, la fantasía y el capricho [...] es un exhibidor de linterna mágica, más en grande²⁹.

Basilio parece instalarse muy a gusto en esa tradición del capricho; si a ello le añadimos la absoluta libertad y la fantasía, estaremos muy cerca de sus estrategias como artista libre y travieso en tiempos difíciles. *Torerillos '61* fue ya un documental extraño. Las correrías filmadas de los jóvenes aspirantes, bajo la luz de la luna o escondidos en un tren, compartían espacio filmico con imágenes de periódicos:

²⁶ Texto en www.basiliomartinpatino.com.

²⁷ «Patino forma parte de la 'generación en busca del tiempo escamoteado' (*Cahier de la Cinémathèque*, 21) que, a través del espejo de la infancia, no ha cesado, hasta la muerte de Franco en 1975, de reactivar una memoria individual o colectiva forjada en otro ritmo y otro tiempo que el del mundo occidental». A. Abet, «Canciones para después de una guerra», en *Cahier de la Cinémathèque*, 38/39 (1984), p. 177.

²⁸ H.T. Lehmann, «Remarques sur l'idée d'enfance», en *W. Benjamin et Paris*, París, Ed. Du Cerf, 1986, p. 76.

²⁹ J. Ixart, «El arte escénico en España 1894-1896». Cit. Agustín Sánchez Vidal en *Los Jimeno y los orígenes del cine en Zaragoza*, Filmoteca de Zaragoza, 1994, p. 61. El propio Sánchez Vidal señala cómo Ixart «emplea un vocablo de raigambre goyesca: 'capricho'».

Basilio me ha dado una cartera llena de fotografías y recortes de periódicos. ¿Has visto? Todo el film ha sido compuesto con recortes de periódico, noticias de crónicas de hechos absolutamente reales. Ni una sola palabra nuestra. Tan sólo el montaje que es único medio que tenemos para relacionar hechos e imágenes y expresar así nuestro pensamiento³⁰.

El Noveno (1963), a la que censuraron veintidós minutos, fue rodada en un día con sonido natural: «casi me mata un toro, pues en ese momento llevaba yo la réflex». Censurada en los sesenta y censurada también cuando se convirtió en *Capea* para el montaje de *Fiesta* (2005), con destino al Pabellón de España en la Exposición Universal de Aichi en Japón, pues «una España negra no se podía exportar ¿qué van a decir en Japón»?

Cuando comienza su trilogía en tres años, 1971-1974, ¿cómo no repensar el contexto, los montajes en la clandestinidad de *Canciones para después de una guerra* (1971), *Caudillo* (1974) o *Queridísimos verdugos* (1974), donde tuvo que rodar las conversaciones con los verdugos en cuatro o cinco días porque había que huir de la policía? ¿Cómo no imaginarlo con el corazón paralizado en el sótano de su casa de Fuencarral cuando la policía llama a la puerta y le detiene (por cierto, por no pagar una multa de tráfico)? Libre y caprichoso: «Era una experiencia apasionante, nos sentíamos libres porque provocábamos a la autoridad»³¹. No quisiera pasar por alto este asunto. En primer lugar, en lo que se refiere a su actividad clandestina, de la que lo único que recuerda hoy todavía es el disfrute en equipo, nunca la autocompasión de una víctima tardorromántica. En este sentido, es una garantía de su generosidad que siempre emplee el «nosotros»: «nos lo pasábamos muy bien»; «lo montamos a mano, sin siquiera una moviola» (se refiere a *Paseo por los letreros de Madrid*, con J. Luis García Sánchez); «nos traía sin cuidado». Basilio Martín Patino es algo más que su obra. Es una vida, una actitud, una especial atención al proceso, una necesidad continua por experimentar. Todos estos son aspectos que comparte con artistas plásticos y visuales (y ya no digo cineastas) que repiensan radicalmente su estatuto en la década de los sesenta: la figura del autor, el lugar del espectador, la importancia del proceso, la relación arte-vida: «Arte ya puede serlo todo, si se superan los prejuicios, todo cuanto te rodea, si te sientes sincero, si te dejas llevar. Arte eres tú», dice en su texto «Reinventar la realidad»³². Por eso no me parece que pueda hablarse de «la evolución» del cine de Patino. Tampoco que pueda separarse su trabajo de cineasta «moderno» en *Nueve cartas a Berta* por ser un cine de autor y sus posteriores prácticas en vídeo para televisión que, por estar ligadas al montaje o a la parodia, puedan ser calificadas de «postmodernas». Más allá de estas convenciones, lo que realmente tendríamos que comprender en la mirada de Patino es un *motif*, como en Cézanne, que aparece en todos y cada uno de sus trabajos.

30 G. Toti, «Torerillos», en *Vie Nuove* (27 de diciembre de 1962), p. 38.

31 C. Passevante, «Basilio Martín Patino: entre 'vérité' et 'farce'», en *Divergentes* (25 de diciembre del 2006). http://divergences.be/article.php3?id_article=280.

32 B. Martín Patino, *Reinventar la realidad*, op. cit.

Del caos a la mente

En un reportaje de la revista videográfica *La nueva Ilustración española* (1984), Basilio realiza un viaje por el audiovisual, ese «impulso mágico de fijar sensaciones, imágenes», de «salvarlas del tiempo». Hace un elogio a la cultura de la imagen porque «nos enriquece más allá de las fronteras lingüísticas. Su lenguaje es internacional». En otro momento había comentado que «las imágenes, fotografiadas o inventadas, forman parte esencial ya de nosotros»:

Mediante ellas nos expresamos, de ellas nos nutrimos como antes lo hacíamos con ritos o creencias, las podemos almacenar, transformar, analizar, transmitir. Nos invaden, directas o teledirigidas, simples o combinadas, múltiples refiriéndose a más imágenes, imágenes-signos con los que diseñamos historias y reflexiones, que nos permiten adentrarnos por caminos referentes a nuestras propias vivencias. Un juego excitante y polivalente que permite indagaciones abiertas siempre a las sorpresas, enriquecedoras del conocimiento³³.

Recientemente Susan Buck-Morss³⁴ ha reivindicado el poder político de las imágenes mentales de Benjamin («Sólo las imágenes de la mente motivan la voluntad»). Ha reflexionado sobre asuntos que, a mi modo de ver, Patino compartía ya desde hace décadas. Según Buck-Morss, los tiempos de globalización hacen que compartamos unas imágenes que, por el hecho de ser superficiales, transferibles, accesibles y promiscuas, contribuyen a la democratización de la cultura.

Walter Benjamin había comprendido anticipadamente todos estos asuntos y resaltado al respecto el talante revolucionario del montaje que, desde el punto de vista de la experiencia histórica, permitía no sólo reorganizar cualquier ámbito de imágenes, sino —lo más relevante políticamente— interrumpir el *continuum* espacio-temporal. Ya hemos visto que es una práctica habitual en Basilio. De hecho, podría advertir a Walter Benjamin: ¡cuidado con el *raccord*!³⁵, has olvidado que él es quien permite la ilusión de secuencia, la falsa continuidad. En el proyecto de *Espejos en la niebla* le he visto ilusionado en este sentido, trabajando muy a gusto en el espacio expositivo, pensando que allí, con el juego de las ocho cabinas, podría por fin liberarse del *raccord* y la linealidad del guión. Liberarse incluso del espacio mágico de las condiciones habituales de exhibición donde el espectador, aislado en el oscuro patio de butacas, se enfrenta al brillo parpadeante de la pantalla y de las ataduras de «ese invento que ya ha cumplido cien años y que no se entera del paso del tiempo. [...] ¿Flashbacks?

33 *Ibid.*

34 S. Buck-Morss, «Estudios visuales e imaginación global», en J. L. Brea (ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005.

35 En el espléndido trabajo de Pedro Costa sobre el montaje y los Straub (Jean-Marie Straub y Danièle Huillet), *Onde jaz o teu sorriso?* (2001), Jean-Marie Straub murmura algo así como «un *raccord* es lo más estúpido que existe en el cine, [...] rechazamos la verosimilitud, todo es psicología». Agradezco a Nadia Teixeira y Lara García Reyne la sugerencia.

Para qué si los tenemos incluidos en nuestro disco duro del cerebro». El realismo constriñe:

Quiero quitar tanta imagen realista, no lo sé explicar. Salir del realismo para entrar en el subconsciente. Eso ya no es realismo, es una concentración de imágenes que se te meten en la mente. Ya no es relato, se crea un mundo que no existe, pero que anímicamente está ahí³⁶.

La realidad siempre es para él realidad interior: imágenes inconscientes, imágenes dialécticas, imágenes como las del sueño:

El sueño demuestra la existencia de un tiempo estallado (*temps éclaté*), un tiempo que nada tiene que ver con la idea de una sucesión ordenada. Todo en mi sueño es puro presente³⁷.

Ese ámbito de imágenes es trabajado en contacto con una experiencia acumulada, desde un ejercicio de rememoración donde lo personal siempre encuentra un nexo con lo colectivo, un nexo buscado en un juego cercano al de los surrealistas. Una cercanía al juego, por qué no, también de la arqueología y del inconsciente en acción que se mueve «en el orden de la asociación libre (virtud de impertinencia, de juego)»³⁸. Basilio utiliza de modo intercambiable juego inconsciente y juego surrealista. El «esto no es cine» con que el director ha sido acusado en alguna ocasión estaría cercano al «esto no es literatura» de los surrealistas. Benjamin parece defenderlos a ambos cuando afirma:

La vida parecía que sólo merecía la pena vivirse, cuando el umbral entre la vigilia y el sueño quedaba desbordado como por el paso de imágenes que se agitan en masa; el lenguaje era sólo lenguaje, si el sonido y la imagen, la imagen y el sonido, se interpenetraban con una exactitud automática, tan felizmente que ya no quedaba ningún resquicio para el grosor del «sentido»³⁹.

Con todo ello, desde *Canciones para después de una guerra*, Patino reconoce las deudas proustianas «como un juego de alcances aún no explorados»:

Provocar ritmos internos no frecuentes, mezcla de imágenes y sonidos de campos semánticos, incluso opuestos, para que convulsionen nuestros sentimientos haciendo explotar en el subconsciente una desconocida riqueza de vivencias, emociones y signos insospechados⁴⁰.

36 Declaraciones de Patino en conversación mantenida con él el 5 de julio de 2007.

37 A. Green, *Le temps éclaté*, París, Les Éditions de minuit, 2000, p. 11.

38 G. Didi-Huberman, «S'inquieter devant chaque image», en *Vacarme*, 37 (otoño 2006), p. 10.

39 W. Benjamin, «El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea», en *Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1980, p. 45.

40 Texto en www.basiliomartinpatino.com.

Todo había sido un juego pícaro, en la mejor tradición española, un juego cercano al sentido más «suave» de la palabra malicia al que Didi-Huberman apunta en «la imagen-malicia [...], no por ello —señala— menos *fundamental*»:

Se lee en las expresiones «destello de malicia» o «mirada llena de malicia». Es el juego. Es la actividad infantil que consiste en producir «chanzas» —tanto con los seres como con las cosas. Divertirse locamente: placeres turbulentos, espasmos de risas locas, situaciones *desmontadas*. Hay orgullo al hacerlo: virtuosismo en las pullas, cálculos con segunda intención, complejidad de los montajes producidos⁴¹.

Situaciones desmontadas y complejidad del montaje; método de construcción para el que era necesario «extirpar el documento de su contexto histórico». El juego comienza en *Canciones para después de una guerra*, en 1971, con una película prohibida y perseguida, una película que para los censores del régimen franquista es «maliciosa» en su sentido más fuerte:

Se socavan los cimientos mismos de la Patria [...]. No se aprecia en ella crítica constructiva, sino el propósito de ridiculizar cuanto le resulta incómodo al guionista en una visión amarga, personalista y demoledora [...]. En definitiva, película anti-régimen, de pésima intención, seguramente impregnada de bilis de algún rojo derrotado, y sin respeto alguno para la Religión ni para los valores morales, que ha de indignar a todo buen español⁴².

Imagen-malicia, malicia y ternura del que quiere dar a ver aquello que no podíamos ver, aquello que entonces el régimen de Franco negaba y ocultaba bajo el velo fantasmagórico de su propaganda. Habría, pues, que desgarrar ese velo, «mostrar lo que no podemos ver».

Por ello, evocación es una palabra imprescindible en Patino. Lo acabamos de ver en relación a sus juguetes ópticos: «dejando que despierten en mí la evocación de otros momentos». Pero es que el cine, en sí, puede lograr que «ese momento fugaz vuelva a aparecernos como lo que fue. Son sensaciones que se tenían por imposibles», dice en el número cero de su revista audiovisual. Si esto es válido para cualquier experiencia cinematográfica, Patino lo explotó magistralmente en *Canciones para después de una guerra*. El fenómeno que suscitó la película, con sus más de 800.000 espectadores, no se explica sólo por la necesidad de una revisión crítica de nuestra historia. Tampoco por haber contribuido a propiciar lo que Patino ha denominado la «escenificación del reencuentro» en la recién estrenada transición. Al parecer, un aura esperanzadora se palpaba en el vestíbulo del cine el día del estreno. El éxito de *Canciones para después de una guerra* reside en su carácter evocador, algo que tiene todo que ver con la vida cotidiana:

⁴¹ G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, París, Les Editions de Minuit, 2000, p. 128.

⁴² Texto en www.basiliomartinpatino.com.

A medida que montábamos la película nos íbamos dando cuenta de que estábamos manejando esa sustancia delicada e incontrolable de los sentimientos, quizás la parte más quebradiza y delicada de nosotros mismos, y de muchos otros, casi siempre víctimas, a quienes podríamos hacerles daño, o reabrir viejas cicatrices. Parecía como si aquel material delicado pudiera estallarnos en las manos⁴³.

Cuando se vive, como ha definido magníficamente Vázquez Montalbán, en el «reinado de la elipsis», cualquier pequeña cosa, sonido, olor, sabor, resultan evocadores, no ya para tal o cual recuerdo o situación concreta, sino para señalar directamente el pequeño mundo que constituye el reinado de la elipsis. Un mundo que, en cada uno de nosotros, equivale a decir con el narrador proustiano: *Combray*!

Al calificar *Canciones para después de una guerra* como la película evocadora por excelencia, ¿utilizamos esta palabra en su sentido de recordar o revivir o lo hacemos por el de evocar, que proviene del *evocare* latino, una forma de invocación a que lo perdido se presente de nuevo? Porque la evocación tiene todo que ver con esa pérdida del paraíso que tan presente está en Basilio Martín Patino. Por ello no ha dejado de rodearse de estos momentos en *Los paraísos perdidos*, en *Octavia* y aquí en la exposición con la vuelta de Macu a su entorno de niñez.

No hay dos sin tres

Basilio dice siempre: «Un fotograma se agota en sí mismo». Es necesario pensar que la imagen no es sino «plural». Como en Godard: no hay una imagen, no hay más que imágenes. Desde el momento en el que hay dos ya hay tres. Como Serge Daney durante la Guerra del Golfo, cuando, desesperado porque los medios no le dejaban «ver nada», se reclamaba también parte del montaje. Cuenta Daney que en las crónicas para el periódico *Liberation* se había convertido en un verdadero montador en su cabeza y que, de ese modo, se fabricaba un imaginario para luchar contra la amenaza de irrealización. Y, para ello, «montaba lo que veía con las imágenes que faltaban, con todos los fuera de campo, a granel, en desorden, como un loco»⁴⁴.

