

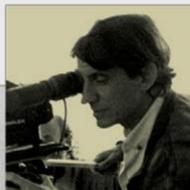
# PATINO / BIRRI

ESTRATEGIAS  
FRETE  
A LO REAL



CARLOS F. HEREDERO

PABLO PIEDRAS



FESTIVAL DE  
**MÁLAGA**  
CINE EN ESPAÑOL



# PATINO/BIRRI

ESTRATEGIAS FRENTE A LO REAL

Carlos F. Heredero

Pablo Piedras



**FESTIVAL DE**  
**MÁLAGA**  
CINE EN ESPAÑOL

Queda prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en la ley, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento.

Título original: *Patino/Birri. Estrategias frente a lo real.*

Autor: Carlos F. Heredero y Pablo Piedras

Diseño, maquetación y cubierta: Editorial Pálido Fuego S.L.  
info@palidofuego.com

© 2018, Carlos F. Heredero

© 2018, Pablo Piedras

© 2018, de la presente edición en castellano para todo el mundo:

Festival de Cine de Málaga e Iniciativas Audiovisuales, S.A.

C/ Ramos Marín, 2

29012 - Málaga

festivaldemalaga.com

*Primera edición: abril de 2018*

ISBN: 978-84-09-00899-5

Impresión: Gráficas La Paz

Avda. de Jaén, 119

23650 - Torredonjimeno (Jaén)

www.graficaslapaz.com

## ÍNDICE

<b>BASILIO MARTÍN PATINO:</b>	
<b>EL PODER DE IMAGINAR LO REAL</b>	<b>7</b>
Preludios:	
«Un combinado de verdad y recreación»	11
Salamanca:	
«Ese archivo del tiempo»	21
Madrid:	
«Rompeolas de todas las Españas»	33
El tríptico:	
«Las piezas perdidas de un rompecabezas»	45
Televisión:	
«Las mentiras verdaderas»	57
Instalaciones:	
«El reflejo de los espejos»	67
Filmografía	75
Bibliografía	77
<b>PERFIL DE FERNANDO BIRRI</b>	<b>79</b>
Foto carnet	81
El artista y su época	83
Las escuelas	88
Etapas formativa y consolidación de una poética	92
Exilio y errancia	107
Retorno y despedida	118
Fuentes y bibliografía	122



BASILIO MARTÍN PATINO  
EL PODER DE IMAGINAR LO REAL

Carlos F. Heredero



*El cine obedece a las leyes de un mundo propio y diferente. Es inútil utilizar la vida como medida de referencia para comprobar si el cine la falsea o la refleja.*

Basilio Martín Patino<sup>1</sup>

Para Basilio Martín Patino, más que para ningún otro cineasta de su generación, las imágenes fueron siempre un vehículo de conocimiento, una herramienta para abrir grietas en nuestras convicciones. Su obra entera es un hermoso palimpsesto de voces, ecos y retornos articulado sobre sucesivas capas y planos en un trabajo de investigación y de búsqueda personal que nunca se detuvo. Su filmografía recorre un sendero de innovación y libertad irredenta, y ofrece una luz que alumbra en medio de la oscuridad que tantas veces ha envuelto los caminos del cine español y que nos ayuda a orientarnos entre las falacias y espejismos con los que tiende a recubrirse casi siempre la cultura.

Patino decía que el cine había sido para él «*un oficio afortunado*», que nunca había renunciado al «*trabajo como pasión*» y que este le había resultado muy gratificante por lo que tiene de «*juego creativo*», de instrumento que

<sup>1</sup> «A propósito de Madrid», en: Oliva María Rubio (ed.). *Basilio Martín Patino. Madrid. Rompeolas de todas las Españas*. La Fábrica/Centro Cultural de la Villa Fernán-Gómez; Madrid, 2017; pág.123.

le confería «*el poder de imaginar y objetivar lo real*». No se podría describir mejor lo que el arte de las imágenes en movimiento significó siempre para el director que inició su trayectoria en 1965 con *Nueve cartas a Berta* y que la cerraba en 2012 con *Libre te quiero*.

Cuarenta y siete años separan ambas películas. Casi medio siglo en cuyo transcurso la filmografía y el conjunto de la obra polifacética de Patino recorren un itinerario sembrado de sucesivas indagaciones en la memoria individual y colectiva de España, pero también en los diferentes senderos que han tomado, durante la segunda mitad del siglo XX y la primera década del XXI, el lenguaje de las imágenes en movimiento y las formas de representación audiovisual en su conjunto.

Un camino, eso sí, que carece de las pautas, códigos y moldes propios de la representación naturalista, pues la verdadera esencia del viaje propuesto por su obra nunca se plegó a tales preceptos. Aficionado al ilusionismo, a las fantasmagorías artesanales y a la fantasía hipnótica de los ‘artilugios para fascinar’ propios del precine, a la manipulación de las imágenes para hacerlas expresivas, al divertido escondite de los apócrifos (con su fructífera dialéctica entre la verdad y la mentira) y a romper hasta hacerlos añicos –era su afición lúdica predilecta– todo tipo de espejos deformantes, siempre en busca de la inasible y escurridiza verdad que oculta el azogue (como ocurre expresamente en el prólogo de *La seducción del caos*, 1991), Patino desplegó una heterogénea obra audiovisual (cine, televisión, videoinstalaciones) que nos interroga sin cesar sobre la naturaleza de las certezas y los engaños, sobre los límites entre la ficción y la realidad, sobre las fronteras entre los dogmas y la cultura mediante un

incesante «*juego desde la libertad*»<sup>2</sup> en busca de un lenguaje más inteligente, de nuevas formas –no dogmáticas– de relacionarse con la complejidad de lo real.

#### PRELUDIOS:

#### «UN COMBINADO DE VERDAD Y RECREACIÓN»

Y si la obra entera de este cineasta verdaderamente indispensable abre ya desde su momento fundacional (*Nueve cartas a Berta*) un sendero lleno de interrogantes críticos, lo cierto es que ese camino no nace allí por generación espontánea, pues en realidad había empezado a gestarse muchos años antes. A la sazón, lo primero que supo el mundo del futuro director, en lo que al cine se refiere,<sup>3</sup> databa de una década atrás; más exactamente, de 1955, cuando el por entonces joven y combativo Patino (a sus veinticinco años) publica ya –en las páginas inaugurales de una nueva revista: *Cinema Universitario*– una serie de incisivas, atrevidas y demoleadoras consideraciones sobre los caminos que, en aquella época, transitaba el cine español.

Y su diagnóstico no podía ser menos complaciente. Para empezar, aquel joven estudiante de la Universidad

<sup>2</sup> Basilio Martín Patino. «Un juego desde la libertad». *Archivos de la Filmoteca*, nº 12; abril-junio, 1992.

<sup>3</sup> Antes de optar ya definitivamente por el cine, Patino había escrito algunos relatos literarios; entre ellos: *Tres primaveras a la ventana* (ganador del Premio Samuel Ros), *Generalísimo, antes Toro* (finalista del premio ‘Biblioteca Breve’ de novela, de la editorial Seix Barral) y *Cuatro narraciones para tímidos*, una de las cuales (*El sobrino de su tía*) recibió un premio en un concurso literario en cuyo jurado figuraban Enrique Tierno Galván y Fernando Lázaro Carreter.

de Salamanca coloca en el frontispicio de su texto (el primero con el que se encontraban los lectores en el primer número de la revista) una cita de Ramón Gómez de la Serna que data de 1929, pero que comienza así: *«El cine español solo será tal cine cuando desaparezcan los actores y los directores actuales. Cuando surjan los nuevos»*. Así, sin tapujos y sin matices. Patino irrumpe pues en los registros de la historia cinematográfica española enarbolando una impugnación frontal del cine industrial y mayoritario que por aquellos años acapara no solo los parabienes gubernamentales de la dictadura, sino también los halagos de la crítica oficialista, mayoritariamente instalada en la prensa diaria y en las revistas especializadas más conservadoras (esa misma crítica, atrincherada en el CEC,<sup>4</sup> que unos años antes había preferido *Jeromín*, de Luis Lucia, a *Bienvenido, Mister Marshall*, de Luis G. Berlanga), y para la que Patino tiene también un diagnóstico feroz, pues se pregunta si acaso *«un círculo de señores escritores de cine de este tipo, ¿puede tomarse con seriedad? Y nos acordamos de esas Reales Academias, mucho más solemnes y ceremoniosas todavía que andan por España. Y nos vienen ganas de no inscribirnos nunca en ningún gremio para que, aunque sea a tropezones, podamos andar por lo menos con autenticidad»*.<sup>5</sup>

Y no menos radical es también la repugnancia —fruto de un ya muy avanzado desencanto— que le provocan los designios culturales del franquismo, pues le resulta *«más incomprensible aún el que después de la Revolución, nacida como una náusea contra la bazofia, sea un Estado como el nuestro, y a nombre de no sabemos qué interés, el que precisamente proteja*

<sup>4</sup> Círculo de Escritores Cinematográficos.