Las imágenes que se presentan en este catálogo son fotografías y fotogramas que, aislados, pierden sentido. Al «capturarlos» y extraerlos del contexto de la película y del movimiento operamos con una mirada fotográfica, como si nuestro ojo de pronto hiciera *clic* y disparara para *congelar* un fragmento. Es cierto que muchos de ellos se utilizan aquí a modo de fetiche o como «síntoma» de algo que le ocurre a la película y que requiere por tanto ser examinado con más atención. Cuando Godard congela algunos fotogramas de las películas de Hightcock, éstos cobran la fuerza del icono, en el sentido de impronta, de «presencia pura»⁴⁵. Godard rescata de las películas esas

43 B. Martín Patino, «Sobre *Canciones para después de una guerra*», <http://www.basiliomartinpatino.com/escritos.htm>.

44 S. Daney, «Les fantasmes de l'info», en *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, París, Aleas, 1991, p. 196.

45 J. Rancière, *La Fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 200.

imágenes que se convierten en imágenes mentales que acompañan siempre al espectador: podemos olvidar la dramaturgia de *Vértigo* o *Encadenados*, pero nos quedarán siempre esas «imágenes» del vaso de leche o el campanario. La magia de las *Histoire(s) du cinema* es que las cuatro horas y media de película están basadas en la potencia de esos iconos puestos en relación, montados con palabras y sonido; de ahí que el juego mental sea infinito. Patino, como pedía Benjamin, se sitúa en un *ámbito de imágenes* y se dispone a ponerlo en movimiento⁴⁶. Un ámbito de imágenes, como al que se refiere Benjamin en su ensayo sobre el surrealismo: «ámbito de las imágenes de pura cepa». Ámbito de imágenes que no se puede ya medir contemplativamente. Imágenes de pura cepa cercanas a esa «juste une image» de Godard, una imagen que en cine nunca es una: «si hay dos hay tres».

La mirada de Patino parece «siempre enfocada hacia esa zona donde se mezclan intuiciones, recuerdos y premoniciones»⁴⁷. Cuando Basilio habla de estos temas, mueve las manos en torno a su frente, a sus ojos, como si apartara y aproximara a la vez una nube de imágenes, de recuerdos, de vivencias: un *ámbito de imágenes* en la niebla que se ha dedicado a poner en movimiento.

A Patino, como a Godard, parece dolerle que el cine se olvide de su propia potencia. No es casual la afición en los dos por los trabajos videográficos, la asunción de la imagen digital. En ambos casos parecen resistirse a que las imágenes, inconscientes de su propia potencia, se subordinen a la lógica del espectáculo propia del cine narrativo hollywoodiense. Porque a los dos lo que les interesa es «un pensamiento puro de la imagen», «una inmanencia del pensamiento en las imágenes»; de manera que si éstas se subordinan a la lógica narrativa, se están traicionando a sí mismas. De este modo ambos, como Deleuze, privilegian a la imagen-tiempo. Deleuze realiza un juego entrañable en relación al movimiento autónomo de las imágenes al hablar del respeto de la mano del montador como mano que toca pero que no toma. Es de alguna manera una mano-caricia que deja ser a las imágenes. Me hace pensar en *Schnittstelle*, el video de Harum Farocki de 1995 en el que se ve al director ante la mesa de edición, amorosamente entregado al proceso de montaje:

Paso la punta de los dedos para darme cuenta dónde está el corte o el adhesivo antes de verlo o de oírlo. Este gesto significa «fineza» o sensibilidad táctil. La mano no hace sino rozar el objeto para captarlo⁴⁸.

Basilio ha señalado en alguna ocasión que, pese al glorioso descubrimiento del «truaje electrónico», le cuesta mucho acostumbrarse a su inmaterialidad y echa de menos el recorrido físico del celuloide por la moviola⁴⁹. Ello sin tener en cuenta que montaban a veces sin moviola y pintaron a mano los fotogramas de *Canciones para después de una guerra*:

46 W. Benjamin, «El surrealismo, la última instancia de la inteligencia europea», ed. cit.

47 J. L. García Sánchez, «Pura interrogación», en A. Bellido López, Basilio Martín Patino. *Un soplo de libertad*, ed. cit.

48 H. Farocki *Schnittstelle/interface* (1995). El video se puede ver en www.ubuweb.com/film/farocki_sch.html

49 J.A. Pérez Millán, *op. cit.*, p. 290.

Me ha atraído siempre ensayar montajes de este cine antiguo y colorearlo de modo artesanal, casi a mano, fotograma a fotograma, gozosamente, como cuando de niño recreaba las imágenes sobre las tiras de papel cebolla para la máquina Nic de cartón⁵⁰.

Tensión hacia el espectador

Se ha insistido mucho en el rechazo de Patino hacia el realismo. Mirar a la cámara en cine es romper con el efecto de verosimilitud, algo heredado de la práctica pictórica. Diderot aconsejaba a los pintores que sus personajes ignoraran la mirada del espectador y que, para ello, optaran por actitudes ensimismadas. Manet será el encargado de contradecir a Diderot. Estrategias de una modernidad en la que el espectador se encuentra directamente interpelado: desde Olimpia hasta *El año pasado en Marienbad* de Renais. La presencia del espectador como vector de la obra es ya de raigambre duchampiana, aunque se propone de modo sistemático en las prácticas artísticas de finales de los sesenta. Sin el espectador no hay obra. Este nuevo sentido del espectador es uno de los aspectos que hacen de Patino un cineasta de vanguardia. Carlos Martín⁵¹ escribió un texto que titulaba con una de las frases habituales en Patino: «Molestar al espectador». Esta actitud se sitúa en uno de los extremos de la preocupación por la recepción; en el otro, encontramos la absoluta necesidad de una mirada cómplice. Molestar al espectador, pero defenderle de los preceptos draconianos del documental «en cuanto lo que busca es imponer unos determinados criterios al espectador». De manera que la libertad de recursos, los efectos ópticos y musicales, las distorsiones, elipsis y yuxtaposiciones estarían dirigidos a «estimular la complicidad mental del espectador»:

algo necesario para hablar en directo al espectador y hacerle cómplice de mis particulares indisciplinas. Qué goce de plenitud creativa, de liberación, de compensaciones, con sólo abrirle a tus seres afines el canal de nuestros interiores vasos comunicantes⁵².

Si esta actitud es siempre una constante en su poética, se incrementa en aquellas obras más directamente empeñadas con la experiencia histórica. Cuando Basilio quiere hablar de la guerra, de la posguerra, de los sucesos de Casas Viejas, de la historia de los verdugos españoles o, como en el caso que nos ocupa, de la historia del «casticismo» como ideología, cuna de la derecha más reaccionaria, todo ello lo hace «dejando al espectador que construya su propia reflexión personal conforme a sus conocimientos o a su capacidad de reflexión».

Para comprender la historia, nuestra historia, Basilio, una vez más, actúa inconscientemente en sintonía con los presupuestos benjaminianos: el progreso no significa

50 B. Martín Patino, *Discurso honoris causa*, op. cit.

51 C. Martín, «Molestar al espectador. El rechazo del culto al realismo en Basilio Martín Patino», en *Actas del XI Congreso de la AEHC*, Córdoba, Filmoteca de Andalucía, 2006.

52 B. Martín Patino, *Reinventar la realidad*, op. cit.

añadir algo a lo existente, no se trata de una acumulación; de lo que se trata es de interrumpir el movimiento continuo de la historia mediante el montaje y el re-montaje, es decir, una nueva reorganización de las imágenes.

EL TIEMPO Y LA EXPERIENCIA HISTÓRICA

El artista historiador

A Basilio, que se considera un «fabulador cinematográfico», no le va a gustar nada, quizá porque nos malinterpreta o piensa en una historia hegeliana, necesaria y consecuente, pero me amparo en las palabras de J. L. García Sánchez, que fue su querido ayudante, y me atrevo a decir con él: «Patino es un gran historiador»⁵³. Últimamente ha tenido que reconocer que desde muchas instituciones culturales solicitaban sus obras «para valerse de ellas en la explicación de la historia»:

Sin habérmelo propuesto, cada uno de estos mis trabajos ha ido dejando una especie de radiografías ocultas del momento histórico que me afectaba, como una extraña necesidad de apresarlos, por encima de otras preferencias personales⁵⁴.

Es posible que las protestas de Basilio tengan que ver con el propio rechazo de ciertos historiadores a que los artistas visuales se inmiscuyan en sus cosas. Ya se sabe, una cosa es la memoria y otra la historia. Los artistas que quieren indagar en el pasado juegan con la memoria, siguen muchas veces los ritmos de sus desatinos, de sus lagunas, de las imprecisiones presentidas:

Es bucear en un océano particular y oscuro de sentimientos, influencias heterodoxas, estéticas e idearios que requieren una indulgencia especial para transgredir sin escrúpulos lo correctamente establecido⁵⁵.

Por otra parte, vivimos una sensibilidad especial hacia lo que llaman «la pequeña memoria». Por algo será. Las filmotecas están deseosas de recoger registros familiares que luego puedan servir de material en crudo para sociólogos, antropólogos de la cultura y algunos historiadores que se las están empezando a ver con estos asuntos; a valorar estas lagunas o servirse de estos pedazos de espejos rotos. Para Didi-Huberman, el artista y el historiador tienen una responsabilidad común, y los dos están concernidos por el documento⁵⁶.

Bajo mi punto de vista, va a ser en *Madrid* (1987) donde Patino se enfrente directamente con los problemas de construcción de la memoria de la guerra civil en la capital

⁵³ J. L. García Sánchez, ed. cit.

⁵⁴ B. Martín Patino, *Reinventar la realidad*, op. cit.

⁵⁵ B. Martín Patino, *Filmar las realidades invisibles*.

⁵⁶ G. Didi-Huberman, «L'image brûle», op. cit., p. 32.

de España. *Madrid* es una lección de metodología para historiadores sin prejuicios. Y *Madrid* es, al mismo tiempo, un ensayo cinematográfico donde se reflexiona sobre el estatuto de la imagen testimonio.

Como el carricoche de todas las historia(s) de esta exposición, me gustaría tomar *Madrid*, nuevamente, como imagen dialéctica donde se encuentran reminiscencias y proyecciones. En *Madrid* está presente el Basilio de las *Canciones para después de una guerra* con el de los *Espejos en la niebla*; el de la guerra con el de la niebla. *Madrid* es una película fundamental donde Patino, al mismo tiempo que quiere homenajear el «yo lo ví» que aparece escrito en el desastre 44 de Goya, está prácticamente convencido de la imposibilidad de tal empresa en el momento en el que filma y monta. Patino ni ha visto, ni ha vivido. No ha visto ese pasado de la historia de España, pero se compromete con el hecho constructivo de contar-pintar-filmar, precisamente, lo que nunca vio. Patino sabe que en 1989 es necesario preguntarse por el «yo lo ví». Sabe además que otros contaban las cosas como si las hubieran visto, pero de manera falsa, porque, en la misma operación, traicionaban la poética goyesca, la memoria y la historia, y no quiere ese tipo de visión fantasmagórica. Es consciente de que nunca lo vio ni lo vivió, pero tiene recuerdos, conoce a gente que también tiene recuerdos, tiene imágenes, fotografías, películas. Tiene «reconstrucciones, a falta de otra cosa», como decía «ella» en el diálogo inicial de *Hiroshima mon amour*. Patino nunca lo vivió, pero sentía que afloraba en él, de forma reminiscente, la necesidad de dar cuenta desde *Madrid* de una(s) historia(s) entremezcladas de la guerra civil española, de la posguerra y del momento en el que, cámara y montaje en mano, se aventuró desde su presente a homenajear el hacer de Goya: «Era importante contar a los otros y a mi mismo lo que había pasado en Madrid»⁵⁷.

Para todo ello, eligió una figura de ficción con la que todos inevitablemente le identificamos, Hans, un realizador alemán que tiene que hacer un programa televisivo en el 50 aniversario de la guerra civil española. Sus jefes desaprueban absolutamente su infructuosa deriva por la ciudad:

Es un *material caótico*, sin unidad [...]; corres peligro de dejarte impresionar por aspectos del tema que no vienen al caso, por lo demás ya se ha gastado la mitad del presupuesto en archivo. Tienes que marcarte una directriz. (Mi subrayado)

También Basilio había trabajado con material caótico. Se había gastado en su vida mucho presupuesto en archivo. Aún emociona oírle contar su viaje a Lisboa durante la Revolución de los claveles, cuando encontró buena parte del archivo utilizado en *Cau-dillo*. Tenemos testimonio escrito:

Hace algunos años tuvimos acceso al almacén de los viejos estudios de la To-bis en Lisboa, donde permanecía ignorado gran parte de lo rodado por los

⁵⁷ «Basilio Martin Patino: entre 'vérité' et 'farce'», *op. cit.*

nacionalistas, a punto de que lo hiciera desaparecer la inmobiliaria que acababa de adquirirlos para edificar. Y ya no puede resultar indiscreto confesar que compramos cuanto pudimos, pasándolo a España clandestinamente entre bidones, si ello sirve de reflexión a los responsables de que aún no exista el Simancas cinematográfico de nuestra historia más reciente⁵⁸.

Hans se enfada con esa «ciudad contradictoria», recopila fotografías, documentales, pasea por la ciudad y mira intensa y extensamente. Mirada-deriva por la ciudad del presente, porque Hans está confundido, inquieto por esa ciudad que no comprende, y está empeñado, por encima de todo, en «traspasar las apariencias, en sugerir». Se mueve en un plano de inmanencia⁵⁹, en un tejido hecho de imágenes con el que se trenza también el poso de su mirada: los paseos por la fiesta, las manifestaciones, los lugares del presente, el cuartel de la montaña, las Vistillas, *Las Meninas*, el Goya del 3 de mayo, las fotos, los viejos documentales, los carteles. Todo ello con un fondo de música, el murmullo de las conversaciones de los testigos y algún fragmento de voz en *off*. Tiempos heterogéneos. El pasado y el presente que chocan y dan lugar a imágenes del pensamiento, imágenes dialécticas que no sabe cómo formalizar. El espectador se enfrenta al poso de su mirada, aun sin quererlo. Me gusta cómo mira Hans, cómo lo filma Patino mirando, cómo alterna la mirada absorta, ensoñadora, cercana a la «atención en la distracción», con una mirada atenta, fundamentalmente afectada, *implicada*. Una mirada del lado del «empirismo lleno de ternura», sometida también, inevitablemente, a ese «doble ejercicio distanciado y preocupado»⁶⁰.

Dice Régis Durand respecto al documento:

Es importante considerar la totalidad de los contenidos de experiencia en y delante de la imagen —el afecto, el exceso, la duda. Toda esta experiencia fragmentaria del mundo que hay que reapropiarse si queremos sobrevivir al parpadeo en bucle de las imágenes, a ese pseudo-continuum que firmará una pérdida completa de nuestro ser simbólico. De manera que no hay que replegarse, sino introducir rupturas desplegar y cortar el continuum, ver de qué está hecho cada fragmento⁶¹.

58 B. Martín Patino, «Las filmaciones de la guerra de España», en *La guerra civil española* [catálogo], coord. Pedro González García, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, pp. 27-33. La película *Madrid comienza con imágenes* de esta exposición. Se puede ver a Basilio entre los niños de un colegio que visitan las maquetas.

59 Esto puede ser un hábito tras sus películas de montaje pero también puede ser comprendido en los términos en los que Deleuze valora el intersticio, el «entre dos imágenes». En las películas de montaje se ve claramente la «diferencia entre lo que se ve y lo que se oye, y esta diferencia es constitutiva de la imagen. Ya no hay fuera de campo. El exterior de la imagen queda reemplazado por el intersticio entre los dos encuadres en la imagen». G. Deleuze, *La imagen-tiempo*, op. cit., p. 241.

60 G. Didi-Huberman, «L'émotion ne dit pas 'je'. Dix fragments sur la liberté esthétique», en *Alfredo Jaar: La política de las imágenes* [catálogo], Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausana, 2007, p. 58.

61 Entrevista con Paul Ardenne. <http://www.photographie.com/index.php?pubid=103343&secid=2&rubid=8&pag=5&serid=>

¿Cómo mira Hans los documentos? ¿considera su inestabilidad, sus «impurezas»⁶²? ¿Son mensajes sin código? ¿Percibimos nosotros que él presintiera si acaso una diferencia ontológica entre las fotografías y los documentales que observa Hans? ¿Cree que hay unos tiempos distintos ocultos en esas imágenes? Seguramente le daría la razón a R. Durand cuando afirma que:

Lo que ocurre en definitiva en la fotografía documental es paradójicamente una tentativa de «cinematización», de ficcionalización de la realidad que arrastra al espectador a una experiencia de tipo proyectivo⁶³.

Hans es muy consciente de ello, por eso es tan importante seguirle la mirada durante toda la película. No podemos llegar a saber lo que Hans podría haber hecho con todos esos documentos que tanto ha mirado, y ahí es cuando Patino le sustituye —y se explica— al haber dado forma a la experiencia de Hans en la propia película *Madrid*. Lo que Hans está llevando a cabo, y aquí es Patino quien filma y monta, es un verdadero trabajo sobre la imagen sin distinguir entre foto fija y documental cinematográfico. Le vemos pegado a la mesa de mezclas contrastando imágenes separadas por el tiempo, escrutando las fotografías con la lupa; comparando las imágenes también con la realidad física:

Siguen estando aquí. Dada la incapacidad de la fotografía para mentir no nos inquietan en cuanto significan una copia de la realidad, sino por el misterio...

Resuenan las palabras de Didi-Huberman:

Imágenes que despiertan en nosotros asombro y misterio, que despierta una inquietud, la inquietud del contacto entre esta imagen y lo real⁶⁴.

Patino es asaltado por las imágenes, no tanto por una imagen como por —y de ahí el juego fascinante!— la excitación de seguirle la pista a dos imágenes que cobran sentido y continuar, fatalmente, por el camino que ellas marcan. Hans-Patino se convierte además en historiador-arqueólogo. Entre el despliegue de elementos heterogéneos y discontinuidades, se lanza a la captura de una pequeña experiencia. Esto supone espacializar la historia, considerarla como un campo a explorar. Hans, como Benjamin, se da cuenta de que, inevitablemente, «la historia se forma en la temporalidad del conflicto». Del mismo modo que Benjamin parte del París en el que escribe para buscar el despertar del siglo diecinueve, Hans-Patino se sitúa en el presente, pues la película comienza con la manifestación anti-OTAN que filma desde la ventana:

62 R. Durand, «Le document, ou le paradis perdu de l'authenticité», en *Art Press*, 262 (noviembre de 2000); en *Disparités - Essais sur l'expérience photographique 2*, Éditions de la Différence, 2002.

63 R. Durand, *op. cit.*, p. 37.

64 G. Didi-Huberman, «S'inquieter devant chaque image», en *Vacarme*, 37 (otoño de 2006).

Los acontecimientos del pasado son negativos fotográficos que esperan una relación con la luz del presente para revelar totalmente su visibilidad⁶⁵.

Es muy importante esta toma desde el presente, pues los espectadores que hemos vivido los acontecimientos *notamos* que Hans comparte algo con nosotros, que comprende la fuerza actualizada de otro y muy distinto «no pasarán». Supervivencias oscuras y casi tectónicas que conserva siempre la masa del pueblo desparramada y llena de sueños *—fourmillante citée—*, junta y festiva, donde el sonido todo lo dice, todo lo puede: grito común que nos anuncia la copresencia del antaño con el ahora: «NO pasarán», «OTAN NO, bases fuera».

En un momento de la película, Hans habla explícitamente de «una labor de arqueólogo», de reunir los trozos de la vasija, de estudiarlos, combinarlos y completar los que faltaban; esa lagunas de las que habla Didi-Huberman⁶⁶. Porque estoy tentada de decir que también Basilio ha realizado con su cine una *Arqueología de la cultura* en los términos en los que la viene defendiendo Didi-Huberman:

Intentar una arqueología es siempre correr el riesgo de poner, unos al lado de los otros, trozos de cosas supervivientes, necesariamente heterogéneas y anacrónicas, dado que provienen de lugares distintos y de tiempos separados por las lagunas. Y este riesgo tiene por nombre «imaginación y montaje»⁶⁷.

Freud habla del trabajo de «construcción», o mejor, de «reconstrucción» en el psicoanálisis⁶⁸, como algo propio de una excavación arqueológica. Pocos años antes de que hiciera esta reflexión, en 1934, el arqueólogo Gunnar Andersson comparaba el despliegue en el espacio de los datos arqueológicos con la proyección de una película en una sala oscura:

Capa tras capa, los estratos fósiles se suceden sin fin, como las imágenes de una película: De la misma forma que una película permanece en su caja, inerte, hasta que [...] el haz luminoso la proyecte sobre la pantalla, los fósiles permanecen silenciosos e ininteligibles en las camas rocosas esperando que la ciencia los ilumine con su propia lámpara⁶⁹.

65 M. Pezzella, «Image mythique et image dialectique. Remarques sur le Passagen-Werk», en H. Wisman (ed.), *Walter Benjamin et Paris*, París, Ed. du Cerf, 1986, p. 528.

66 En *Madrid*, dice Hans (1:34:12): «la elipsis, la fuerza poética de la elipsis. Todo eso que falta hace la obra más rica, más abierta para que el espectador la imagine».

67 C. Didi-Huberman, «L'image brûle», en Laurent Zimmermann (ed.), *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Nantes, Cécile Défaud, 2006, p. 25.

68 «Su trabajo de construcción, o, si se prefiere, de reconstrucción, se parece mucho a una excavación arqueológica [...]; los dos procesos son en realidad idénticos [...]; los dos tienen un derecho innegable a reconstruir, con métodos de suplementación y combinación, los restos que sobreviven». S. Freud, «Construcciones en psicoanálisis» (1937), en *Obras Completas*, t. III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981, p. 3.366.

69 Cit. H. Damisch, «Morceaux choisis», en *Projections les transports de l'image*, Le Fresnoy, 1997-8, p. 15.

A mi modo de ver, esta sugerente metáfora se queda corta. Hay algo en ella que querría revisar, al menos. Quizá es la palabra sucesión. Creo que a Freud le interesan los estratos fósiles en otro sentido, como también a Benjamín, y que no es tanto «la ciencia» la que «ilumina» las cosas cuanto la dialéctica que trabaja en el interior de las cosas.

Hans es consciente de ello desde el principio de la película. Su manera de mirar lo delata. En esta mirada profunda, pero cuidadosa, resuenan las palabras benjamianas; se sabe arqueólogo que «tiene cuidado con el rastrillo» y que, atento, no hace únicamente «el inventario de los objetos actualizados»:

Un buen informe arqueológico no debe únicamente indicar las capas de las que provienen los descubrimientos sino también y sobre todo las que se han debido atravesar con anterioridad⁷⁰.

Además, cuando Patino trabaja con imágenes procedentes de archivo (depósito de la memoria), «es decir imágenes arqueológicas», intenta huir del carácter de fetiche de lo auténtico:

Montar imágenes originales procedentes de archivo, es decir imágenes arqueológicas, es otra forma de operar sugestionados por la misma pretensión. Pero «lo auténtico» necesita ser aliñado y hábilmente manipulado si lo que queremos es rescatar o añadirle el significado de sus sentimientos para darle vida a lo que queda de sus restos disecados, tan limitados, tan fuera de nuestro contexto actual y de las exigencias del relato⁷¹.

Darle vida a lo que queda de los restos disecados de las imágenes ¿No es esto lo que aconseja Didi-Huberman en su libro *La imagen mariposa* cuando dice:

¿Cuál sería la mariposa conocida en su integridad sino la sometida al éter y definitivamente clavada en su panel de corcho? Está claro que esa integridad es ilusoria, puesto que le falta nada menos que la vida. ¿No vale más una mariposa esquiva pero viva —móvil, errante, que muestra y oculta su belleza con el batir de sus alas—, aunque no podamos reconocerla bien, aunque por ello nos sintamos frustrados e inquietos?⁷²

La mirada de Hans transcurre entre intervalos y lagunas y sabe que sólo desde ahí puede construir la experiencia histórica. Hans llega al conocimiento por montaje desde una estrategia basada en auténtica arqueología material, labor, dice Benjamin⁷³, del

⁷⁰ W. Benjamin, «Fouilles et souvenir», en *Images de pensée*, París, Christian Bourgois éditeur, 1998, p. 182.

⁷¹ B. Martín Patino, *Reinventar la realidad*, op. cit.

⁷² G. Didi-Huberman, *La imagen mariposa*, Barcelona, Muditó, 2007, p. 12.

⁷³ Benjamin quiso hacer la prehistoria de su tiempo persiguiendo en los elementos fosilizados los rastros de la historia. Ver G. Didi-Huberman, «Coda: la Muse du chiffonier (histoire et imagination)», en *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, París, Gallimard, 2002.

coleccionista, *sammier*, del trapero *Lumpensammler*, trapero que busca y encuentra desechos y rastrea la memoria de las cosas. Con ese mismo espíritu había realizado Patino *Canciones para después de una guerra*:

Tuve que recurrir a escarbar entre el material de aluvión sacado de las escombreras, digamos arqueológicas, que vienen a ser los desechos de las películas de entonces, los nodos, los anuncios y otros materiales efímeros retirados de la circulación comercial por inservibles. Con esos materiales se acrecienta el placer y la facilidad de probar, cortar, tirar, destrozar, atreverse, como una diversión de niños paradisíaca y excitante⁷⁴.

Y en otro lugar:

Otras veces sin documentalistas ya a los que piratear su obra, se me ocurrió que lo más práctico e incluso divertido, era fabricar yo mismo dichos residuos testimoniales, falsificándolos sin límites, para poder seguir trabajando sobre productos de marca garantizada. Es una cuestión de verosimilitud en la copistería. Todo viene de mi vieja afición a chalanear en El Rastro. Es otra forma de disfrute. Y termina convirtiéndose en una drogadicción⁷⁵.

«¿Qué cosa preserva al conjunto en este mundo sin enlace ni totalidad?», se pregunta Deleuze, y responde: «Son los clichés de una época: noticiarios, noticias entremezcladas de acontecimientos políticos, sociales, de sucesos, reportajes y canciones»⁷⁶. ¿No trabaja Patino en sus películas de montaje con los famosos *clichés* que menciona Deleuze? Me parece importante citar de largo el texto de Deleuze, pues me hace pensar necesariamente en *Canciones para después de una guerra*:

Son imágenes flotantes, tópicos anónimos que circulan por el mundo exterior, pero que también penetran en cada uno y constituyen su mundo interior, [...] cada cual no posee en sí más que tópicos psíquicos por medio de los cuales piensa y se siente, siendo él mismo un tópico entre otros en el mundo que lo rodea. Tópicos físicos, ópticos y sonoros y tópicos psíquicos, se alimentan mutuamente. Para que la gente se soporte, a sí misma y al mundo, es preciso que la miseria haya ganado el interior de las conciencias, y que lo de dentro sea como lo de fuera⁷⁷.

74 B. Martín Patino, *Reinventar la realidad*, op. cit.

75 B. M. Patino, «Filmar las realidades invisibles», en www.basiliomartinpatino.com/escritos

76 G. Deleuze, *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 290.

77 *Ibid.*, p. 290. Y Patino hace precisamente como Deleuze dice de Godard: «Si las imágenes se han vuelto tópicos, en el interior y en el exterior, ¿cómo desprender de todos esos tópicos una Imagen, 'justo una imagen', una imagen mental autónoma? Del conjunto de tópicos debe brotar una imagen». «Imagen mental o figura del pensamiento», p. 298.

Patino tiene muy claro que quiere huir de las «fronteras lingüísticas y de los jeroglíficos lineales que monopolizan la comunicación en una experiencia espacio-temporal distinta»:

Mirar, el placer de participar a través de la mirada potenciada que nos ayuda a imaginar; fijar las sensaciones de vida, rescatándolas de su desaparición en el tiempo; fabular en formas concretas las experiencias mentales, gozar de luces fantasmagóricas diferentes⁷⁸.

En ese sentido, el cine es para él, como para Deleuze toda práctica artística, un acto de resistencia para gozar, como dice, de una experiencia espacio-temporal distinta. Así, en un rótulo de la película *Madrid* escribe: «Bucear en el caos del tiempo». Bucear, es decir, sumergirse bajo las aguas del supuesto torbellino en el río del que habla Benjamin, dos formas parecidas de compartir su idea también de cepillar la historia a contrapelo. Pero el caos que a él le atrae es —para no dejar a Deleuze— el mismo del que habla el filósofo cuando dice que el artista rasga el paraguas bajo el que nos resguardamos:

Practica un corte en el paraguas, rasga el propio firmamento para dar entrada a un poco del caos libre y ventoso (porque) el artista se pelea menos contra el caos que contra los «tópicos» de la opinión⁷⁹.

El caos, esta vez narrativo, llega en Patino de la mano de los equívocos entre realidad y ficción que lleva a cabo en *El grito del Sur. Casas Viejas*. Allí trabaja una vez más en un plano de inmanencia hecho de falsos testigos «que dicen la verdad», de fotografías reales —las únicas— que ellos manipulan y tocan y hacen ver —al tocar— el carácter indicial de las imágenes; un plano en el que conviven las palabras «ilustradas» de los historiadores con los documentales que se dan la réplica: el documental *verité* del inglés Cameron, una película encontrada en 1982, y un documental ruso, eisensteniano: *Casas Viejas. Andalucía heroica*. Una película que nos muestra la represión realizada por la guardia civil, el asalto criminal, el incendio de la casa de seis dedos, los fusilamientos. Incluye además las felicitaciones del delegado del gobierno a los guardias de asalto.

Todo es mentira, todo es obra de Patino, recordemos su chalaneo en el Rastro; *chalaneo*: maña y destreza.

Patino crea documentos de ficción a partir de hechos reales: «Que el cine nunca sea verdad, pero tampoco mentira; que sea fascinación». Porque para él lo que cuenta es:

Un mundo interior que cada uno se crea, es una construcción mental. Entonces ¿por qué el documental tiene que ser real? ¿por qué el cineasta se la tiene que jugar con la verdad o la mentira? Lo que doy es pistas de cómo ver el cine⁸⁰.

⁷⁸ Basilio Martín Patino «Aquella fascinación», en Fco. Javier Frutos, *Artilugios para fascinar*, op. cit., p. 15.

⁷⁹ G. Deleuze y F. Guattari, «Del caos al cerebro», en *Qué es la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 204.

⁸⁰ «Entrevista con B. Martín Patino», *El País* (Granada, 3 de noviembre de 2006).

J. L. Gutiérrez Molina, que escribió sobre Patino y la película *Casas Viejas*, se refirió de forma casi premonitoria a asuntos relacionados con esta exposición que nos ocupa:

Pienso que en el juego que nos propone el salmantino nada mejor que crear un nuevo espejo que el lector tenga que romper para crear el suyo propio⁸¹.

VUELVO A LAS REGIONES ABANDONADAS: ESPEJOS EN LA NIEBLA

En el citado número de *La Nueva Ilustración española* de 1984, Patino comentaba:

La Historia del hombre ha sido la de ese complejo libro donde ir almacenando documentos y reflexiones sobre nosotros mismos. Nuestro dominio sobre esta relación espacio-temporal se convierte en una forma de poseer la más valiosa memoria. Una memoria igualmente basada, como todo lo humano, en fabulaciones, testimonios, leyendas, códigos, mitos, sueños..., pero cuya constancia expresiva nos ilustra con algo más que jeroglíficos de tinta y papel.