<sup>5</sup> «Un doncel, una espada». *Cinema Universitario*, nº 1; enero-febrero-marzo, 1955.

*día tras día estos vergonzosos engendros cinematográficos, que solo pueden tener vida porque se acogen al crédito de un Sindicato Nacional*». La aversión por todo lo gremialista y la vocación libertaria de Patino asomaban ya en aquellos combativos dictámenes que desvelaban, al mismo tiempo, tanto su inicial filiación falangista<sup>6</sup> (su alusión al estado franquista como fruto de la «*Revolución, nacida como una náusea contra la bazofia*» no deja lugar a dudas), vinculada a su activismo en el SEU,<sup>7</sup> como su temprano y decidido compromiso en la búsqueda de un cine español diferente.

Un cine abanderado por «*un puñado de hombres nuevos y decididos que saben a dónde van*», unas «*vocaciones jóvenes dispuestas a jugarse el todo por el todo*» y una «*generación con aires nuevos que no es la de antes ni la de inmediatamente después de la guerra; una generación que piensa por sí y que está teniendo la gallardía desacostumbrada de lanzarse a viajar por los caminos de Europa*» y de la que se espera un nuevo cine para que «*no sea cochambre todo lo que reluce*».<sup>8</sup>

Aquel texto fundacional aparece en el mismo número de la revista que publica también el llamamiento para la celebración de las Conversaciones de Salamanca (mayo de 1955), cuya convocatoria y organización Patino lidera junto a Joaquín de Prada (como representantes del Cine-Club Universitario, creado por ambos en marzo de

<sup>6</sup> Según declaraciones de Joaquín de Prada a Ignacio Francia. *Cinestudio*, nº 81; enero, 1970.

<sup>7</sup> Sindicato Español Universitario. Fue una organización sindical estudiantil creada durante la Segunda República por la Falange, impulsada por José Antonio Primo de Rivera, con el objetivo de introducir la propaganda falangista en la Universidad. La militancia de Patino en el SEU le permitió llegar a ser delegado de Facultad.

<sup>8</sup> «Un doncel, una espada». *Op. cit.*

1953), los hombres de la revista *Objetivo* (Paulino Garrigori, Eduardo Ducay, Juan Antonio Bardem y Ricardo Muñoz Suay, militantes del PCE estos tres últimos), José María Pérez Lozano (de la revista católica *Signo*) y Marcelo Arroita-Jáuregui (un falangista liberal, representante de la crítica por las publicaciones del Movimiento Nacional). En tanto que mediador con las autoridades del SEU y como responsable del discurso inaugural, el futuro cineasta ejerce así como punta de lanza de un acontecimiento de largo alcance en el que comparece, finalmente, el conjunto de la disidencia crítica de la industria y de las instituciones cinematográficas de aquel momento.

De aquellas apasionadas Conversaciones (en realidad, el primer cónclave democrático de carácter cultural que se celebra en España después de la Guerra Civil) saldrán un puñado de conclusiones que impugnaban con fuerza el «*cine de muñecas pintadas*» del franquismo, ese «*cuero deshabitado*»<sup>9</sup> cuya «*ordinariedad (...) ha comenzado a hacerse incómoda e insoportable*»<sup>10</sup> para los jóvenes cinéfilos más inquietos y conscientes del momento. Cerebro gris, factótum decisivo y militante entusiasta de aquel encuentro, el joven Patino se halla pues en el centro neurálgico de un acontecimiento que, si bien no pudo generar consecuencias rupturistas en el tejido fílmico y profesional de esos mismos años, sí sentó las bases de una relectura crítica de la propia historia del cine español de la dictadura y, sobre todo, buena parte del ideario programático que,

<sup>9</sup> Llamamiento a las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales. *Objetivo*, nº 5; mayo, 1955, y *Cinema Universitario*, nº 1; *Op. cit.*

<sup>10</sup> Valoración del propio Patino en «Un doncel, una espada». *Op. cit.*

apenas siete años después, acabará inspirando las reformas puestas en marcha por José María García Escudero (participante activo en las Conversaciones de Salamanca) cuando este regresa a la Dirección General de Cinematografía en julio de 1962: reformas que impulsan y hacen posible el nacimiento del Nuevo Cine Español, cuya onda expansiva facilita, precisamente, el debut de Basilio Martín Patino en la dirección de un largometraje con la imprescindible *Nueve cartas a Berta*.

Pero no vayamos tan deprisa. Antes de llegar ese momento, Patino realiza ya en la misma Salamanca su primer cortometraje (*Imágenes sobre un retablo*, 1955), una pieza de diecinueve minutos escrita y dirigida conjuntamente por él, Luciano G. Egido y Manuel Bermejo, que consta de 350 planos con una minuciosa descripción de las 53 tablas que componen el retablo de la catedral vieja de Salamanca, del siglo XV, en el que Nicolás Florentino plasmó diferentes escenas de la vida de Cristo. Un pequeño film, por tanto, en el que llama ya la atención el hecho de que esta primera filmación de Patino, como señala con perspicacia Juan Antonio Pérez Millán,<sup>11</sup> fuera realizada sobre imágenes fijas y preexistentes: un procedimiento que el cineasta volverá a utilizar después con mayor profusión en obras de madurez como *Canciones para después de una guerra*, *Caudillo*, *Madrid* o *Palimpsesto salmantino*, así como el esfuerzo por dotar de sentido narrativo a unas imágenes estáticas.

Después de trasladarse a Madrid en agosto de 1955, con las Conversaciones de Salamanca todavía vivas en

<sup>11</sup> *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*. 47 Semana Internacional de Cine de Valladolid; Valladolid, 2002; pág. 44.

su memoria, Patino hará valer precisamente este cortometraje, así como su licenciatura en Filología Moderna por la Facultad de Filosofía y Letras, para ingresar en el IIEC<sup>12</sup> (la escuela oficial de cine), donde enseguida se orienta hacia la especialidad de dirección. Y allí tendrá oportunidad de realizar dos prácticas en 16 mm: *El parque* y *El descanso*, de las que no se conserva copia y de las que solo se conocen los protagonistas de la primera (una pareja de novios compuesta por María Fernanda d'Ocón y Mario Camus) y el boceto de guion de la segunda, del que Pérez Millán infiere que muestra «una clara voluntad de crónica de la vida cotidiana, de reportaje en modo alguno 'objetivista', sino atento más bien a la transmisión de sentimientos, de resonancias íntimas, de percepciones subjetivas», así como una tendencia a definir a los personajes «más por su contexto, por el ambiente en el que viven, que por rasgos de carácter psicológico»;<sup>13</sup> dos opciones que fácilmente serán luego discernibles también en sus largometrajes de ficción.

Finalmente, su práctica de final de carrera (*Tarde de domingo*, 1960), que comienza con una cita de Trotaconventos, personaje de *El libro de buen amor*, del Arcipreste de Hita, formará parte, junto con los ejercicios filmados por Miguel Picazo (*Habitación de alquiler*), Francisco Prosper (*El señorito Ramírez*), Manuel Summers (*El viejecito*) y José Luis Borau (*En el río*), de la promoción a la que José Luis Sáenz de Heredia calificará como 'El cabo de buena esperanza' tras el éxito y la repercusión crítica obtenida por estos cinco trabajos en las Primeras Jornadas Internacionales de Escuela de Cinematografía, organizadas

<sup>12</sup> Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas.

<sup>13</sup> Juan Antonio Pérez Millán. *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*. Op. cit.; pág. 33.

por el Festival de San Sebastián en julio de 1960. Cinco cortos que son saludados de inmediato –y con llamativa visión de futuro, que pocas veces se ha reconocido– por un editorial de *Film Ideal*, convencidos como se muestran sus críticos de que «estamos ante los cuadros más jóvenes de un nuevo cine español que tiene bastante poco que ver con el cine precedente». Surge así la primera semilla del futuro Nuevo Cine Español, anticipado ya por el propio título de aquel texto,<sup>14</sup> y Patino, una vez más, se encuentra en el centro de su núcleo originario.

Igual que lo vuelve a estar inmediatamente después, cuando –además de tener que ganarse la vida como auxiliar de docencia en las propias aulas del IIEC y como realizador de publicidad– dirige también dos cortometrajes (*El noveno*, 1961, y *Torerillos'61*, 1962) que juegan ya, por sus propios méritos, un papel sustantivo entre la amplia constelación de cortos y piezas documentales que configuran los heterogéneos antecedentes y el caldo de cultivo del incipiente Nuevo Cine Español, junto a importantes trabajos de Carlos Saura (*Cuenca*, 1958), Joaquín Jordá (*Día de los muertos*, 1962), Jesús Fernández Santos (*El corazón de una ciudad*, 1962), Mario Camus (*La suerte*, 1962), Elías Querejeta y Antonio Eceiza (*A través de San Sebastián*, 1960), Jacinto Esteva y Antonio Eceiza (*Notas sobre la emigración española*, 1960) o Jaime Camino (*Contrastes*, 1961).

El primero de esos cortos (*El noveno*, filmado en realidad en 1959) da cuenta de una fiesta popular que, con este mismo nombre, se celebra todos los años en el

<sup>14</sup> «Nuevo cine español a la vista» (Editorial). *Film Ideal*, nº 61; diciembre, 1960.

pueblo salmantino de San Felices de los Gallegos para conmemorar una sentencia de 1852 por la que se le dispensaba a la villa de entregar a los Duques de Alba, en concepto de vasallaje, la novena parte de los beneficios de la tierra. Patino filma la fiesta, de la que forman parte sustancial las actividades taurinas, con las formas propias de un reportaje en vivo (si bien todavía, algo precarias) y sus imágenes adelantan ya su gusto por los festejos populares (algo que volverá a hacerse patente después, al menos, en *Nueve cartas a Berta*, *Los paraísos perdidos* y *Madrid*) y su interés por bucear en los lugares donde siente sus raíces (las tierras y la provincia de Salamanca) y en aquellos otros con los que mantiene fuertes vínculos de pertenencia (Madrid).

Cuarenta y seis años después, el director volvería sobre aquel primer cortometraje para proponer una personalísima relectura suya en *Caípea. Ensayo sobre la realidad cinematográfica* (2005), una pequeña pieza preparada para ser presentada en el homenaje que aquel año le tributaba el festival Cinéma du Réel, en París. Un trabajo en el que Patino «*somete a las imágenes originales a un proceso de fragmentación, ralentización, coloreado y deformación que cuenta la misma historia que el original violentando la forma filmica*», en palabra de Alberto Nahum.<sup>15</sup>

El segundo (*Torerillos'61*) es ya una síntesis muy personal de elementos ficcionales y fuerte sustrato documental, orquestada por Patino para contar una historia de maetillas que parte del momento en el que un 'espontáneo' se lanza al ruedo de una plaza de toros y es

<sup>15</sup> Alberto Nahum García Martínez. *El cine de no-ficción en Martín Patino*; Ediciones Internacionales Universitarias; Madrid, 2008; pág.139.

detenido por las autoridades, para contar a partir de ahí las formas de vida de los aspirantes a torero que recorren los campos o se esconden en trenes de mercancías en busca de oportunidades para desplegar su afición. Llevado por el afán de poner de relieve las duras condiciones de vida de los maletillas, el cineasta contrasta la belleza y la monumentalidad de los escenarios salmantinos con la indigencia y la desolación social que rodea a sus protagonistas, a la vez que pone en juego ya una multiplicidad de recursos (recortes de periódicos, materiales de archivo, imágenes congeladas, choques y contraposiciones de conceptos, una voz en *off* construida con un montaje de noticias extraídas de la prensa) que después van a formar parte habitual del arsenal estilístico más reconocible del autor de *Canciones para después de una guerra*, *Queridísimos verdugos*, *Caudillo* o *La seducción del caos*.

Mediante lo que el propio Patino llamaba «*un combinado de verdad y de recreación*»,<sup>16</sup> se pone aquí de manifiesto la dialéctica entre los aspectos más duros de la vida de los maletillas y el eco que su figura y sus peripecias generan en la prensa, con lo que la supuesta ‘realidad’ retratada por los periódicos se somete a un contraste analítico en el que se pone ya de relieve el escepticismo crítico que luego desarrollará Patino respecto a la ‘verdad’ de la que son portadores tanto los medios de comunicación como las diferentes formas de representación de esa realidad. Y ello sin contar, también, con que *Torerillos’61* intro-

<sup>16</sup> «Intención». Un texto de Patino, escrito probablemente como presentación de *Torerillos’61* en alguna proyección pública, que se conserva –en papel oficial del IIEC– dentro de su expediente académico. Se reproduce íntegramente en el libro de Juan Antonio Pérez Millán. *Op. cit.*; pág. 67.

duce ya con plenos honores en su filmografía la figura de los perdedores, tanto individuales como colectivos, que después van a protagonizar, una y otra vez, tanto sus películas de ficción como sus documentales.

Y en el territorio de matriz documental se moverá también su siguiente y pequeño trabajo: un encargo del oficialista NO-DO que cristalizará como *Imágenes y versos a la Navidad* (1962), donde se combinan fragmentos de poemas de Juan Ramón Jiménez, Gerardo Diego, Luis de Góngora, Rubén Darío, J. de Valdivieso y Rafael Alberti (leídos por voces masculinas y femeninas, infantiles y adultas) con villancicos de diferentes estilos y con una breve locución que intenta poner en valor la espontaneidad con que los niños tratan en sus dibujos los temas navideños. En realidad, un preciso trabajo de montaje (y esta era la faceta que, según confesión propia, más le interesaba del proyecto a Patino, pues le daba la oportunidad de trabajar con un profesional tan solvente como Rafael Simancas) que juega hábilmente –dentro de los márgenes propios del formato– con las imágenes de la celebración cristiana, la música, los poemas y la narración.

Y así se llega al momento en que, por fin, aquel joven inquieto (hijo de una familia de derechas, nacido el 29 de octubre de 1930 en Lumbrales, cabeza de la comarca salmantina de El Abadengo, muy cerca de la frontera con Portugal) consigue rodar su primer largometraje: *Nueve cartas a Berta*.

## SALAMANCA: «ESE ARCHIVO DEL TIEMPO»

La querida y odiada Salamanca de Basilio Martín Patino es el humus biográfico, familiar, cultural, social y existencial que alimenta y sustenta una de las parcelas más fértiles de su filmografía. Cinco importantísimos trabajos suyos, en total, tienen sus raíces nutritivas y creativas en un entorno provincial y en una ciudad a la que Patino se refería como «*ese archivo del tiempo, ese rompecabezas de siglos, toda ella memoria*». Auténtica *Native Land*, territorio-fuente del imaginario creativo, más mental que físico o geográfico, Salamanca es para el cineasta como Macondo para García Márquez, Región para la novelística de Benet, la ciudad de Santa María en el universo literario de Onetti, el condado de Yoknapatawpha en los relatos de Faulker, el Monument Valley en los *westerns* de John Ford o el Hong Kong de los años sesenta para el cine de Wong Kar-wai. Es decir, la forma poética de su particular memoria sentimental, tierra de promisión imaginaria y, a la vez, origen de una herida que sigue sangrando sin cesar; ágora cultural sobre la que resuenan los ecos del siglo de oro español y telón de fondo para unos personajes que parecen coagulados por un ominoso y resonante tiempo histórico (el del franquismo) que imprime sobre sus calles y sus tierras una huella indeleble.

La Salamanca de sus películas es para Patino mucho más que un paisaje gentilicio. Es el ámbito del clan y de la atmósfera que alimenta las raíces, la matriz de los recuerdos personales, la representación realista y entresonada (emocional y racional al mismo tiempo) de un «*uni-*

*verso invertido y simbólico*»<sup>17</sup> que oficia como metáfora –tan lúcida como escéptica– de una España que nunca deja de arrastrar paralizantes herencias de un doloroso pretérito. Es el ámbito franquista de la juvenil y, a pesar todo, más bien pesimista *Nueve cartas a Berta*, la misma ciudad a la que regresa en 1985, ya en plena democracia, con *Los paraísos perdidos*, de igual forma que lo vuelve a hacer después en tres ocasiones más: con *Octavia* (2002), una obra crepuscular y mortuoria, pero también atravesada por un silente y enrabiado nihilismo juvenil; con el vigoroso, pero melancólico ensayo audiovisual que supone *Palimpsesto salmantino* (2007) y con la calidoscópica videoinstalación *Espejos en la niebla* (2008), con la que se remonta a la Salamanca agraria de principios del siglo XX para tratar de entender, una vez más, cómo fue posible la ciudad franquista de la posguerra.