Espejos en la niebla: Basilio se enfrenta a una historia que ha revisitado en varias ocasiones, quizá porque «actuar repetitivamente es una forma de rememorarse que ocupa el lugar del recuerdo»⁸². La lección de cine-ensayo dictada desde el Paraninfo de la Universidad de Salamanca no podría ser de otra manera. Al «almacén» de la historia que en 1984 escribía con H mayúscula, le sustituye ahora ese *Palimpsesto salmantino* como lugar de la memoria. Tablilla de cera para Aristóteles, la memoria, en este sentido, nos permite apariciones fulgurantes que serán inevitablemente borradas por otros recuerdos, sueños, fabulaciones también, por qué no. Además de la alusión al borrado y la reescritura, el palimpsesto expresa en arqueología una mezcla de estratos en la que no se puede reconocer el orden. Esto no significa en modo alguno que se desatienda la excavación, algo que persiste en la poética de Patino y que en esta exposición confirma el pensamiento de Benjamin.

Los versos de Hölderlin, «Calma de la infancia, calma divina» y «Vuelvo a las regiones abandonadas de mi vida», se vuelven a escuchar en *Palimpsesto salmantino*, esta vez ensartados en imágenes de *Octavia* y *Nueve cartas a Berta*. Como Rodrigo en *Octavia*, en su *flânerie* por la ciudad, Basilio parece querer decir: «Por fin estoy tomando posesión de esto». El re-montaje se vuelve, si cabe, más agresivo, especialmente en las voces que luchan por cobrar importancia. *Palimpsesto salmantino* parece recoger mágicamente el eco de aquel texto de *Canciones para después de una guerra*:

No consigo recordar otras voces, otros sonidos, pero recuerdo, sí, aquella voz, las cosas no eran como eran, quizás no sean ahora tampoco como son, da igual, pero existieron. Tuvieron que existir porque las recordamos.

81 J. L. Gutiérrez Molina, «A propósito de Casas Viejas», en *El Fantasma y el Esqueleto* (Un proyecto de Pedro G. Romero), Arteleku, 2000, p. 389.

82 A. Green, *Le temps éclaté*, op. cit., p. 93.

Patino ha querido contribuir a la experiencia histórica de unos años decisivos para la historia de Salamanca que nos concierne también a todos los españoles. *Espejos en la niebla* es fruto de todo ello.

En esta exposición se pretenden complicar las líneas por donde se fuga la historia. Las historias se entrecruzan en una urdimbre cuyos nudos estarán en manos del espectador. Para todo ello, Basilio ha pensado un panel/laberinto translúcido, una constelación de cabinas que le acogerá y generosamente le proveerá de un «ámbito de imágenes». Como siempre, Basilio habrá fabulado, recuperado imágenes de otras piezas, acudido a su colección de fotografías, de películas, de documentales; ha rodado en las ruinas del hoy, le ha dado la palabra a los testigos, al discurso académico de los historiadores; ha remontado, ha fundido imagen fija e imagen movimiento; ha insertado fotografías y metrajes de películas y documentales en los lugares que ha visitado «físicamente» en el rodaje. Recupera tiempo y vida de las imágenes en movimiento y lo inserta en el contexto desolado de las ruinas, los lugares abandonados. Como un nuevo Étienne Gaspar Robertson, recrea apariciones por medio de fantasmagorías que son posibles gracias a la técnica digital que le fascina. En 1899, el claustro parisino del convento de los capuchinos se llenaba de apariciones: «¡Queremos ver a Marat!» Entonces, como ahora en Patino, la esencia de la fantasmagoría era «crear, por la magia de la sombra y de la luz, del reflejo de la imagen real o virtual, un espacio comparable al del sueño»⁸³. Con esta última estrategia vuelve de alguna manera a los juegos infantiles que ponen en evidencia el carácter «fantasmal» de toda imagen.

Además del juego entre las cabinas, ha creído oportuno rodear todo este translúcido panel de imágenes con unas vitrinas que guarden celosamente los documentos. Hay un momento en *Madrid* en el que Hans sugiere que el asunto de la «verdad» es propio de historiadores y profesores. Basilio es capaz de jugar hasta la saciedad con la imagen, pero luego tiene un inmenso respeto por los documentos, también a los objetos: «Todo esto es lo único que nos prueba que las historias sobre las que estamos jugando han existido de verdad», dirá con ocasión de esta exposición. «Vitrinas -prueba» de que todo aquello ha ocurrido «de verdad», pero que, en la estrategia expositiva de Patino, no son más que otra pieza del puzzle que se le ofrece a un espectador que montará aquí y allá, entrando y saliendo de las cabinas, sometiéndose a las proyecciones preparadas para ello.

Lo que ocurre en la constelación de imágenes se completa con una pequeña salita, «como de estar», donde los espectadores puedan ver las películas «también de verdad» que se hacían en los años cuarenta y que muestran esa «*The Salmantican Way of Life*» de la que tan lúcidamente habla en el texto que acompaña este catálogo.

Cuando digo «se completa» me refiero al ámbito expositivo, porque Basilio dará por finalizado su proyecto con una propuesta en Internet de modo que quien lo desee pueda disponer de los materiales expuestos para elaborar su propio trabajo.

El espectador, al deambular por la sala, podrá «hacerse su película»; y que esto no suene a asunto banal, sino como recuerdo de las tesis de Basilio, para quien el cine, como la pintura en Leonardo, «è cosa mentale». «Dadme un cerebro», dirá Deleuze

83 M. Milner, *La fantasmagoría*, México, FCE, 1982, p. 20.

siglos después, al buscar las figuras del cine moderno. Claro que antes había pedido un cuerpo:

«Dadme, pues, un cuerpo» (porque) el cuerpo ya no es obstáculo que separa el pensamiento de sí mismo, lo que éste debe superar para conseguir pensar⁸⁴.

El cine moderno reclama cuerpo y cerebro, y si los paisajes a los que vuelven Berta, Rodrigo y el propio Patino son estados mentales, ambos, diríamos con Deleuze, «son cartografías, ambos cristalizados unos en otros, geometrizados, mineralizados». De ahí, seguramente, la leve existencia de la imagen-cristal, los espejos en la niebla.

Como una espectadora más, tengo el privilegio de fabricar también mi película en este texto. Podría comenzar, con el permiso de Patino, por la historia que le entusiasmó en su momento y le llevó a concebir esta propuesta. Un relato que él cuenta a su manera desde estas mismas páginas en el prólogo a *Centenares*, el libro de Macu Vicente motivo de su entusiasmo. Para evitar la narración lineal, voy a elegir el inquietante comienzo de algunos cuentos cuando éramos niños: «Érase que se era». Pues bien, érase que se era a principio del siglo veinte una tierra que se corresponde con la Castilla profunda y salmantina en la que un carricoche descubierto por azar se convierte casi en imagen dialéctica. Un apuesto campesino solía guiar al chivo que paseaba a una niña rica y caprichosa a la que todo el mundo llamaba *la Bebé*. Los jóvenes comenzaron a dar que hablar hasta el punto de que la familia del primero se vio obligada a abandonar la finca. Les dieron veinte días de plazo; tuvieron que dejar «la hoja sembrada y los aperos de labor en el campo»⁸⁵. Después de pasar miserias, las siete familias fundan un pueblo, Centenares, una especie de falansterio, dice Patino, en el que viven sin luz ni agua pero con iglesia y cementerio propio. Da la casualidad de que Patino rueda *Octavia* en El Cuartón, la casa de la joven caprichosa. Personaje controvertido, *la Bebé* muere en 1953 después de haber viajado por todo el mundo, dilapidado su fortuna y haber llegado a ser incluso amante de Primo de Rivera padre. Cuando se estrena la película, en la oscuridad de la sala de cine, Macu Vicente, descendiente del joven campesino, reconoce el carricoche. Por entonces *Macu* estaba ocupada en un proyecto de reconstrucción de la saga familiar. Así que con todo ello le hace una visita a Basilio, quien se quedó fascinado con el libro y la recopilación, foto tras foto, de la historia de su familia. Patino tenía entre sus manos un archivo y la cantidad suficiente de imágenes virtuales para hacer con todo ello, como ha explicado, «una cala en el tiempo». ¿Por dónde comienza la historia? En primer lugar ¿qué historia? ¿La de los campesinos? ¿la de los ricos? ¿la de *la Bebé* versus *Macu*? ¿la de las dos Españas? ¿la de España frente a la Europa del momento? ¿la de Patino? ¿la nuestra? «Es una nebulosa que yo tenía en la mente —dice Patino—: es algo tan variado que era muy falso reducirlo a una historia.»⁸⁶

84 G. Deleuze, *La imagen tiempo*, op. cit., pp. 251 y 270. En otro momento dirá: «El cerebro es eso, la unidad. El cerebro es la pantalla». G. Deleuze, «Le cerveau, c'est l'écran. Entretien avec Gilles Deleuze», *Cahiers du cinema*, 380 (1986).

85 M. Vicente, *Centenares*, Salamanca, Caja Duero, 2006, p. 147.

86 Conversación con Basilio Martín Patino, 29 de febrero de 2008.

Para hacer «legibles» los acontecimientos de *Casas Viejas* Basilio realizó una película en la que su concepto del montaje llegó a cotas muy altas. En *Espejos en la niebla* ha pensado la más arriesgada de sus estrategias. Se retira todo lo posible, evita los nexos. No quiere ofrecer conexiones:

Ha de haber un desorden mental, pero no el desorden por el desorden; una transposición de dos campos semánticos [...]; el conjunto tiene que producirle al espectador la sensación agradable de tener elementos para poder construir en su cabeza una historia⁸⁷.

Las ocho cabinas, como una constelación rica en tensiones, nos proveen de las experiencias necesarias, la emoción de crear los contrastes entre la Salamanca de principios de siglo a la que llega Carlos Luna, el padre de *la Bebé*, y París en 1900; la cultura de los inventos y los filósofos y el agrarismo más terrible, la emigración y el despoblamiento; El Cuartón, el palacete de *la Bebé*, habitado por fantasmas de tedio y lujo; el éxodo de los campesinos desterrados, las tierras despobladas, los emigrantes, los pueblos vacíos; Macu abriendo en Centenares la casa de sus abuelos, las fotos de la familia, el árbol genealógico, otros fantasmas que pueblan la casa; la charrería, *Cifesa* y el casticismo como ideología...

Podría comenzar así, jugando con esta constelación de vivencias, pero hay una frase del prólogo de Patino al libro de Macu Vicente que me ha dado algo más que pensar. Dice así:

Creo que, al montar historias, no hacemos sino concatenar experiencias propias o ajenas, quizá no oídas nunca, fruto de no sé qué adivinaciones o fantasías.

Como hemos venido viendo, Basilio no ha hecho otra cosa que «concatenar experiencias propias o ajenas», entregado a las adivinaciones o fantasías, al mundo del sueño, del inconsciente, a dar forma a las sensaciones y emociones *involuntarias*, todas ellas en relación con la memoria. En esta tesitura, ahora con su conjunto de espejos en la niebla, me invita a configurar una historia que no tendría principio ni fin, porque como todo ejercicio de memoria cierra un bucle que vuelve sistemáticamente a comenzar. El joven Lorenzo de *Nueve cartas a Berta* fue antes un niño, y antes, y después...

«¡Calma de la infancia, calma divina!» Hölderlin podría pensar en el paraíso perdido; Freud le hubiera dado la razón desde otro ángulo: calma de la inconsciencia. Paraísos perdidos que están en el fondo de la poética de Basilio Martín Patino. Es curioso que su carrera comience desde otra calma que nada tiene que ver con ésta primordial, sino con la angustiosa quietud del mundo de la posguerra española presente en *Tarde de Domingo* (1960), que tanto han relacionado con la *noia* de Antonioni. Y, fundamentalmente, con el mundo congelado de *Nueve cartas a Berta*, «una película

87 Conversación mantenida el 14 de marzo 2008.

triste sobre aquella especial tristeza»⁸⁸. Una película en la que Patino supo formalizar magistralmente ese tiempo suspendido por medio de los fotogramas congelados. Como el corazón de una de las dos Españas⁸⁹. La Salamanca de Lorenzo estaba en calma; la agitación, ¡la vida!, transcurría más allá de los Pirineos, en lugares a los que Patino no quiso que el espectador tuviera acceso. Allí, en *Nueve cartas a Berta*, comenzaba la inquietud por saber. «Un intelectual está siempre al borde de perder su alma por exceso de saber», les diría el padre Echarri. Como Basilio, además de intelectual, contaba con el arma «política» de la imaginación, se dedicó el resto de su vida a ponerla a trabajar. Logró comprender algo de nuestra historia en *Canciones para después de una guerra*, en *Caudillo*, en *Queridísimos verdugos*, en *Madrid*, en *Casas Viejas*. Pero, cada vez que «volvía a las regiones abandonadas de su vida», sabía que topaba con algo anterior a la guerra, un universo que condicionó nuestra historia y que, en Salamanca, estaba constituido por un tapiz trenzado con hilos de tradicionalismo, catolicismo rancio, carlismo, falangismo. Y es en este punto cuando remontamos la historia a través de los entornos del casticismo hasta llegar muy cerca de Lumbrales, su lugar de nacimiento, donde, mucho antes de nacer Basilio, se iba fraguando la España «martillo de herejes y luz de Trento». Entonces, gracias a Macu, se ve imperiosamente necesitado a ejercitar una labor de lúcida pero «triste remembranza».

Imágenes del pasado, testimonios del presente

Con *Le Chagrin et la pitié* (1969), Marcel Ophuls opera «una manera de contratiempo crítico que nace del shock incesante entre las imágenes de archivo y los testimonios del presente»⁹⁰ y que en Patino se multiplica al desdoblarse las imágenes de archivo en fotografías reales, palabras reales, elementos de ficción y testimonios del presente, en esos elementos de reconocimiento y recuerdo por parte de unos testigos que muchas veces no sabemos siquiera si son verdaderos. Desde *Canciones para después de una guerra* a *Espejos en la niebla*, los ritmos de sus intuiciones han ido variando. De hecho, en *Queridísimos verdugos* introdujo la entrevista que volvimos a ver real o ficcionada en casi toda la serie de *Andalucía, un siglo de fascinación*. Ahora reaparece «entre la niebla».

Para *Espejos en la niebla* Basilio volvió a rodar, estuvieron una semana pasando frío y enfrentándose a la mirada de unos toros que les dieron más de un susto. Resulta emocionante volver a ver a Patino sentado a una mesa con vasos y botellas del mismo modo que tuvimos ocasión de contemplar en *Queridísimos verdugos*. Basilio es muy respetuoso con los testimonios y lo pasa mal en el montaje cuando tiene que seleccionar fragmentos significativos. Le gusta quedarse mirando a la gente que rememora escenas

88 B. Martín Patino, Prólogo de *Nueve cartas a Berta*, Madrid, Ciencia nueva, 1968, p. 10.

89 S. Zunzunegui ha mostrado «el tono machadiano de la didascalia inicial» y, «en justa simetría cuando el filme está a punto de acabar, podemos ver en la modesta pensión que habita el profesor Astudillo un póster que recoge la convocatoria a un homenaje del poeta andaluz». S. Zunzunegui, *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*, Barcelona, Paidós, p. 77.