A esta última se asoma ya en su primer largometraje: un escéptico y apesadumbrado rondó epistolar construido sobre las cartas que un joven estudiante salmantino de segundo de Derecho (Lorenzo Carvajal, interpretado por Emilio Gutiérrez Caba) envía a una chica que ha conocido durante un campamento de verano en Inglaterra (Berta Carballeira, hija de un profesor exiliado); cartas que el propio Lorenzo lee en el *off* narrativo de la película sin que el personaje de Berta aparezca nunca en pantalla, a la vez que el protagonista pasea por las calles de su ciudad, deambula con su novia (Mari Tere, interpretada por Elsa Baeza), visita el casino, asiste a conferencias, pa-

<sup>17</sup> Basilio Martín Patino. «The Salmantican Way of Life», en: *Basilio Martín Patino. Espejos en la niebla*. (Aurora Fernández Polanco, ed.). Círculo de Bellas Artes de Madrid y Ministerio de Cultura; Madrid, 2008; pág. 25.

dece las presiones conservadoras de su familia y expresa su desasosiego por el ambiente que le rodea: *«Y de repente me viene como una depresión, como un hastío, como una necesidad de salir de aquí, donde sea.... No hay nada que me llene, no espero nada, no sé qué será de mí en el futuro, para qué valdré, qué sentido tiene el acostumbrarse a vivir así, rutinariamente, sin alicientes, conforme a unas normas tan ajenas y viejas que no nos ayudan a vivir mejor, manteniendo y respetando unos intereses en los que no participo, ni me atañen absolutamente...»*.

Obra emblemática y cimera del Nuevo Cine Español que en 1965 ha explotado ya con fuerza (ganadora de la Concha de Plata en el Festival de San Sebastián, y recibida con entusiasmo por la crítica joven, que la dedica dos portadas en otros tantos números de la revista *Nuestro Cine*), *Nueve cartas a Berta* traza una radiografía demoledora de la España interior, del país real que pervive –aferrado a todas las inercias paralizantes de la dictadura y a sus anacrónicos valores– a despecho del motor económico que funciona gracias a la gasolina financiera del turismo en la periferia costera y bajo el engañoso escaparate del desarrollismo urbano de los años sesenta.

Pero ese retrato, que discurre sobre la pantalla con una fuerte y explícita impregnación literaria, y que es saludado en su momento como expresión del ‘realismo crítico’ proclamado como paradigma estético del Nuevo Cine Español, se abre también a otras dimensiones mucho más interesantes. Y la primera de todas es la que permite ver la película como expresión no de la Salamanca real de 1965, sino quizás de la Salamanca de una década anterior (la de las famosas ‘Conversaciones’), recordada y recreada libremente por un cineasta que, ya entonces, se muestra refractario a dejarse atrapar por un historicis-

mo meramente documental y más interesado por la ‘reconstrucción’ atmosférica de los estados de ánimo o de los ambientes culturales y sociales, pues la memoria de Patino, como bien sugiere Pérez Millán, «no es ni quiere ser memoria de hechos, de datos, sino memoria de sentimientos, de emociones, de resonancias y evocaciones, no necesariamente nostálgicas, ni mucho menos».<sup>18</sup>

A pesar de todo lo cual, hay efectivamente en las cartas de Lorenzo Carvajal algo de ese lamento quejumbroso —y algo conmisero— que Antonio Drove reprochaba a muchas de las películas del Nuevo Cine Español que retrataban los limitados horizontes y la represión sexual que sufrían los jóvenes de la España sesentera, algo de esa pasividad pesimista impropia de la juventud, pero que el protagonista del film exhibe con cierta resignación y escaso ímpetu combativo. Una pasividad que es, a su vez, reflejo del estancamiento y de la parálisis del entorno, a los que la película da forma mediante el ‘congelado’ repentino de algunas imágenes y la utilización de las fotos fijas, aisladas o consecutivas, que Patino intercala con profusión a lo largo del metraje.

Surge así un procedimiento que contribuye a quebrar la continuidad tradicional de la narrativa clásica y a cuestionar la verosimilitud naturalista de la representación (Patino decía que su película era «*un acto de rebeldía contra el naturalismo, que a mí nunca me interesó*»), lo que permite poner de manifiesto que el espectador se encuentra ante una elaborada ‘manipulación’ estilística, ante un artificio estilizado que simula presentarse como ‘documento’. Y bajo ese artificio palpita también, paradójicamente, la

<sup>18</sup> Juan Antonio Pérez Millán. *Op. cit.*; pág. 88.

emboscada naturaleza documental de un film de ficción que ofrecía ya la primera pista de esa heterodoxa vocación documentalista a la que su autor dará rienda suelta varios años después con mucho mayor atrevimiento, incluso, a la hora de cuestionar o discutir abiertamente la supuesta ‘verdad’ de la que puede, o no, ser portador el propio formato documental: una dimensión que permite ver hoy *Nueve cartas a Berta* como un valioso ‘documento reconstruido’ de una Salamanca –situada en un tiempo impreciso de la larga noche dictatorial– que alguna vez existió en la vida y en la memoria del cineasta.

Y a Salamanca regresa Basilio Martín Patino, veinte años después, para filmar *Los paraísos perdidos* (1985), en la que una mujer ya madura y sin nombre (Charo López) vuelve a la ciudad con el pretexto de asistir a la muerte de su madre, pero también movida por la necesidad de hacer balance de su vida y de buscar el reencuentro con sus afectos, con sus amigos y con sus amores de antaño. Una mujer que, en realidad, no es otra que la Berta de la película anterior (hija de un catedrático exiliado cuyo legado quiere asegurar la protagonista y al que algunos amigos quieren hacer un homenaje, dado que, tras la difícil recuperación de la democracia, ahora gobiernan los socialistas). Una Berta que finalmente se reencuentra con Lorenzo Carvajal, el antaño joven protagonista de *Nueve cartas a Berta* (pero interpretado aquí por Juan Cueto), convertido ahora en vicedecano de la Universidad y, por tanto, prisionero de una estructura funcional que viene a prolongar todas las servidumbres que tanto le horrorizaban en aquel film.

Ajuste de cuentas, por tanto, con la memoria y con las heridas de un pasado que resuena con fuerza bajo la

vibración lírica y literaria del *Hiperión* de Hölderlin (el libro que traduce la protagonista y cuyos fragmentos en *off* contrapuntean numerosos pasajes narrativos), *Los paraísos perdidos* emerge en medio del cine español de los años ochenta (escindido entre el desinhibido cromatismo de la burbujeante posmodernidad y la autosatisfecha reconstrucción academicista del pretérito) como una reflexiva indagación en la dolorida memoria histórica de un país olvidadizo que parece haber vuelto la espalda a las ominosas raíces —políticas, sociales y culturales— sobre las que, en aquellos años, está construyendo la frágil prosperidad económica y las tramas clientelares que sostienen el renovado andamiaje institucional.

A diferencia de la película anterior, construida desde la subjetividad de Lorenzo, *Los paraísos perdidos* edifica su relato desde la subjetividad de Berta, ausente de la ficción precedente, pero convertida aquí en el vehículo central que conduce las reflexiones del propio Patino sobre aquel pretérito que todavía duele y sobre el desengañado presente por el que ahora transita la protagonista. De ahí que este nuevo film acabe por ser expresión melancólica, y a la vez considerablemente radical, del ‘desencanto’ posterior a la Transición política española, pues Berta no entiende la sociedad conformista —en la que ya no existe ninguna voluntad de cambio real— a la que regresa: «*Las generaciones anteriores sobreviven con sus propios fantasmas, las contemporáneas se acomodan o se encierran en sí mismas, y las más jóvenes ‘pasan’ olímpicamente de todo, entretenidas con sus nuevos juguetes tecnológicos*», en palabras de Pérez Millán.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Juan Antonio Pérez Millán. *Op. cit.*; pág. 232.

Como su personal respuesta a una pregunta que él mismo se hacía («¿Qué cuentan de sí mismos los cineastas españoles? ¿Cuál es su estética, su imaginario colectivo, su modo de sobrevivir, diez años después de la desaparición del dictador?»),<sup>20</sup> *Los paraísos perdidos* adopta la forma de un suntuoso exorcismo trazado con una hermosa serenidad estética (hecha de prolongados *travellings*, largos planos de calculada coreografía y refinados encadenados) que no disimula el agrio escepticismo del cineasta hacia un presente que se le antoja decepcionante y sobre el que arroja una mirada tan crítica –al borde mismo de lo despectivo en lo tocante a los retratos de algunos personajes representativos de ese presente cultural y político– como la que había proyectado veinte años antes sobre el paisaje social, cultural y moral de la misma ciudad.