90 En palabras de G. Didi-Huberman, «Images malgré tout», París, Les éditions du minuit, 2003, p. 165. Estoy de acuerdo con A. Weinrichter en la necesidad de «enmarcar el trabajo de Patino en el contexto del documentalismo internacional», aunque no sé si él nos dejaría aplicar una definición rígida a su juego poético. Vid. A. Weinrichter, «La seducción de la moviola. El síndrome del montaje en el cine de Patino», en Carlos Martín (coord.), *op. cit.*

de la niñez: «Me gusta verlos porque son felices encontrándose y recordando. Están salvados de alguna manera. Me hace feliz verlos felices»⁹¹. Él mismo reconoce que en este proyecto se ha dejado llevar menos por los juegos de ficción y ha concedido especial importancia a la entrevista que hicieran a Ricardo Robledo, catedrático especialista en Historia económica de la Universidad salmantina. Ya en *Casas Viejas*, la película se inicia con las palabras de un militante de la CNT, el historiador J. L. García Rúa, que da cuenta de lo sucedido en 1933 durante el gobierno Azaña. Y lo que la voz dice transcurre a través de sobreimpresiones de un texto de R. Sender, *Viaje a la aldea del crimen*. Aquí, la voz de Robledo es traspasada por imágenes que a veces subrayan y otras chocan fuertemente con lo dicho. Porque para Patino es muy importante que el espectador conozca de buena mano verdades «históricas», tales como que la Salamanca a la que llega el padre de *la Bebé*, «ese emprendedor que ha pasado a la historia local por traer la luz eléctrica a la ciudad del Tormes», la misma Salamanca que conociera Unamuno años después, era «una inmensa letrina en la que había una gran mortalidad que se cebaba fundamentalmente en los niños, y eso hacía que la esperanza de vida al nacer fuera de veintiocho años en el año 1900». Eso era más o menos lo que ocurría en todo el entorno, pero en Salamanca aún se pronunciaba mucho más esta característica de una ciudad que era «esa gran señora a la que le huelen los pies», como dijo algún literato⁹².

Tanto el prólogo a *Centenares* como la exposición muestran el contraste entre la «aridez desoladora» de la Salamanca a la que llega Carlos Luna y los bullicios con los que Occidente se abría a una modernidad entendida como progreso. París bullicioso y elegante, imágenes de otra fantasmagoría, la que estalla en el *Art Nouveau* y esconde las condiciones más evidentes del capitalismo. Las «manifestaciones superficiales de la época», en palabras de Kracauer, se expresaban en los lugares de exhibición de mercancías y en la opereta. Viena 1900 era el eje perfecto, capital decadente del imperio de los Habsburgo, ciudad de ensueños cuya afición al baile fue tenida por «cosa patológica y que reflejaba su necesidad de evadirse de las acerbadas realidades de la vida cotidiana»⁹³. El doctor Freud, Karl Kraus, Arnold Schönberg, Wittgenstein... «Cantos de vida y esperanza» que finalizarán en «otra» temible «marcha triunfal» que aún resuena en nuestros días y que Basilio monta en *La seducción del caos* con imágenes del general Schwarzkopf por la Quinta Avenida, un espectáculo que teóricamente ponía fin a la Guerra del Golfo⁹⁴.

Aún tarareando la polka de Strauss, y sumidos en las imágenes de *La aldea maldita* (¿cómo discernir la miseria de 1902 de la de 1942?), pasamos al éxodo de los campesinos, supuestamente aquellos que los Luna habían expulsado de Traguntía. Y la construcción de sus viviendas. Imágenes de Macu Vicente abriendo su casa de Centenares perseguida por la cámara que la acompaña en su mirar, que escudriña cada rincón en un juego de texturas donde lo que prima es el detalle, las telarañas, la madera apolilla-

91 Conversación del 23 de marzo de 2008.

92 Fragmentos de la entrevista a Ricardo Robledo.

93 A. Janik y S. Toulmin, *La Viena de Wittgenstein*, Madrid, Taurus, 1983, p. 40.

94 J. A. Pérez Millán, *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*, Valladolid, 2000, p. 290. El autor nos anuncia que, dada la importancia de estas imágenes para Patino, no finalizó *La seducción del caos* hasta haberlas conseguido.

da, los desconchones de la pared. Y un cuadro que Basilio había llevado y colgado de la pared, una imagen *naïf* de 1864 que aún no he conseguido saber si venía de casa de sus abuelos o de un anticuario. Lo importante es que Basilio toma posesión de la casa en ruinas haciéndola suya por medio del cuadrito.

Basilio había rodado su primer cortometraje, *El Noveno* (1961), en San Felices de los Gallegos, cuando festejaban el aniversario de un pleito ganado a la casa de Alba. En 2005 vuelve sobre él y lo manipula con técnicas digitales. El trabajo fue presentado en el Festival *Cinema du Réel* en París que le rendía homenaje y, según nos cuenta, «suscitó un encendido debate sobre el realismo en el cine». Ahora vuelve por estos pagos instruido por Ricardo Robledo: algunos señores, cansados de tener colonos, «prendieron fuego a las casas y los campesinos tuvieron que salir huyendo»; en otros casos es la Guardia Civil la encargada del desalojo; «Unamuno también quedó impresionado porque el arado, dice, entró en el camposanto». O el caso flagrante de Gonzalo de Aguilera, pretendiente de *la Bebé*, que quería acabar con los pobres y solía decir, según Robledo: «Quitemos las alcantarillas para que esta gente se muera cuanto antes». Incluso esto lo lleva a la práctica el dieciocho de julio, porque «se presentó en la finca de San Chiricones, puso a los seis colonos en fila y los mató»:

Es por lo tanto un personaje atrabiliario, posiblemente esté en esa línea de la excepción que, seguramente, no hace justicia a lo que fue una violencia mucho más sistemática, pero no deja de ser un testimonio de una ideología que pensaba que el mundo debería cambiar de una forma drástica. En el año 1947, cuando Francisco Bravo, el jefe de Falange de Salamanca, lo entrevistó para la Gaceta Regional, él opinaba (¡en el año 47, cuando triunfaban las misiones y triunfaba todo este mundo clerical!) que Salamanca se estaba desespiritualizando por culpa de la ola afroasiática.

En este recorrido virtual que estoy haciendo (el espectador habrá elegido ya libremente su propio orden), volvemos a las imágenes rodadas hoy en El Cuartón y a los lamentos del vecino de Traguntía que habla de una «crónica de desolación»: restos, ruinas, todo está aquí como un ensueño. De manera que el viejo dominio tenía algo que ver también con esa ciudad del *Jugendstil*, ciudad de ensueños que adquiere sin embargo aquí ese toque falso que le suma doblemente en el ensueño: «¿Por qué elegiría vivir aquí? Estas ruinas, este abandono...; y a nosotros también nos tiene en ruinas». De pronto la casa se anima (animación que viene de ánima) y se llena de fantasmas. Al fondo se oye la voz de Rodrigo cuando en *Octavia* se refiere a su madre, que «optó por fabricar este edén de fantasía». El lujo era un requisito para transgredir y, sobre todo, soportar el aburrimiento. Basilio ya tenía escrito el guión de *Octavia* cuando al entrar a rodar en El Cuartón le informaron de las historias de *la Bebé*. Entonces la madre de Rodolfo encarnaba algunos de los rasgos de la caprichosa heredera de Traguntía.

Estamos ya en los años locos, años de despilfarro sin precedentes; los felices años veinte que coinciden con el declive de *la Bebé*. Al parecer Inés Luna Terrero, como *En-*

rique el verde, el personaje de la novela de G. Keller, dilapida el dinero y se entrega a un gasto frenético:

Es una persona que viaja bastante, que juega en los casinos, que está en Biarritz; tenemos sus cuentas y sus minutas de los mejores hoteles de Niza. Por lo tanto, una gran parte de la renta que le pagan los labradores y los campesinos se está gastando fuera. Es un consumo ostentoso, el que provoca un cierto declive de esta familia⁹⁵.

Gustaba doña Inés, cuando regresaba a casa después de cada uno de estos viajes, reunir en una especie de mesa redonda a la servidumbre y parentela del montaraz para contarles las incidencias tenidas. Congregaba a su gente en una de las grandes estancias y, en prolongada velada, comentaban, ella y la Miss con su acento inglés, las fotografías que enseñaba, pasándoselas de unas a otras. Cuando verdaderamente gozaban era proyectando en una pequeña máquina de cine, la película por ellas impresionada, comentando las escenas que iban apareciendo⁹⁶.

Basilio ha imaginado esos viajes de *la Bebé* por Europa filmados por ella misma. Nos ha llevado hasta la Alemania Nazi y la Italia de Mussolini, de quien era ferviente admiradora: «Gustaba coleccionar postales del dictador con uniforme de partido o con traje de calle, algunas dedicadas a los flechas españoles»⁹⁷. Los campesinos hablan de ella: era lista, era caprichosa, fumaba, llevaba pantalones, conducía descapotables, alimentó a mucha gente, se presentó desnuda a un campesino con todo el cuerpo pintado, daba de comer en su mano a «cara sucia», un toro bravo y le ponía lazos... ¿Qué mundo es éste? ¿Qué estaba pasando aquí? Un mundo dentro de otro, entre dos siglos, que llega hasta las puertas del franquismo y que el propio Ricardo Robledo reconoce como caleidoscópico:

La Salamanca de 1888 a la que llega Carlos Luna es un calidoscopio de un mundo todavía muy tradicional que sigue añorando a Gabriel y Galán. El modelo del padre Cámara. El de mansas las penas, raigadas las creencias, es el vaquerillo, es el ama, es *Peñas arriba* de Pereda, ese es el mundo tradicional que luego el agrarismo va a tratar de recuperar.

Basilio Martín Patino no ha hecho más que apropiarse de ese «calidoscopio» y darle vueltas y vueltas... Dignas de ser estudiadas para ser comprendidas, de ser pensadas, filmadas, montadas, mostradas, son estas historias plurales que desmienten el carácter unívoco y lineal de la historia. En el texto de Didi-Huberman que nos acompaña se cita una pertinente referencia de Kracauer:

⁹⁵ Fragmento del texto hablado de Ricardo Robledo.

⁹⁶ S. Llopis, *La prócer dama doña Inés Luna Terrero. Sus precedentes y familiares cercanos*, Salamanca, 2000.

⁹⁷ *Ibid.*

Más allá de la historia manifiesta de los cambios económicos, de las exigencias sociales y de las maquinaciones políticas, hay una historia secreta que implica las disposiciones interiores del pueblo alemán. La revelación de estas disposiciones por mediación del cine alemán puede ayudar a la comprensión de la ascensión y del ascendente de Hitler.

Basilio ha cumplido esta función que Kracauer encomienda al cine alemán, pero parece seguir inquieto por mostrar «esa historia secreta» que, como tal, no se deja advertir, y cuyas sutilezas comprenden a veces toda una vida dedicada a ello. Y lo ha mostrado.

Sabiendo muy bien qué relación quería mantener con el espectador, ha llegado a temer que el formato del cine que «se expone» de esta manera, en constelación, pudiera dificultar la comprensión. Pero el propio cine lleva implícita desde sus inicios una modalidad de percepción distinta a la puramente contemplativa. Patino ahora, en total sintonía con la mirada de nuestros tiempos (modernos), propone que ese juego especular inherente al dispositivo cinematográfico exhiba de verdad sus mecanismos escondidos.

Uno de los documentos expuesto en las vitrinas es un cuadernito de 1903 en el que un niño nos describe primorosamente el nuevo invento. Me temo que este niño, cuando salía por las mañanas de Centenares por *camino franco y despejado en el que nada le distrae*, fue incapaz de presagiar los cambios en una percepción que acabaría siendo, como Benjamin ha definido, de «recepción en estado de distracción»⁹⁸. Un hecho especialmente «urbano» que preocupaba a Unamuno; por ello desconfía del telégrafo, de los periódicos, de las revistas ilustradas. De ahí su temor a acabar siendo un «lector de catálogos»:

Aquí, en Salamanca, atenido a los pocos libros modernos que me puedo procurar [...], lo que leo, lo leo con calma y hasta apurarlo; pero allí, en Madrid, llego al Ateneo, empiezo a revisar revistas y dejo la una y tomo la otra; y nada saco de provecho. Mientras estoy leyendo un artículo me está bailando en la retina el título del otro⁹⁹.

¿No se trata de la modernidad como crisis de la percepción que Benjamin toma en buena medida prestada del Simmel de «La metrópolis y la vida mental»?¹⁰⁰ *Die Grossstädte und das Geistesleben* fue publicada en 1903, un año después del texto de Unamuno. Muy lejos estaba el filósofo español de pensar que buena parte de la experiencia visual y acústica del resto del siglo iba a estar condicionada por la única palabra capaz de corresponderse con la experiencia del fragmento: el montaje. Y que, como hemos visto a lo largo de este texto, pudiera tener un potencial emancipador y político al interrumpir, descontextualizar y contextualizar imágenes en nuevas tramas.

98 W. Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1989. Cito por la traducción de Jesús Aguirre, pero donde él utiliza la palabra dispersión yo prefiero referirme a «distracción», como ocurre, por ejemplo, en la traducción inglesa o en la versión francesa «L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée».

99 M. de Unamuno, «Ciudad y campo», en *Ensayo. Novela. Teatro. Poesía*, op. cit., p. 31.

100 En www.bifurcaciones.cl/004/Simmel.htm se puede encontrar «ilustrado» el texto de Simmel.

El texto citado de Unamuno pertenece a «Ciudad y campo», de julio de 1902, año en el que la caravana de los expulsados de Traguntía vivían en la casa del montaraz, la única de Centenares. Un texto que, por primera vez (y gracias a Patino), utilizo para preguntarme por los orígenes de «la atención en la distracción»¹⁰¹. En «Ciudad y campo», cuando Unamuno describe sus experiencias en Madrid, se aprecian ya rasgos que reconoceremos en Simmel, especialmente en lo que se refiere a la intensificación de los estímulos nerviosos que recibe el urbanita. Para Unamuno, los habitantes de la capital tienen problemas de atención. Mientras que en Salamanca nada le distrae y su vista «reposa en la contemplación», en las calles de Madrid ha de «variar constantemente de marcha» y todo con lo que se encuentra «exige una serie de pequeñas adaptaciones»:

Cada una de estas ligeras y casi insignificantes variaciones parece no tener importancia, pero la serie de ellas es como una descarga continua que acaba por llevarme a cierto estado de fatiga, sobreexcitación, casi irritabilidad [...]. Yo no sé si eso que llaman neurastenia será una enfermedad especialmente ciudadana; pero si no lo es, merecería serlo.

He de decir que a Basilio le ha preocupado mucho organizar honestamente ese panel de imágenes que quiere ofrecer al espectador. Se ha inquietado especialmente por las lagunas, «una cosa son saltos y otra vacíos», sin pensar que ese carácter lacunar es inevitable en todo trabajo histórico. Ha vuelto a escribir en el palimpsesto de los lugares de su infancia; quizá esta vez haya querido, como en *Caudillo*, buscar las piezas que le habían escamoteado. Entonces dijo: «Una vez recompuestas te quedas como nuevo, sosegado y limpio de aquella vieja pesadilla con que nos amamantaron»¹⁰². La pesadilla está «elaborada», pero en la memoria quedan sueños, neblinas en las que buscar destellos. De ahí la necesidad de este último trabajo.

101 Algo de lo que me ocupo en mi artículo «Otro mundo es posible: qué puede el arte», en *Estudios visuales*, 4 (2007).

102 B. Martín Patino, «Filmar las realidades invisibles».

Entre El Cuartón y Centenares, espejo con niebla en el camino

Ignacio Francia

El arranque del siglo veinte resultó incandescente en la provincia de Salamanca a causa de la miseria de miles de familias, al tiempo que, en otros sectores, otras familias reforzaban su poder económico. En este caso, se apuntaban algunos grados de «modernidad» en claro contraste con la «ruralidad» dominante en la provincia. Y siempre, «la tierra», como elemento desencadenante de tensiones, conflictos y tragedias, de sangría de brazos y, por parte de quien permanecía en ese ámbito rural, de trabajos y de riesgos pendientes de las rentas y hasta del cielo, como se asumía con resignación. El envoltorio de todo, un entramado socio-político conservador, con ribetes de integrista, al que sólo hicieron frente algunos grupos intelectuales.