Esencialmente intimista y confidencial, más cercana a los acordes de un oratorio filosófico que a una crónica realista o documental de ese presente descorazonador, *Los paraísos perdidos* es una evocación elegíaca de las ilusiones frustradas, de los proyectos juveniles nunca sustanciados, de los anhelos perdidos en el camino y de los sueños que no llegan a concretarse. Es el primer retorno de Patino al útero matriz de *Nueve cartas a Berta*, al que regresa –diecisiete años más tarde– con una nueva ficción que responde, sin duda, a esa necesidad que el cineasta lleva dentro y de la que no puede desprenderse: «Yo también intento ir regresando: comenzar a querer volver, aunque sepa que ello no es del todo cierto (...). Vuelvo a perderme por sus rincones de siempre, sin tener que ir a ninguna parte,

<sup>20</sup> Basilio Martín Patino, «El cine español, diez años después». Texto escrito para la presentación de *Los paraísos perdido* en la 42 Mostra de Venecia.

*aunque me doy cuenta de que los pies se van por donde solían, como un reflejo afectivo, a la busca de un tiempo recuperado (...). A veces Salamanca es demasiado Salamanca».*<sup>21</sup>

Y por sus rincones de siempre, efectivamente, vuelve a perderse Rodrigo Maldonado (Miguel Ángel Solá) cuando regresa a Salamanca, dentro de *Octavia* (2002), para reencontrarse con los lugares de su infancia y con los restos de una familia (paradigmática de la burguesía agraria salmantina y de los ancestrales señores de la tierra) de la que huyó muchos años antes. Allí se enfrentará también a la desplazada figura de Manuela (la hija que tuvo, como señorito que era, con una empleada de la casa) y a la marginalidad de Octavia, hija a su vez de Manuela y de un guerrillero colombiano a quien Rodrigo hizo matar durante su turbulenta época iberoamericana.

Eje absoluto de todo el relato (y dueño de la voz en *off* que transporta sus propias reflexiones, muchas veces sobrecargadas con un exceso de explicaciones argumentales), Rodrigo vuelve a su tierra y a sus raíces para encontrarse las huellas, ya casi descompuestas, de un pasado lleno de fantasmas y de ausencias, de culpas y de silencios, de contradicciones irresolubles que le paralizan y frente a las que no sabe responder por su incapacidad para entender un presente herido de muerte por un pasado que vuelve con devastadoras consecuencias. Protagonista y viga maestra, pese a todo, de una película abigarrada de personajes colaterales, de presencias representativas de diferentes estamentos, generaciones y clases sociales, en la que se amontonan los temas y las referen-

<sup>21</sup> Basilio Martín Patino. «Volver a Salamanca». Citado por Juan Antonio Pérez Millán. *Op. cit.*; pág. 334.

cias a múltiples entramados de la sociedad salmantina dentro de lo que Pérez Millán llamó «una estructura en mosaico, o mejor, en tapiz urdido sobre finísimos hilos que se entrecruzan en una trama tan tupida como imperceptible a primera vista». <sup>22</sup> Una trama cargada, a su vez, de componentes melodramáticos conjugados como tales (algo inexistente en las mucho más distanciadas películas anteriores), pero no siempre de manera satisfactoriamente orgánica.

Atravesada por un explícito diapasón crepuscular que vibra con intensidad en todos y cada uno de sus planos, *Octavia* es una especie de oratorio fúnebre por un universo en descomposición, por unos personajes irremediablemente atrapados en una tenebrosa tela de araña que acaba por devorarlos. Los ecos de *Nueve cartas a Berta* resuenan con claridad bajo sus imágenes (la visita nocturna al casco histórico, los paseos de Rodrigo por las calles de la ciudad, la aparición de otro personaje también llamado Lorenzo y vinculado a la Universidad, el reloj en forma de columpio que antes estaba en un escaparate y ahora preside las reuniones en casa de la Doña), pero aquí el registro tonal se hace severo, se engola y se carga de oscuras premoniciones a cada cambio de plano. A la sazón, Patino tiene ya 72 años cuando afronta el rodaje de este film (de ahí quizás las tonalidades sombrías que muestran las imágenes), pero lo cierto es que, en 2002, le quedan al cineasta todavía muchas energías creativas, mucho afán experimentador (bien visible en una multiplicidad de vanguardistas trabajos posteriores) y un asombroso ímpetu juvenil que sin duda le permite contemplar y filmar la muerte trágica de la joven que da

<sup>22</sup> Juan Antonio Pérez Millán. *Op. cit.*; pág. 350.

título al film a modo de negación radical de todo lo que la rodea.

«*Tuvo que resistirse para no vivir atada a tanto cuerpo muerto y a un destino que le era ajeno*», dice Rodrigo en su discurso fúnebre ante el ataúd de Octavia: «*Celebremos los años que pudo vivir. 'Ahí os quedáis', seguramente pensaría, sabiéndonos brasas apagadas, cenizas. 'Ahí os quedáis', engreídos, aturdidos, borrachos como dioses*», en lo que constituye la última elegía, el definitivo y autocrítico ajuste de cuentas con el clan, con un pretérito lleno de horrores y de fracasos, con las raíces familiares y culturales del propio cineasta; y también el cierre definitivo –cargado de una dolorosa autoconsciencia crepuscular– de un tríptico (*Nueve cartas a Berta*, *Los paraísos perdidos*, *Octavia*) con el que Patino sustancia, en términos ficcionales atravesados por dolientes ecos literarios y musicales, su personal exorcismo de Salamanca.

Un desenlace desolado y envuelto en desgarradores acordes mortuorios (a los sonos del *Stabat mater* de Pergolesi, cantado por Teresa Berganza), pero que no le servirá al cineasta para librarse del peso existencial que el universo simbólico de Salamanca sigue ejerciendo sobre su imaginario creativo. De ahí que vuelva sobre sus pasos, solo cinco años después, con *Palimpsesto salmantino* (2007), un nuevo largometraje que se presenta esta vez, de forma explícita, como un «*ensayo cinematográfico*» y que se ofrece como ejemplo práctico de la propia definición que abre el film: «*Palimpsesto: dícese del código en el que se aprecian las huellas de textos anteriores, borradas para poder reutilizar su pergamino como soporte de nuevos contenidos*». Y eso es exactamente lo que hace el cineasta: reutilizar imágenes procedentes de *Caudillo* (los fastos militares

y falangistas que ocupan la Plaza Mayor de Salamanca cuando Franco establece allí su cuartel general), *Nueve cartas a Berta*, *Los paraísos perdidos* y *Octavia*, cuidadosamente re trabajadas en su textura (coloreados donde antes no había cromatismo, blanco y negro donde antes imperaba el color), remontadas y recombinadas entre ellas para generar un nuevo discurso que habla de las huellas de tiempo y de «*la recomposición de la historia oculta en las ruinas de la destrucción*», a la vez que nos ofrece nuevos códigos para «*acercarnos en retrospectiva a su filmografía salmantina y a la relectura que hoy podemos hacer de ella*».<sup>23</sup>

De tal empeño nace un fascinante artefacto audiovisual que viene a inscribirse, con llamativa puntualidad y modernidad, en una de las tendencias contemporáneas de aquel momento más interesantes de la cinematografía mundial. Enfrentado a la memoria y la conciencia de sí mismo, pero sobre todo a la plena disponibilidad de su propia historia, el cine de la primera década del nuevo siglo se mira en el espejo y se aplica a la tarea de rehacer sus antecedentes, sus fuentes de inspiración, sus referentes básicos e incluso sus propias imágenes. Pero no se trata de ninguna forma parásita o plagiaria (Harold Bloom nos lo recuerda: «*El inventor sabe cómo pedir prestado*»),<sup>24</sup> sino de una propuesta que deriva de la reflexión plenamente consciente sobre los «*dialogismos*» a los que alude Umberto Eco para recordar que los libros (y las películas, cabe decir) dialogan entre sí, como hacen en este caso los

<sup>23</sup> Carlos Reviriego. «Fulgores de la derrota». *Cahiers du cinéma. España*; especial, n° 1; febrero, 2008. Suplemento publicado junto al n° 9 (febrero, 2008) de la revista.

<sup>24</sup> Harold Bloom. *El canon occidental*; Anagrama; Barcelona, 2006; pág. XX

precedentes largometrajes de Patino, con los que el cineasta se enfrenta aquí a lo que Bloom llama ‘la angustia de las influencias’.