Esa situación es la que se traslada documentalmente a las vitrinas que emergen entre los espejos y la niebla de la propuesta de Basilio Martín Patino. La ruralidad que ilustra la documentación sobre una familia larga y nutrida, tradicional y trabajadora, recogida por Macu Vicente, la niña de la última generación de Centenares, junto a una buena muestra de la documentación conservada en torno a los Luna Terrero, con la figura dominante de Inés, *la Bebé*, y su singular cierre familiar.

El documento de desahucio de los renteros de la familia Velasco figura como apertura de la muestra que ocupa las vitrinas. En ese texto se señala que los motivos del lanzamiento de los renteros se debe no sólo a «la causa legal que lo motiva, sino a razones de alta moralidad»: el capricho de la adolescente de dieciséis años Inés Luna por el mozo Froilán, hijo de los renteros, familia que «paga» las consecuencias con la expulsión. Entreverados con aportaciones de ámbito general que encuadran en su contexto el entramado familiar, el difícil recorrido inicial de los Velasco es ilustrado por documentos relativos al nuevo asentamiento familiar, en el cuarto de Centenares, como son los referidos a la adquisición de las trescientas trece hectáreas de tierra, hipoteca, cancelación de deuda y otros que trazan el trayecto nada fácil de quienes pasaron de renteros a nuevos propietarios.

La familia conservó en sus arcas desde la relación de hijuelas hasta piezas vinculadas a un tiempo agropecuario en la provincia salmantina, que permiten ilustrar igualmente un momento difícil, en coincidencia con las «campanas agrarias» que, en defensa del campesinado, realizaron Miguel de Unamuno y otros intelectuales salmantinos (luego seguidos por el grupo de J. Ortega y Gasset en otros ámbitos), mientras la provincia se desangraba en la emigración y los propietarios lanzaban de las dehesas a colonos incómodos para ajustar rentas más favorables. Con el caso del municipio de Boada, de resonancia nacional e internacional, la provincia salmantina atravesó una situación especial, mientras en el territorio de Campocerrado las rejas de los nuevos renteros araban el cementerio con los restos familiares de quienes habían sido desalojados, al tiempo que sus

casas eran pasto de las llamas, como recreó Unamuno en uno de sus poemas, y que permitió al rector salmantino establecer el paralelismo entre dos humaredas: la de las casas que arden y la de las chimeneas de los buques que trasladan a los emigrantes.

La aportación procedente de la familia Velasco también recoge otros motivos más unidos a la vida cotidiana, como algunas reliquias conservadas por gentes muy creyentes, pero también instrumentos de artesanía valiosa y rústica —simplemente como referencia de una situación concreta— que se halla ligada al punto de asentamiento, muy cercano al corazón del campo charro, Villavieja de Yeltes (algunas películas recogieron esas «esencias»), con su perfil conservador y también «rojo». Incluso en Fuenteliante, el pueblo a cuyo término municipal pertenece Centenares, surgió una de las primeras y más eficaces cooperativas, interpretada por algún autor extranjero como núcleo anarquista. Dentro del sentido de vida cotidiana que se muestra, sobresale un pequeño pero sabroso documento, *Cuaderno para el uso*, donde en 1903 el niño Ángel Agustín Sánchez reunió unas deliciosas anotaciones diarias, con visiones desde su limitado mundo hacia el amplio universo que le llegaba a ráfagas. Una muestra la ofrece su encuentro con el cine al escribir que el hombre que les explicó el funcionamiento

tenía una máquina pa sacar las fotografías que toda estaba cerrada y no había visto la luz, y tenía un agujero por donde entraba esta, y aquel se ponía frente a lo que se quisiera retratar y aquello, quedaba impreso en una especie de cinta, llamada película, y esta máquina saca hasta novecientas fotografías por minuto, pues solo había que darle a una ciriñuela¹ y ya salen, después aquella película se pone en una rueda, y se le va dando a otra ciriñuela, y van pasando las fotografías que allí haya, y aquellas pasan por un cristal de aumento que pone la figura aquella en un trapo que hay en la parte de delante del local, y aquello lo aumenta mucho el cristal de aumento y salen muy grandes.

Figura una relación de «cabos sueltos» sobre historia del entorno, y también los periódicos con la prédica conservadora que adoctrinaba en su conformismo a la gente de Centenares, que, poco a poco, conseguía mejorar sus horas y rendimientos en la explotación, siempre que las vacas parieran o que no se muriera el ganado o que Dios, al que imploraban «como es debido», no permitiera que reventaran las cosechas, cosa que tampoco era tan infrecuente. Ese espacio se cierra con la imagen de la última generación que residió en la finca hasta entrados los años sesenta del siglo veinte, sin que aún hubiera llegado a ese núcleo la luz eléctrica.

Y al lado de esa ruralidad tosca y perseverante, se muestra «la modernidad» salmantina, los brotes de elegancia y distinción. Quizá pocos emprendedores del momento mostraron tan clara aspiración de abrir nuevos caminos como quien era un recién aparecido por la ciudad, Carlos Luna, que en Francia había conseguido acelerar

1 «Ciriñuela», el término que utiliza el niño en su escrito y no recogido en el diccionario, era la denominación empleada en la zona para nombrar la manivela o manubrio, también denominada cigüeña, de donde procede sin duda la expresión popular.

los trámites para el matrimonio con la rica y avanzada joven salmantina Inés Terrero, porque ésta ya había dado a luz a una hija, y un documento muestra esas situaciones: allí nació Inés Luna Terrero, un personaje salmantino que cruza por su relevancia, totalmente disonante con el entorno, la propuesta de *Espejos en la niebla*. Figuran en las vitrinas documentos relacionados con la explotación de la finca familiar cabecera entre las otras dehesas, El Cuartón —la del desalojo de los renteros, la de residencia de *la Bebé*—, con el intento de aplicación de nuevos sistemas que intentó instaurar el recién llegado Carlos Luna, aunque de éste se destaca, sobre todo, su perfil en relación con la innovación en el ámbito de la ciudad, desde la plataforma de «la modernidad». Él fue quien introdujo la electricidad en Salamanca, en 1889, quien junto al grupo de avanzados promovió la Salamanca festiva del «coso blanco», quien en las industrias de curtidos heredadas de los Terrero aplicó nuevos criterios en esa actividad artesanal secular en la ciudad: las tenerías reseñadas por Fernando de Rojas en *La Celestina*. Y su hija Inés, que toda Salamanca conocería como *la Bebé*, al igual que la madre cuando encontró a Carlos, estudió en Francia desde niña, según muestran algunas referencias que se aportan, y comenzó una trayectoria de mujer disfrutadora de su libertad que rompió en Salamanca con cuanto se podía esperar de una señorita de la buena sociedad, desde su condición de mujer recia y sofisticada, incluso desde unos amores que, más adelante, la llevarían a la relación con el dictador Miguel Primo de Rivera.

Es la primera vez que se muestra la documentación gráfica sobre Inés Luna Terrero, procedente de un gran álbum, y en el que con su íntima «miss» fue disponiendo las fotografías, por lo general de pequeño tamaño, realizadas por ella misma o por su acompañante. Además de aportar con generosidad imágenes sobre la cara que ofreció antaño la finca El Cuartón, hoy semiderruida, esa documentación perfila con nitidez la frecuencia de sus viajes por diferentes países, el tipo de indumentaria que vestía, sus estancias en puntos exclusivos y, por supuesto, la evolución de su figura. Las imágenes que incorpora la propuesta de Basilio Martín Patino en las pantallas encuentran en las vitrinas una especie de carnalidad en torno a una mujer sugerente por tantos motivos, símbolo de «la modernidad» en Salamanca al amparo de la herencia familiar.

En las vitrinas, los documentos² referidos a las relaciones personales, a los problemas económicos, a decisiones referidas a la explotación, configuran una muestra que despliega la diferencia de recorrido entre quienes comenzaron el siglo como renteros de «los Luna» y después asentaron su propia tierra, y quien provocó un conflicto mientras su trayectoria vital se mantuvo como muestra de ruptura con la Salamanca más tradicional, aunque terminó recluida en el casi impensable ámbito «liberty» de la ruralidad de El Cuartón, confiada a los rituales de los maronitas libaneses que ella misma asentó en España.

En paralelo, pero en honda interconexión, dos trayectorias notablemente diferentes en un marco provincial concreto propician los entramados deslizantes, cargados de sugerencias e incitaciones, con «espejos en la niebla»

2 La documentación expuesta procede, fundamentalmente, del fondo familiar conservado por Macu Vicente y, en relación con los Luna Terrero, del fondo de la Fundación Inés Luna Terrero, depositado en el Archivo Municipal de Salamanca.

Imágenes para una exposición

LA INFANCIA, UN HÁBITAT MÁGICO





ENSOÑACIONES CALIDOSCÓPICAS Y MUSICALES, ABSTRACCIONES
FETICHISTAS, MÍTICAS, TELÚRICAS, ERÓTICAS [...] ESTAS
INGENIOSIDADES ESTABAN IDEADAS PARA ACTIVIDADES CON LAS QUE
GANAR EL TIEMPO Y ESCAPAR A LA LEY DOMINANTE DEL BENEFICIO



ARTILUGIOS PARA FASCINAR
Colección Basilio Martín Patino



Colección BMP



Colección BMP

ALLÍ, RECORDABA MI MADRE, HABITARON UNOS HUÉSPEDES PORTUGUESES QUE PORTABAN UNA DE LAS PRIMERAS MÁQUINAS DE PROYECTAR CINE EN SALAMANCA. ERA PARA MÍ UN HÁBITAT MÁGICO



Colección BMP



Colección BMP

JUGUETES PARA SOÑAR [...] OTRA MANERA DE ACTIVAR EL CEREBRO
MEDIANTE LAS FABULACIONES DE LO VISIBLE



Colección BMP



Colección BMP





Colección BMP



El amor y otras soledades

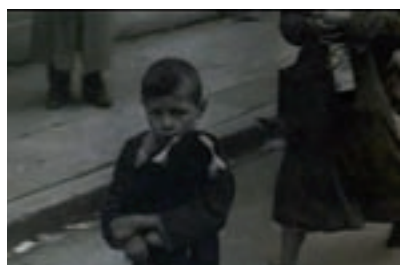
YO HABÍA REALIZADO *CANCIONES PARA DESPUÉS DE UNA GUERRA*
A LA BÚSQUEDA DE ESE CONOCIMIENTO, AQUELLOS SENTIMIENTOS,
DE LOS QUE NO FUI CONSCIENTE EN MI NIÑEZ



Colección BMP



Colección BMP



Canciones para después de una guerra



Colección BMP



**UN JUEGO DESDE
LA LIBERTAD**



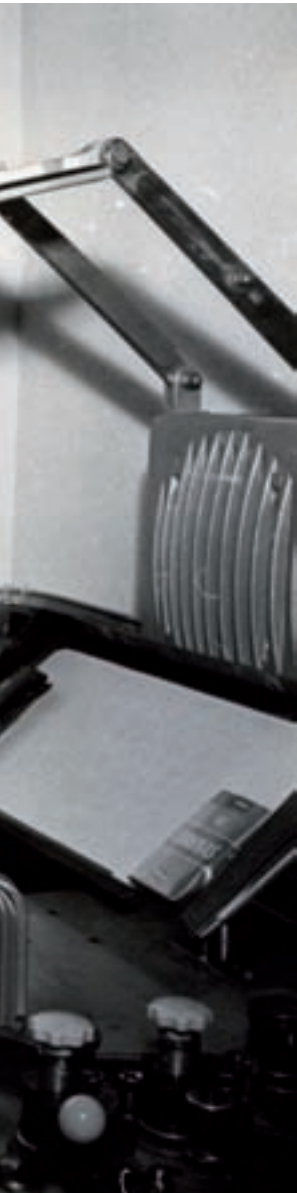
SE TRATABA DE UN NIC TOSCAMENTE PIRATEADO, PERO CON LA SUFICIENTE INGENUIDAD COMO PARA PROLONGARNOS HACIA OTRAS PERCEPCIONES DE LA FALSEADA REALIDAD, PARA PODER INVENTAR MUNDOS IMAGINARIOS, FANTASIOSOS, Y DOCUMENTARLOS CON TALES RECURSOS DE VEROSIMILITUD QUE FUERAN CREÍDOS COMO CIERTOS



Colección BMP



Colección BMP



Rodaje de *Madrid*

UN OFICIO GOZOSO, MISTERIOSA TRANSICIÓN INTERIOR



Colección BMP



CABÍAN OTRAS VÍAS Y OTRA NUEVA SENSIBILIDAD EN EL VIEJO AFÁN
DE CAPTAR LA IMAGEN DEL MUNDO



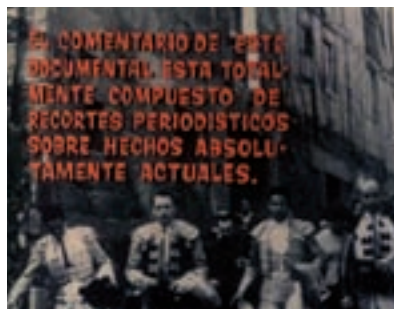
La seducción del caos



Portada de la revista videográfica
de La Linterna Mágica



Torerillos



La seducción del caos



CREAR REALIDADES INVISIBLES O IRREALIDADES VISIBLES



Carmen y la libertad



El museo japonés



Ojos verdes

TRABAJAMOS A NUESTRO AIRE, AL MARGEN DE LAS NORMAS
HABITUALES DEL MERCADO, DE LA CENSURA, DE LA PRUDENCIA.
UNA EXPERIENCIA IRREPETIBLE



Caudillo



Canciones para después de una guerra



Colección BMP



Rodaje de Queridísimos verdugos



Colección BMP

DE LA ESPAÑA PROFUNDA A LA NOUVELLE VAGUE



Nueve cartas a Berta



Nueve cartas a Berta



Nueve cartas a Berta

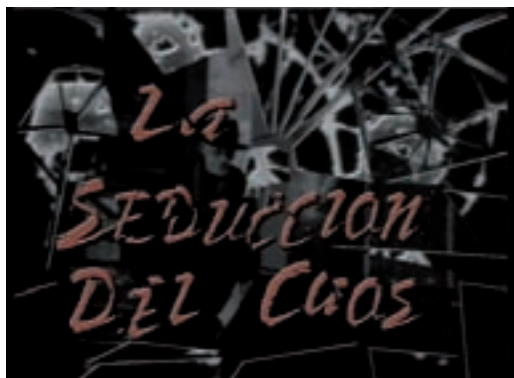


Y COMPUSE UN FRISO A TRAVÉS DEL CASINO CON TODAS LAS FIGURAS
QUIETAS, COMO EN UN CUADRO...



Nueve cartas a Berta

DÍMELO TÚ, ESPEJO MARAVILLOSO, DIME LA VERDAD, TODA LA VERDAD,
LA VERDAD, LA VERDAD, LA VERDAD, LA VERDAD, LA VERDAD...



La seducción del caos



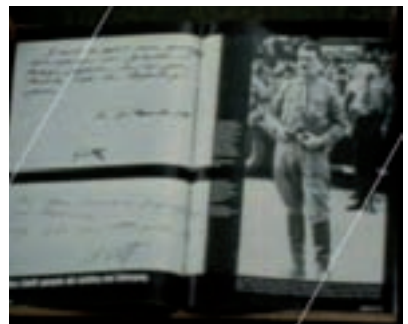
La seducción del caos



La seducción del caos



HOY DÍA QUÉ SENTIDO TIENEN LOS BARROTES ANTE LA COMUNICACIÓN DE LAS IMÁGENES POR LA FAZ DE LA TIERRA



La seducción del caos



La seducción del caos

QUIZÁ NUESTROS HÁBITATS PARTICULARES NO SE TRABAJEN
YA EN MÁRMOLES, SINO EN IMÁGENES ELECTRÓNICAS



La seducción del caos



DOCUMENTALISTAS DE LA REALIDAD, SEGÚN EL ESTEREOTIPO,
PERO DE UNA REALIDAD INVENTADA



Paraísos



La seducción del caos

TIEMPO PARA ENSOÑAR. PARAÍSOS Y UTOPIÍA



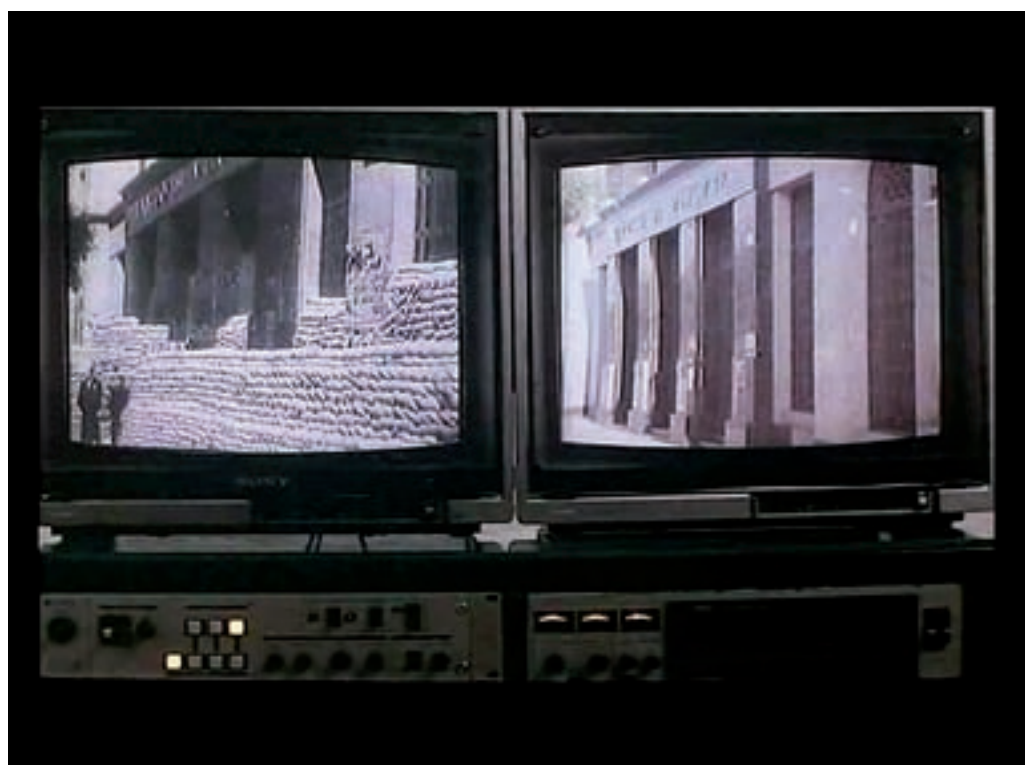
Paraísos





EL TIEMPO Y LA EXPERIENCIA HISTÓRICA





Madrid

MÁS QUE REPRESENTAR EL PASADO, ME INTERESA SUSCITAR
SU PRESENCIA EN EL DÍA DE HOY, VIVO, PRESENTE, EN SU CONFLUIR
Y SIMULTANEAR DISTINTOS TIEMPOS QUE SE COMPLEMENTAN,
SE POTENCIAN O SE ANIQUILAN ENTRE SÍ



Madrid



Madrid



Madrid



Canciones para después de una guerra



Madrid

SIGUEN ESTANDO AQUÍ. DADA LA INCAPACIDAD DE LA FOTOGRAFÍA PARA MENTIR, NO NOS INQUIETAN EN CUANTO SIGNIFICAN UNA COPIA DE LA REALIDAD, SINO POR EL MISTERIO...



Madrid

ES UN MATERIAL CAÓTICO, SIN UNIDAD



Madrid



Madrid



Madrid



Madrid



Queridísimos verdugos



Madrid

A MEDIDA QUE MONTÁBAMOS LA PELÍCULA (CANCIONES), NOS ÍBAMOS DANDO CUENTA DE QUE ESTÁBAMOS MANEJANDO ESA SUSTANCIA DELICADA E INCONTROLABLE DE LOS SENTIMIENTOS, QUIZÁS LA PARTE MÁS QUEBRADIZA Y DELICADA DE NOSOTROS MISMOS



Canciones para después de una guerra



Canciones para después de una guerra

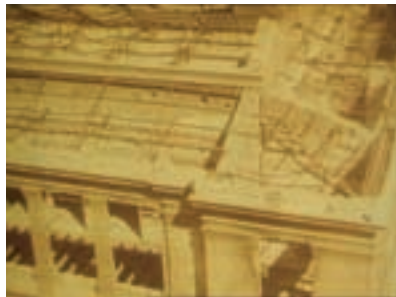


Madrid



Canciones para después de una guerra

LAS COSAS NO ERAN COMO ERAN, QUIZÁS TAMPOCO SEAN AHORA
COMO SON, DA IGUAL, PERO EXISTIERON, TUVIERON QUE EXISTIR
PORQUE LAS RECORDAMOS...



Madrid

EL PROTAGONISMO DE LOS NIÑOS QUE APARECEN SUBREPTICIAMENTE,
COMO UN GRITO CALLADO, COMO UNA APELACIÓN, COMO UNA
PROTESTA MORAL



Canciones para después de una guerra

... Y HASTA SE EXTRAÑARÁN DE QUE HAYA EXISTIDO, DE QUE LAS FOTOGRAFÍAS HAYAN PODIDO SER VERDAD. UNA PERSONA COMO YO, TAN DESAPERCIBIDA, TAN INÚTIL, TAN MUERTA



Canciones para después de una guerra



Canciones para después de una guerra

UNA FORMA DE APODERARME DE LA REPRESENTACIÓN MÍTICA
DEL BISONTE, DESDE MI CUEVA, ENTONCES CLANDESTINA,
A MODO DE EXORCISMO



Caudillo

A ESCALA DE DECIR ALGO NO PREFABRICADO SOBRE ESAS TRES O CUATRO COSAS QUE NOS PUEDEN VIVIFICAR, SOBRE NOSOTROS MISMOS



Caudillo

CON TAL FUERZA SE IMPONE LA NECESIDAD DE COMPRENDER.
EL CINE NOS HA VALIDO PARA ALGO



Rodaje de *Queridísimos verdugos*



Colección BMP



Queridísimos verdugos



Queridísimos verdugos



Queridísimos verdugos



Queridísimos verdugos

Queridísimos verdugos

UTILIZAR EL CINE PARA INTENTAR UNA REPRESENTACIÓN PLANA DEL PASADO –PASOLINI DIXIT– ES UNA EMPRESA INJUSTIFICADA, FALSA Y TOTALMENTE MAQUILLADA, O BIEN SIMPLEMENTE METAFÓRICA



Casas Viejas



Casas Viejas



Casas Viejas

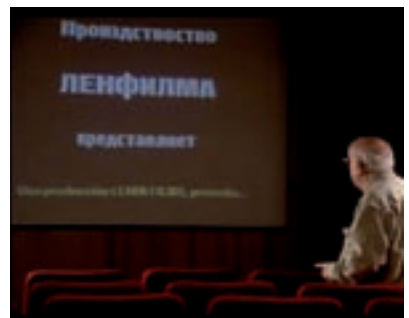


Casas Viejas

A PARTIR DE ENTONCES LAS HUELLAS LAS RECOMPONDRÉ YO,
SIN OTRAS LIMITACIONES QUE LAS QUE ENCUENTRE EN MI INVITACIÓN
A LA COMPLICIDAD CON EL ESPECTADOR, MI OTRO YO AL QUE ME DIRIJO



Casas Viejas



Casas Viejas

**“VUELVO A LAS REGIONES
ABANDONADAS DE MI VIDA”**
(Hölderlin en *Los paraísos perdidos*)



Palimpsesto salmantino

NO ME RESISTO A IMAGINARME QUE UNO DE AQUELLOS INOCENTES NIÑOS DE CINCO O DE SEIS AÑOS QUE DESFILAN ERA YO, QUE PUEDO SERLO, DISFRAZADO NO SÉ SI DE TEMPLARIO O DE CRUZADO, O DE REQUETÉ O DE FALANGISTA. POR SUERTE NO LLEGUÉ A SER CONSCIENTE DE EN QUÉ CONSISTÍA TODO AQUEL ESTRUENDO Y AQUELLAS ESCENOGRAFÍAS EUFÓRICAS DE BANDERAS VICTORIOSAS, DESFILES ENTUSIASTAS

UN TROZO DE FRUSTRACIÓN EN TORNO A AQUELLA FRUSTRACIÓN,
UN POCO DE IRONÍA DOLOROSA Y A LA DEFENSIVA CONTRA AQUEL
CIERTO DOLOR



Nueve cartas a Berta



VENCERÉIS PERO NO CONVENCERÉIS



Palimpsesto salmantino



Palimpsesto salmantino

EN EL FONDO QUIZÁ SÓLO SEA UN ROMÁNTICO, AFICIONADO
A LAS RUINAS. YO MISMO A LO MEJOR NO SOY TAMBIÉN MÁS
QUE LA HERENCIA DE OTRAS RUINAS



Nueve cartas a Berta



Nueve cartas a Berta



Proyección de *Nueve cartas a Berta* en la Plaza Mayor de Salamanca

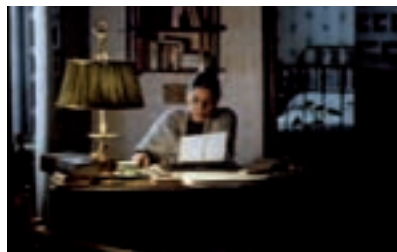


BMP en la Plaza Mayor de Salamanca

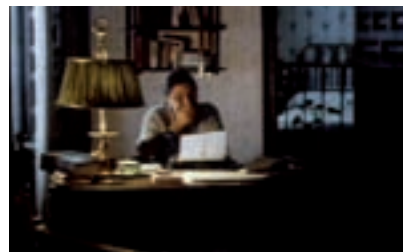
¿A QUÉ OTRO SITIO PODRÍA HUIR DE MÍ SI NO TUVIERA LOS DÍAS
QUERIDOS DE MI JUVENTUD?



Los paraísos perdidos



Los paraísos perdidos



Los paraísos perdidos



Los paraísos perdidos





Octavia



ESPEJOS EN LA NIEBLA

COMIENZO DE ESTA TRISTE REMEMBRANZA, CUANDO OCCIDENTE
SE ABRÍA JUBILOSAMENTE A LA MODERNIDAD



Colección BMP



El Cuartón
Fotos Santi Ochoa

FUE UNA DE LAS PRIMERAS MUJERES CONTEMPORÁNEAS
QUE SE ENFRENTABA AL ORDEN DEL PASADO CON IMAGINATIVA
PERSONALIDAD, DIGNA DE SER ESTUDIADA Y COMPRENDIDA



Archivo Inés Luna Terrero



Archivo Inés Luna Terrero

AQUEL VIVIR INSÍPIDO, DULCEMENTE AMORTAJADO DE CONFORT



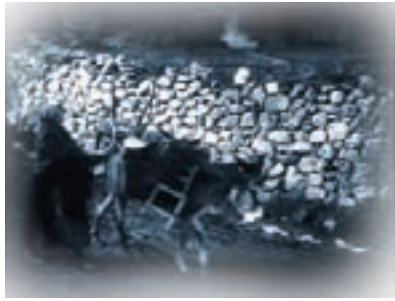
Espejos en la niebla





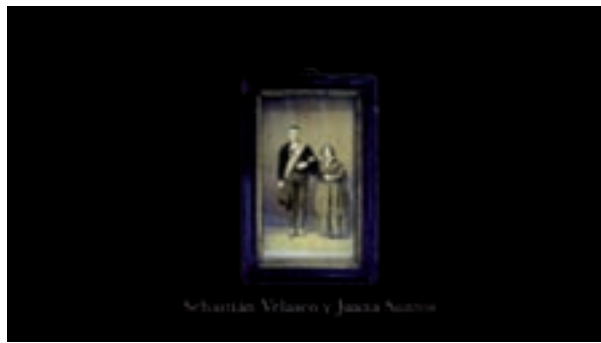
Espejos en la niebla

VERSIÓN CASTELLANA DE *LAS UVAS DE LA IRA* QUE FILMARA
EMOTIVAMENTE FORD, A LA BÚSQUEDA DE OTRO HUECO VACÍO
DONDE ASENTARSE DE NUEVO



Espejos en la niebla

MACU HA VENIDO INFORMÁNDOME SOBRE SUS CONTINUOS
Y APASIONANTES HALLAZGOS: “EL SILENCIO, EL OSCURANTISMO,
LA RELIGIÓN, LAS BUENAS COSTUMBRES Y LAS HISTORIAS QUE MI TÍO
ABUELO ANGEL AGUSTÍN CONTABA SOBRE EL USO Y DISFRUTE
DE LAS MUJERES DE SERVIDUMBRE POR PARTE DE LOS SEÑORES”



Scharlén Velasco y Jazela Sandoval

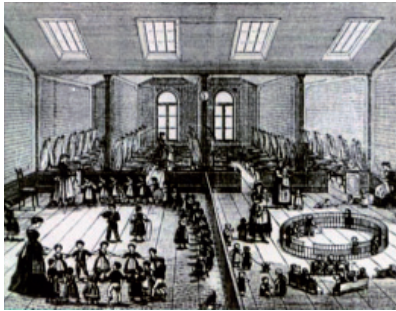


Espejos en la niebla

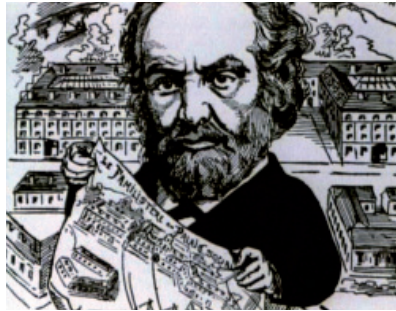
LAS FOTOGRAFÍAS ESTÁN VIVAS, ESAS CARAS ME FASCINAN



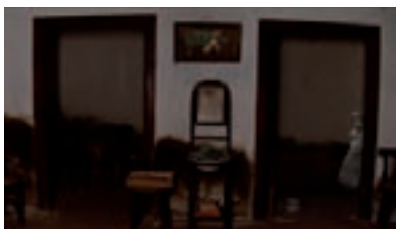
COMO DE UN FALANSTERIO, EXTRAÑO ACUARTELAMIENTO
DE CUÁQUEROS DE NO SE SABE QUÉ SISTEMA DE VALORES ETERNOS
CONSERVADOS EN AQUELLA CÁPSULA



Paraísos



Espejos en la niebla



Espejos en la niebla



Espejos en la niebla

SE LE QUEDABA GRABADO EN SU IMAGINARIO DE AFECTOS Y RISAS
QUE AHORA NOS DESCRIBE, REESCRITOS SOBRE TERRUÑOS
ESTEPARIOS COMO UN PALIMPSESTO DE SU EXISTENCIA



Espejos en la niebla
Fotografía de Fernando Pascual



Espejos en la niebla

Vitrinas

No. 100. Mayo de 1920. No. 10.