Un ensayo que aparece también, a la vez, en un tiempo que se abre al mestizaje del cine con las artes plásticas y con las instalaciones museísticas: un nuevo y apasionante territorio para explorar y por el que Patino se mueve con total familiaridad, al menos, desde 1993 (*Holoscopio*, a la que luego volveremos). Por eso no resultará sorprendente que el director regrese por quinta vez a sus raíces salmantinas con una instalación (*Espejos en la niebla*) que se presenta en el Círculo de Bellas Artes de Madrid entre mayo y junio de 2008, y que ofrece una de sus obras más originales, fruto de una rigurosa investigación histórica filtrada –en términos audiovisuales– por el humus de su particular imaginario.

La obra se organizaba en torno a ocho cabinas de cristal en cuyo interior se desplegaban otras tantas proyecciones que se cruzan y se reflejan entre sí, que se mezclan y se superponen en la percepción de sus espectadores, sumergidos de esta forma en la recreación histórica y reinvención ficcional, a la vez, de unas historias acaecidas en la Salamanca profunda a comienzos del siglo XX, de la dialéctica entre El Cuartón (una finca de la oligarquía terrateniente: el ‘mundo feliz’ de Inés Luna Terrero, ‘la Bebé’), el mismo viejo caserón donde Patino había rodado anteriormente una buena parte de *Octavia*, y el pueblo ya entonces abandonado de Centenares, creado y levantado por los aparceros que fueron expulsados de aquella finca de los señoritos.

¿Lección de historia...? Decididamente, no. Más bien una invitación a romper su pretendido carácter unívoco

y lineal, a cuestionar la frialdad de los datos y de los hechos, a bucear en espejos y laberintos que se desvelan como palimpsestos habitados por recuerdos vivos y por fantasmagorías que parecen querer materializarse frente a la cámara cuando el cineasta explora aquellos espacios. Cabinas, espejos, cristales y pantallas que demandaban de sus espectadores tanta complicidad como libertad interpretativa. En definitiva, un juego, un ‘artilugio para fascinar’ que se prolongaba, como destilado y resumen epigonal, en una hermosa composición de fotogramas sobre papel que Patino publicó en las páginas de *Cahiers du cinéma. España* (nº 12; mayo de 2008).

#### MADRID: «ROMPEOLAS DE TODAS LA ESPAÑAS»

Nadie piense, empero, que Patino vivía y filmaba prisionero de Salamanca. Acogido y fascinado por ese machadiano Madrid, «*rompeolas de todas las Españas*»,<sup>25</sup> el cineasta salmantino se adentró ya por los más intrincados rincones de la capital en un pequeño cortometraje de 1968 (*Paseo por los letreros de Madrid*), rodado en 16 mm y codirigido con José Luis García Sánchez. Un corto de veintisiete minutos en el que pueden observarse «*los nuevos ensayos de montaje que Patino introduce ya en una estructura todavía convencionalmente documental*», a la vez que sus imágenes anticipan «*el interés del director por los problemas*

<sup>25</sup> La frase de Antonio Machado estará también en el título de la exposición ‘Basilio Martín Patino. Madrid, rompeolas de todas las Españas’, organizada en el Centro Cultural de la Villa Fernando Fernán-Gómez, del 31 de octubre de 2017 al 14 de enero de 2018, comisariada por Oliva María Rubio.

*urbanísticos y sus repercusiones sobre las formas de vida de los habitantes de las ciudades».*<sup>26</sup>

El recorrido que ofrecen las imágenes, por diferentes espacios del casco antiguo y de otras zonas de la villa, muestra los rótulos de las calles, los nombres de los comercios, sus toldos y reclamos publicitarios, utilizando como hilo conductor una mano que va dibujando zonas sobre un plano antiguo y dos voces —masculina y femenina— que se alternan en la enumeración de datos y en el despliegue de algunas reflexiones. Se trata, en cualquier caso, de un trabajo modesto, pero adelanta ya el interés del cineasta por la problemática del urbanismo y por la repercusión que este puede llegar a tener en la existencia cotidiana y en las formas de vida de los ciudadanos, tal y como se manifestará con mucha mayor entidad en la posterior *Madrid* (1987).

Pero antes de llegar a esta última, la filmografía de Patino recalará también en la capital de España para situar allí la vida de María y Alejandro (Lucía Bosé y Carlos Estrada), protagonistas de *Del amor y otras soledades* (1969), la segunda película de ficción que rueda —tras cuatro años de *impasse* profesional— después del gran impacto producido por *Nueve cartas a Berta*. Solo que esta vez el proyecto entero (nacido de un argumento escrito por Juan Miguel Lamet, productor del film) se verá atrapado en múltiples desventuras, desde la complicada gestación de su guion para ser aprobado por la censura hasta su controvertida presentación en Venecia y el posterior fracaso de su recepción crítica, de tal manera que terminará siendo la experiencia más amarga vivida por el

<sup>26</sup> Juan A. Pérez Millán. *Op. cit.*; págs. 96-97.

director a lo largo de toda su carrera (y de la que se negó a hablar durante muchos años, pues la consideró siempre «una oportunidad perdida, por no decir una oportunidad imposible»),<sup>27</sup> la película menos accesible de su filmografía y, con toda seguridad, también la menos interesante en términos estrictamente estéticos y creativos.

Radiografía de un matrimonio en crisis, de sus desencuentros, rutinas, decepciones y fracasos, *Del amor y otras soledades* se centra más en la perspectiva del personaje femenino, pero esto no impide que la propia construcción narrativa del film acabe resultando demasiado rígida y demostrativa de la tesis ya de por sí implícita en el título. Rodeados de otras parejas que funcionan como espejos de su matrimonio (los padres de ambos cónyuges, Andrés y su mujer, Nacho y Cameli, las parejas casi furtivas de la ascensorista y la sirvienta...), los protagonistas se esfuerzan en transmitir sus emociones a través de farragosos discursos sin que la dramaturgia de la película consiga llegar a orquestar una ficción orgánica y sustantiva.

Fruto quizás de las dificultades del propio Patino para abrirse paso a sí mismo a través de una historia ajena, su retrato de Madrid es aquí el de una ciudad hostil, cosmopolita, pero crispada, con sus enervantes atascos de tráfico, el humo, la frialdad de los exteriores y la agresividad inhóspita de unos escenarios que empujan a los personajes a querer escapar de allí y a desear instalarse en el campo. Será ésta la única vez, por tanto, que Madrid se vea retratado de forma tan distante por un cineasta que supo encontrar en la historia, los escenarios y las

<sup>27</sup> Declaraciones a Antonio Castro. *El cine español en el banquillo*. Fernando Torres editor, Valencia, 1974; pág. 312.

gentes de la capital una vigorosa fuente de inspiración en la que él encontraba heroísmo, calidez, universalidad, mestizaje y solidaridad popular.

Y de todo esto se alimenta, no por azar, *Madrid* (1987), el más godardiano de todos sus largometrajes, simultáneamente atento al heroico pretérito, al vivísimo sustrato popular y a las facetas cortesanas del presente de la villa en aquellas fechas: tres dimensiones en las que el cineasta se zambulle sin prejuicios para tropezarse con la textura fragmentaria, contradictoria y en constante transformación de una urbe a la que su cámara retrata con una gama cromática suave y cálida, y a la que su montaje intenta evocar con pinceladas intermitentes, a base de retazos aislados y entrecortados que tratan de capturar el latido siempre cambiante, escurridizo, difícil de abarcar, informe y desarticulado de una ciudad de la que Patino se siente ciudadano y partícipe.

Una urbe tan bulliciosa y viva, en definitiva, como la que se volverá a encontrar el 15M de 2011, materia prima —a la postre— del testamento fílmico más combativo y jovial que quepa imaginar: *Libre te quiero* (2012). Un film casi guerrillero, en el que el cineasta censurado por los jerifaltes del franquismo cuando tenía cuarenta años se reencuentra, ya cumplidos los ochenta y uno, y cámara digital en mano, con el pulso más reivindicativo, contestatario y genuino de ese Madrid popular, «*siempre libre, siempre de izquierdas, siempre republicano*», con esa cultura de «*obreros ilustrados, de Casas del Pueblo, que no tiene nada que ver con el Madrid centralista del gobierno, que está aquí implantado como una impostura*».<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Declaraciones a Carlos F. Heredero y Miritto Torreiro en *Dirigido por*, nº 146; abril, 1987.

Palpita así en ambas películas —separadas entre sí por un cuarto de siglo, pero vinculadas por su vibrante pulso contemporáneo— esa mirada que tiene «*la movilidad del ojo de águila que pedía Baudelaire para el ‘pintor de la vida moderna’, aquel que se sumía en la multitud como un ‘calidoscopio dotado de conciencia’...*», en afortunada analogía de Aurora Fernández Polanco para referirse al propio Patino,<sup>29</sup> convertido de esta manera —parafraseando al ensayista y literato francés— en un ‘cineasta de la vida moderna’. Un director que vuelve a utilizar en estas piezas todo tipo de materiales, pues «*no todo lo que se muestra transcurre en Madrid, o por lo menos algunos planos [de estos documentales] corresponden, seguramente, a materiales rodados en otros sitios*».<sup>30</sup> Y es que el autor de *Caudillo* y *Canciones para después de una guerra* (otras dos películas que incluyen abundantes imágenes de Madrid, tanto documentales como gráficas y ficcionales) se niega a dejarse encerrar en los viejos preceptos normativos y didácticos de la práctica documentalista.

Sus palabras expresan este recelo mejor que ninguna otra consideración, pues estaba convencido de que «*lo más ‘documental’ del Renacimiento español lo conocemos por ficciones como La celestina, el Lazarillo o Guzmán de Alfarache*», de la misma manera que «*el conocimiento de nuestro siglo habrá que buscarlo en las películas de ficción, que objetivan más fielmente las conductas y problemas de su tiempo: Stroheim, Vidor, Welles, Renoir, Rossellini, De Sica, Buñuel...*».

<sup>29</sup> «Patino: un calidoscopio dotado de conciencia», en: Adolfo Bellido López / Aurora Fernández Polanco / Francisco Javier Frutos Esteban / Milagros López Morales. *Especiosos en la niebla. Un ensayo audiovisual de Basilio Martín Patino*. Festival de Huesca, Huesca, 2009.

<sup>30</sup> Declaraciones a Carlos F. Heredero y Mirito Torreiro. *Op. cit.*

Cineasta moderno donde los haya (sin duda el más moderno de toda su generación), heredero de Godard y Deleuze al mismo tiempo («*El cerebro es la pantalla*», decía el filósofo francés), Patino se rebela contra la obligación de trabajar con «*guiones novelados, actores simulacro de la representación, rituales del glamour embaucador, del marketing, de los cánones repetitivos de lo ya visto*»<sup>31</sup> (escaldado sin duda y todavía herido por el fracaso de *Del amor y otras soledades*), pues ahora defiende un concepto de puesta en escena, de narración y de montaje liberado de «*insopportables lastres academicistas*».<sup>32</sup>

De hecho, cuando Patino visita el Museo del Prado durante el rodaje de *Madrid* elige un único cuadro —entre todos los de la pinacoteca— para situar frente a su lienzo al protagonista de la película que está filmando, un cineasta alemán que funciona como trasunto ficcional del propio director salmantino. El óleo en cuestión no es otro que *Las meninas* (1656), esa fascinante composición que sitúa a su espectador en el centro de una escena imaginaria (o integrado con el primer plano del cuadro, según Foucault),<sup>33</sup> quizás al lado mismo de los reyes que se reflejan en el espejo del fondo o a espaldas del azogue frente al que supuestamente pinta, y se mira a sí mismo, el propio Velázquez. Y allí el pintor —tal como nosotros contemplamos el cuadro en la actualidad— se autorretrata vestido con el hábito de caballero de Santiago, una distinción que en realidad no se le concedió hasta tres años después (1659).

<sup>31</sup> Basilio Martín Patino. «De espejos y de nieblas en los campos charros», *Op. cit.*; págs. 15-16.

<sup>32</sup> «Un juego desde la libertad». *Op. cit.*

<sup>33</sup> Michel Foucault. *Le Mot et les choses*. Gallimard; París, 1966.



Patino filma a Rüdiger Vogler, en el Museo del Prado, para el film *Madrid* (1987)

Sin embargo, en la pintura original ese hábito y esa cruz no existían (se sabe que fueron superpuestas a posteriori), y esta circunstancia es tan relevante para lo que realmente nos concierne aquí como el eco que descubrimos en una fotografía que muestra a Patino –de espaldas a *Las meninas*– filmando a su actor, Rüdiger Vogler: una imagen en la que el lugar y la actitud del cineasta reverberan sobre los de Velázquez, que –salvando un océano de tiempo– parece así contemplar al director. Uno y otro observan a sus modelos y se disponen a retratarlos con las herramientas propias de sus oficios respectivos (el pintor, con el pincel; el cineasta, con la cámara), pero los dos acaban por firmar sendas obras que sobrepasan con mucho su condición de retrato y de testimonio. Dos piezas en las que la manipulación sobre unas imágenes precedentes acaba por proponer una realidad mucho más expresiva –y, sobre todo, más reveladora– que lo real, porque no se trata de reproducir la fisonomía de los espacios y de las gentes, sino –como dice el cineasta que

protagoniza *Madrid*— de «conocer las formas de vida que han ido conformando el presente. Captar sus silencios, sus días, su contenido, su mirada, su luz...». Es decir, lo que hace Velázquez en *Las meninas*.

Hay además en la película un claro paralelismo entre la investigación que conduce su protagonista, cuyo punto de vista es adoptado por Patino (a veces sin ambages y sin disimulos), y la óptica del propio cineasta. Ambos se sienten capturados por una ciudad en la que creen rastrear las huellas de un pasado heroico y ejemplar, en el que reconocen las señas de identidad de una metrópoli cuyo pretérito sigue vivo en el pulso cotidiano de su contemporaneidad. En este sentido, el hilo conductor del film es una tesis tan sugerente como discutible: el Madrid o, más concretamente, el pueblo de Madrid que participó colectivamente en su defensa frente al ejército franquista durante la Guerra Civil, y que resistió el asedio sin rendir un ápice de su protagonismo popular, sería el mismo Madrid que, en 1987, palpita en torno a las manifestaciones contra la OTAN, el entierro de Enrique Tierno Galván, el ambiente de las corralas de Lavapiés, de las verbenas y de la 'movida' posmoderna. En busca de los 'paraísos perdidos' (ese Madrid heroico y legendario, «ese Madrid herido en el que hurga Basilio con pudor y agradecimiento, homenaje de un palurdo con el corazón de un poeta», en palabras de Francisco Regueiro),<sup>34</sup> el cineasta cree hallar su herencia en las imágenes estilizadas del presente y construye su film sobre esa idea-motor que vertebra el montaje.

<sup>34</sup> Francisco Regueiro. «La sombra de Martín Patino», en: Adolfo Bellido López. *Basilio Martín Patino. Un soplo de libertad*; Filmoteca de la Generalitat Valenciana; Valencia, 1996; pág. 277.

Evidentemente, ese Madrid no es ‘todo’ Madrid (ausentes están la salvaje especulación inmobiliaria, la indignidad chabolista, la urbe burocratizada, la terciarización de los distritos centrales, las penurias de la periferia, la ciudad dura y hacinada), pero es el Madrid en el que vive y al que ama Patino, la ciudad en la que se sentía querido, los ciudadanos con los que podía identificarse, convocados unos y otros dentro de una radiografía que, por otra parte, no tiene nada de ingenua. Por eso se abre paso entre las imágenes una inteligente meditación sobre la frontera que delimita géneros tan convencionales como el documental o el film de argumento ficcional, sobre la siempre ambigua y quebradiza línea divisoria que existe entre la ficción y la realidad.

Por eso el protagonista encuentra una ‘dificultad de lectura’ en el contraste entre las imágenes históricas rescatadas para el presente, al compás de una progresiva inmersión en la ciudad por la que transita, y la fisonomía calidoscópica que esta misma urbe desvela ante su atónita mirada. Dificultad que se traduce en una dialéctica reflexión de fondo sobre la naturaleza de la ciudad y sobre el propio trabajo del cineasta (evidente trasunto de Patino), su metodología, su instrumental, sus códigos, sus anteriormente inamovibles certezas. El hallazgo de la perplejidad, la siempre difusa frontera entre la realidad y la representación, entre el pasado y el presente, le desconciertan al protagonista tanto como a Patino, los hacen a los dos cambiar de rumbo y los llevan a cuestionar el carácter supuestamente globalizador y acabado de la realidad.

Delante de la moviola, de los aparatos para el montaje de vídeo, filmando hechos reales, detrás de la cámara o conformando la puesta en escena de lo que aparece ante su

objetivo, el protagonista se pregunta si la realidad se convierte en ficción al pasar por el ojo del visor o si la materia documental puede serlo en estado puro, al margen de la –inevitable– intervención de los cineastas (del director alemán que conduce la ficción y del propio Patino) al seleccionar los diferentes trozos o montarlos en determinado orden, con el ritmo que se elige y con la banda sonora que se superpone.