EL CAMPESENO

Órgano oficial de la Liga Nacional de Campesinos

con el fin de dar a conocer a los campesinos la importancia de su trabajo y a los señores terratenientes la necesidad de darles un trato justo.

¡CON PODEROSOS ACOMODADOS!
¿QUÉ HECHOS SALVAMOS?
DAD JUSTICIA AL PUEBLO
DAD AMOR AL PUEBLO
DAD FE AL PUEBLO

¿QUÉ DICEN?
 ¿QUE SE LES CONTESTA?
 ¿NO LO ENTIENDES ASÍ?
 ¿LO ENTIENDES ASÍ?
¡SEAMOS TODOS HERMANOS!
 Así se salvarán ellos y nosotros

No. 100. Mayo de 1920. No. 10.

EL CRUZADO DE LA FE

El Cruzado de la Fe es un periódico que se publica en la ciudad de México, D. F., y que tiene como objeto principal la difusión de la doctrina católica y la defensa de los intereses de la Iglesia.

S. S. el Papa Pio XI.
 Su Santidad el Papa Pio XI, en su encíclica "Quadragesimo Anno", ha expresado su profunda preocupación por el bienestar de la humanidad y su firme compromiso con la justicia social.

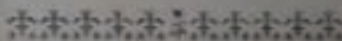
LA DECISION AL PORTUGAL
 El gobierno portugués ha tomado una decisión importante en relación con el Tratado de Madrid, lo que tiene grandes repercusiones para la paz en Europa.

Día del Papa
 El día del Papa es una fiesta que se celebra en todo el mundo, y que sirve para recordar el papel central del Pontífice en la Iglesia católica.

¡Bueno; arrastra la vida a ellos y, si puede ser,
trata de que te sobre, para ti y para los que lo
necesitan más que tú, y serás feliz, lo que no
fue Salomón, ni son tantos otros que tienen
mucho dinero.



MAN MAN DEVO, S. A. Madrid



1939

SEPTIEMBRE

HOJAS EDUCATIVAS

¡Sed hombres!

ENSEÑANZA DE LA JUVENTUD CAMPESINA

Sé austero

Austero es el que se contenta con lo me-
nos posible; ser austero no es ser pobre, si-
no no crearse necesidades.

El café, el tabaco, el vino a deshora o en
exceso, y otra porción de cosas que no son
esenciales a la vida ni a la salud, son necesi-
dades eventuales de las que debe prescindirse.

Además cuestan dinero





Cuaderno del diario para 1903 mes de Febrero

El cinematógrafo es un aparato, que a un hombre, nos lo explica, todos se consistían o se hacían por electricidad, y tenía una manivela para sacar las fotografías que todo estaba cerrada y no había visto la luz, y tenía un agujero, y por donde entraba la luz, y aquel se ponía frente a lo que se quería retratar y aquello, quedaba impreso en una especie de cinta, llamada película, y esta máquina saca hasta novecientas fotografías por minuto, pues se le había que darle a una correa y giraban, después aquella película se pone en una rueda, y se le va dando a otra correa, y van pasando las fotografías que allí haya, y aquellas pasan por un cristal de aumento que ~~las~~ pone la figura aquella en un trazo que hay a la parte de adelante del local, y aquello lo aumenta mucho el cristal de aumento, y salen muy grandes.



**Aproximación bibliográfica
a la obra de
Basilio Martín Patino**

monografías

ADOLFO BELLIDO LÓPEZ, *Basilio Martín Patino. Un soplo de libertad*, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1996.

JUAN ANTONIO PÉREZ MILLÁN, *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*, Valladolid, Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2002.

ALBERTO NAHUM GARCÍA MARTÍNEZ, *Realidad y representación en el cine de Basilio Martín Patino: montaje, falsificación, metaficción y ensayo* [Tesis Doctoral], Pamplona, Universidad de Navarra. Facultad de Comunicación, 2005, 683 págs.

CATHERINE BIZERN (ed.), *Basilio Martín Patino «aux frontières du documentaire»*, París, Les rencontres du cinéma documentaire. Périphérie-L'Ecran du Cinéma (marzo 2005).

RAFAEL UTRERA MACÍAS (ed.), *Andalucía, un siglo de fascinación. Homenaje a Basilio Martín Patino*, Sanlúcar de Barrameda, Universidad de Sevilla / Bodegas Pedro Romero, 2006.

JORGE NIETO FERRANDO, *Posibilismos, memorias y fraudes. El cine de Basilio Martín Patino*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2006.

CARLOS MARTÍN (coord.), *En esto consistían los paraísos. Aproximaciones a Basilio Martín Patino* [textos de Antonio Weinrichter, Pilar García Jiménez, Ana Martín Moran, Esteve Rimbau y Jean-Christophe Royoux], Granada, Centro José Guerrero, 2008.

VALÉRIE HERBUICH, *Le cinéma de Basilio Martin Patino: la trilogie documentaire. Canciones para después de una guerra. Queridísimos Verdugos. Caudillo* [Tesis Doctoral], Universidad de Quincy (Francia), 2008.

otros estudios

CÉSAR SANTOS FONTENLA, «Berta responde», *Triunfo* (25 marzo 1967).

ÁLVARO DEL AMO, «Nueve cartas a Berta», *Nuestro Cine*, 62 (junio 1967).

F. MARTIALAY Y M. MARINERO, «Palabras con Basilio Martín Patino», *Film Ideal*, 163 (agosto 1966).

M. BILBATÚA Y C. RODRÍGUEZ SANZ, «Conversación con Basilio M. Patino», *Nuestro Cine*, 52 (1966).

M. ALONSO Y OTROS, «Nueve cartas a Berta», *Signo*, 1408 (8 abril 1967).

ÁLVARO DEL AMO, «A partir de estas nueve cartas. *Nueve cartas a Berta* (guión)», Madrid, *Ciencia Nueva*, Los Complementarios, 1968.

E. G. R., «Un hombre de la generación de los cincuenta», *Triunfo* (30 noviembre 1968).

MIGUEL MARÍAS, «Basilio Martín Patino. El único 'nuevo' del nuevo cine», *Nuestro Cine*, 77-78 (diciembre 1968).

JAVIER MAQUA Y MARCELINO VILLEGAS, «Conversación con Patino», *Film Ideal*, 217-218-219 (1969).

IGNACIO FRANCIA, «Conversación con Basilio M. Patino», *El Adelanto de Salamanca* (16 septiembre 1969).

DANIEL SUEIRO, «Patino y 'esas soledades'», *ABC* (19 octubre 1969).

ANTONIO CASTRO, *Basilio Martín Patino*, Valencia, Fernando Torres editor, 1974.

TOMÁS DELCLÓS, «Canciones y posguerra», *El Viejo Topo*, 1 (octubre 1976).

CÉSAR SANTOS FONTENLA, «Una película para la polémica. Las canciones de Patino», *Informaciones de las Artes y las Letras* (11 noviembre 1976).

SERAPIO CARREÑO, «Canciones para desmitificar la posguerra», *Gaceta Ilustrada*, 1.049 (14 junio 1976).

MARUJA TORRES, «La otra cara de Basilio Martín Patino. Ni víctima ni maldito», *Nuevo Fotogramas* (1 octubre 1976).

ÁNGEL S. HARGUINDEY, «Entrevista con Basilio M. Patino», *El País* (30 octubre 1976).

JUAN MIGUEL COMPANY Y PAU ESTEVE, «Habla Patino», *Dirigido por...*, 38 (noviembre 1976).

- PERLA MARTENS, «Las 'canciones' malditas de Martín Patino», *La Voz*, 13 (febrero 1977).
- CARLOS ÁLVAREZ Y OTROS, *Queridísimos verdugos*, Madrid, Forma Ediciones, col. Estreno cine-color, 1977.
- ÁNGEL S. HARGUINDEY, «Los verdugos se retratan», *El País Semanal* (9 enero 1977).
- DANIEL SUEIRO, «Así fue el rodaje de *Queridísimos verdugos*», *Cuadernos para el Diálogo*, 206 (9 abril 1977).
- FERNANDO LARA, «Queridísimos verdugos», *Triunfo*, 744 (29 abril 1977).
- JOSÉ MÉNDEZ, «Radiografía del subdesarrollo», *Ajoblanco*, 29 (enero 1978).
- A. ABET, «Canciones para después de una guerra», *Cahier de la Cinémathèque*, 38/39 (1984).
- ANTONIO LARA, «Canciones para después de una guerra», *Revista de Occidente*, 53 (octubre 1985).
- CARLOS F. HEREDERO, «Madrid, la difícil captura de la realidad», *Dirigido por...*, 146 (abril 1987).
- CARLOS F. HEREDERO «La Historia como representación y el espejo apócrifo», *Archivos de la Filmoteca* [Generalitat Valenciana], 30 (1988).
- CARLOS F. HEREDERO, «La seducción del caos o la pérdida del espejo audiovisual», *Archivos de la Filmoteca* [Generalitat Valenciana], 12 (abril-junio 1992).
- JUAN ANTONIO PÉREZ MILLÁN, «La seductora producción del caos», *Archivos de la Filmoteca* [Generalitat Valenciana], 12 (abril-junio 1992).
- CARLOS F. HEREDERO, «'Espejito prodigioso: ¡Dime la verdad!'», *Archivos de la Filmoteca* [Generalitat Valenciana], 12 (abril-junio 1992).
- MIRITO TORREIRO, «En las fronteras», *Archivos de la Filmoteca* [Generalitat Valenciana], 12 (abril-junio 1992).
- CARLOS F. HEREDERO, «Basilio Martín Patino, la disidencia reflexiva», *Filmoteca Española* (enero 1992).
- FERNANDO GONZÁLEZ, «Basilio Martín Patino: pensar la Historia», *Film-Historia*, VII, 2 (1997), pp. 141-160.
- JUAN MARÍA CASADO, «Andalucía, un siglo de fascinación. La visión andaluza de Basilio Martín Patino», *El siglo que viene*, 35-36 (1997).

- MARGARITA LEDO, *La mirada documental*, Universidad de Santiago de Compostela, 1997.
- JEAN LOUIS COMOLLI, *Filmer l'histoire... Casas Viejas*, París, Centre George Pompidou, 1997.
- EDGAR ROSKIS, «La manipulación de los archivos. Mentiras del Cine», *Le Monde Diplomatique* (28 noviembre 1997).
- MIRITO TORREIRO, «La ¿historia? de Andalucía, según Basilio Martín Patino», *El Viejo Topo* (septiembre 1998), pp. 58-60.
- ANTONIO WEINRICHTER, «Subjetividad, Impostura, Apropiación: En la zona donde el documental pierde su santo nombre», *Archivos de la Filmoteca* [Generalitat Valenciana], 30 (octubre 1998).
- CARLOS F. HEREDERO, «La historia como representación y el espejo apócrifo (A propósito de 'Andalucía, un siglo de fascinación', de Basilio Martín Patino», *Archivos de la Filmoteca* [Generalitat Valenciana], 30 (octubre 1998).
- JOSÉ LUIS GUTIÉRREZ MOLINA, «A propósito de *Casas Viejas*», en *El Fantasma y el Esqueleto Un proyecto de Pedro G. Romero*, Arteleku, 2000.
- JOSEP M.^a CATALÀ, «El filme ensayo: la didáctica como actividad subversiva», *Archivos de la Filmoteca* [Generalitat Valenciana], 34 (febrero 2000).
- ANA MARTÍN MORÁN, «La reescritura del pasado en *El grito del sur: Casas Viejas* de Basilio Martín Patino», *Cuadernos de la Academia*, 9 (junio 2001).
- JOSEP M.^a CATALÀ, «La crisis de la realidad en el documental español contemporáneo. Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España», *Ocho y Medio* [IV Festival de Cine Español de Málaga] (2001).
- CASIMIRO TORREIRO, «Basilio Martín Patino: Discurso y manipulación. Imagen, Memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España», *Ocho y Medio* [IV Festival de Cine Español de Málaga] (2001).
- CARLOS LOSILLA, «Sobre Octavia», *Archivos de la Filmoteca* [Generalitat Valenciana], 45 (octubre 2003).
- HELENA LÓPEZ, *Democracia y melancolía en el cine de Basilio M. Patino*, Bath, University of Bath, 2003.
- JOSÉ LUIS CASTRO DE PAZ, «Nueve cartas a Berta. Sin remedios, sin fracturas...», en Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde (eds.), *Los Nuevos Cines en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*, Valencia, Institut Valencià de Cinematografia, 2003.
- ANA USEROS, «Del NO-DO al mercado del cine», *Ladinamo*, 9 (2003). www.rebelion.org

- ERNESTO J. PASTOR MARTÍN, «El nudo gordiano de Canciones para después de una guerra», *Cuadernos de la Academia*, 13-14 (2004).
- ALBERTO NAHUM GARCÍA MARTÍNEZ, «Jugando en los márgenes de la no-ficción: mecanismos de falsificación en *La seducción del caos*», Granada, Actas del X Congreso de la AEHC (febrero 2004).
- MARÍA GUERRERO, «Construcción y reconstrucción de la memoria histórica en *Caudillo*, de Basilio Martín Patino», Granada, Actas del X Congreso de la AEHC (febrero 2004).
- AURORA FERNÁNDEZ POLANCO, «Montaje, ficción y umbral de realidad...», en Valeriano Bozal (ed.), *Historia, montaje e imaginación: sobre imágenes y visibilidades. Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2005.
- ANA MARTÍN MORÁN, «La inocencia subversiva. Pistas falsas y alguna certeza sobre la producción audiovisual de Basilio Martín Patino», en M.^a Luisa Ortega (coord.), *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*, Madrid, Textos Documenta Madrid / Ocho y Medio Libros de Cine, 2005.
- RALLY FAULKNER, «Identity and Nationality in Basilio M. Patino's *Nueve cartas a Berta*», *Bulletin of Spanish Studies* (2005).
- HELENA LÓPEZ, «Exilio, memoria e industrias culturales», *Revista Migraciones y Exilios* (2005).
- CARLOS MARTÍN, «Molestar al espectador. El rechazo del culto al realismo en Basilio Martín Patino», Córdoba, Actas del XI Congreso de la AEHC, Filmoteca de Andalucía, 2006.
- CHRISTIANE PASSEVANT, «Basilio Martín Patino: entre 'vérité' et 'farce' », *Divergences* (25 diciembre 2006). http://divergences.be/article.php3?id_article=280
- JAVIER GONZÁLEZ SOLAS, «La seducción del caos. La televisión como metáfora», Segovia, IV Congreso Internacional de Análisis Textual (noviembre 2006). www.tramayfondo.com
- CARLOS SEGURA, «Consideraciones acerca de 'Madrid'. Cine e Historia», *El camino de Mé-séglise* (Valencia 2007).
- DANIELA T. MONTOYA Y ADOLFO BELLIDO LÓPEZ, «Palimpsesto salmantino» (diciembre 2007). www.encadenados.org
- CARLOS REVIRIEGO, «Palimpsesto salmantino. Fulgores de la derrota», *Cahiers de Cinéma*, 9 («Especial: El cine reinventa su futuro: Reescrituras. Festival Internacional de Cine de Las Palmas», febrero 2008).
- PILAR GARCÍA JIMÉNEZ, «'Para que tengas una idea aproximada de cómo es todo esto'. Am-bivalencia y montaje dialéctico en *Nueve cartas a Berta*. El nuevo realismo de Basilio Martín Patino», Castellón, XII Congreso de la AEHC (marzo 2008).