Y no era esta, tampoco, la primera vez que el cineasta salmantino se había acercado al Madrid resistente de 1936-1939, que ya tenía una importante presencia en una pieza de 1980 (*Retablo de la guerra civil española*): un montaje de veinte películas cortas sobre la contienda que se extiende a lo largo de 128 minutos y que formaba parte de la exposición organizada por el Ministerio de Cultura sobre aquella contienda (Madrid, octubre de 1980). Se trata del primer trabajo de Patino en soporte videográfico y su montaje incluye también abundantes imágenes documentales que el director había utilizado ya anteriormente en *Caudillo* (1974), pero ello no quita para que su responsable, más interesado por la restitución de atmósferas y emociones que por los datos y la cronología (más cineasta que historiador, en definitiva), se siga haciendo pertinentes preguntas a propósito de la manipulación de este tipo de testimonios, pues sabe que *«montar material de archivo es intentar restaurar un posible mosaico romano con las piezas escurbadas en una escombrera»*, y también que *«la dificultad de tratar este legado de toda una guerra civil, prematuramente arqueológico, actual museo atiborrado de iconos curiosos de ver como signos lejanos, está en acertar a organizarlo de modo que pueda lograrse la recuperación de parte de su eficacia vivencial, su clima, la impresión de que*

vuelva a transmitir sus sentimientos, aunque sea en impresiones discontinuas e incompletas, más o menos intensas...».<sup>35</sup>

Y del pretérito al presente, pues el Madrid contemporáneo regresa a la obra de Patino dentro de dos nuevos trabajos que realiza a principios de los años ochenta. El primero es *Hombre y ciudad. Una aproximación al urbanismo* (1981), un breve vídeo documental de veinte minutos en el que el director ensaya un montaje «*al ritmo de la Novena Sinfonía de Beethoven*» en el que tuvo ocasión de «*estudiar a fondo la música*» y dedicarse «*a organizar perspectivas de la ciudad, calles, edificios y detalles de la vida cotidiana, a medida que me lo iba pidiendo la melodía*».<sup>36</sup> El segundo son algunos de los reportajes incluidos en los números 0 y 1 de *La Nueva Ilustración Española* (1984), un título de evidentes resonancias regeneracionistas para un proyecto que trataba de crear una revista periódica en vídeo, supuestamente destinada a la venta en quioscos y por suscripción, pero que solo llegó a editar esas dos primeras entregas. En uno de ellos se describe la visita de un grupo de enfermos mentales adultos al Museo del Prado; en otro se rescatan imágenes de la Puerta del Sol de Madrid correspondientes a las cuatro primeras décadas del siglo XX, las dos últimas —años treinta y cuarenta— acompañadas, respectivamente, por el himno de Riego y el de la Falange; en un tercero, dos prostitutas ya mayores, que trabajan en la Casa de Campo, disertan sobre los riesgos y penalidades de su oficio; y en otro más, el arquitecto

<sup>35</sup> Basilio Martín Patino. «Las filmaciones de la guerra de España», en *La Guerra Civil española*; Ministerio de Cultura; Madrid, 1980; págs. 36-36.

<sup>36</sup> Declaraciones de Patino a Juan Antonio Pérez Millán. *Op. cit.*; pág. 199.

Rafael Moneo explica la construcción de un edificio financiero en el madrileño Paseo de la Castellana.

Veinte años después, la ciudad en la que vive sigue omnipresente en la obra de Patino y de ahí que regrese con fuerza en *Homenaje a Madrid* (2005), un audiovisual de veinte minutos de duración, proyectado en la exposición *La seducción del caos* sobre la obra y los archivos de Basilio Martín Patino, organizada por PHotoEspaña en el Centro Conde Duque de Madrid. Una pieza concebida como tributo solidario a las víctimas del 11M y al pueblo de la ciudad y en la cual, como es habitual en todos sus trabajos de matriz documental, el cineasta se siente libre para montar, mezclar y relacionar una pluralidad heterogénea de materiales de procedencia diversa.

Nada más coherente, entonces, que el último trabajo de Basilio Martín Patino, el largometraje que finalmente clausura toda su filmografía (*Libre te quiero*), vuelva sobre el Madrid contestatario y revulsivo que acoge, precisamente en la misma Puerta del Sol que el cineasta invocaba en aquel capítulo de *La Nueva Ilustración Española*, el grito pacífico de inconformismo y de impugnación juvenil que el 15M de 2011 había lanzado a las instituciones políticas del país. Un cierre cargado de incombustibles energías juveniles que parecen exorcizar toda pulsión crepuscular para colocar sobre la pantalla un calidoscopio interrogador y plural, «una imagen que respira libertad sin convenciones (estamos ante un material muy pulido en la sala de montaje hasta lograr que las imágenes se narren a sí mismas, se desliguen al máximo de las palabras, aunque éstas no falten) y que, en el fondo, termina siendo también una requisitoria».<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Mirito Torreiro. «Libre te quiero»; *Caimán Cuadernos de Cine*, nº 12 (63); enero, 2013.

Nace así una gozosa y cómplice aventura solidaria de Patino con quienes, de nuevo, se sienten perdedores de la Historia reciente de España: todos esos jóvenes que se ven expulsados de un sistema político anquilosado, insensible frente a las necesidades reales de las nuevas generaciones (trabajo, vivienda, participación política real) y que acampan en la Puerta del Sol, y en muchas otras plazas del país, para demandar un cambio que la propia película asume, en paralelo, como una exigencia legítima. La hermosa canción de Amancio Prada con letra de Agustín García Calvo, que se escuchaba ya en las imágenes de *Los paraísos perdidos* y que aquí da título al film, rima un montaje de imágenes, la mayoría de las cuales capturadas por el propio Patino y por sus operadores (con Alfonso Parra al frente), que logran transmitir no la ‘verdad documental’ del 15M, sino la reconstrucción vivencial y atmosférica que Patino extrae del suceso en cuestión. O lo que es igual, una impugnación implícita de todo intento de acercarse a aquel entusiasta momento colectivo –no exento de ingenuidad, de contradicciones y limitaciones– con las formas propias de la tesis preconcebida, de la ilustración meramente historicista o del frío y aséptico reportaje televisivo.

#### EL TRÍPTICO:

#### «LAS PIEZAS PERDIDAS DE UN ROMPECABEZAS»

Recordémoslo: la filmografía oficial de Basilio Martín Patino se abría con *Nueve cartas a Berta*, aquella ópera prima de equívoca apariencia ficcional y realista, pero de pertinaz y trabajadísima construcción formal y documen-

tal; una obra que engendraba ya no pocas intuiciones de todo lo que su autor habría de explorar mucho después.

Y lo que vino luego –solo seis años más tarde– fue un obstinado combate de la voluntad y de la inteligencia contra toda forma de conformismo y contra todas las mentiras del cine en busca de heterodoxas formas –estéticas y narrativas– que nos permitieran a sus espectadores acceder a parcelas de conocimiento y de reflexión. Así emergieron, para asombro de todos, los documentales *Canciones para después de una guerra* (1971), *Queridísimos verdugos* (1973) y *Caudillo* (1974): tres sucesivos y subversivos fogonazos que se rebelaban contra la historia oficial del franquismo con tanta rabia como ternura, con ferocidad y con lucidez simultáneas. Pero también tres respuestas a esa «*tradición de los vencedores*» que nos miente, a la que estas películas oponen con fuerza una «*tradición de los oprimidos*» que «*resiste, sobrevive y persiste*», como asegura Georges Didi-Huberman relejendo a Walter Benjamin, de manera que Patino se inserta con ellas en esa «*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...*»,<sup>38</sup> y nunca mejor dicho en la España de Franco.

En aquellas imágenes irrumpe con fuerza, además, el Patino más lúdico y más audaz, el cineasta que colorea y retuerce las imágenes adentrándose con desparpajo y sin énfasis culturalista alguno en la práctica desaforada –y pionera en España– del ensayo fílmico y del *found footage*; el documentalista heterodoxo que –ya en *Can-*

<sup>38</sup> George Didi-Huberman. «Exponer los pueblos», en: *Basilio Martín Patino. Espejos en la niebla* (Aurora Fernández Polanco, ed.). Círculo de Bellas Artes de Madrid y Ministerio de Cultura; Madrid, 2008; pág. 42.

ciones para después de una guerra— no duda en hacer pasar imágenes del cine de la República, e incluso de películas extranjeras, por supuestos ‘documentos’ de la posguerra (los planos una mujer y su hija doblando unas sábanas proceden de *Aurora de esperanza*, una película de ficción de 1937, de expresa militancia anarquista; la imagen de la desinfección de los niños por las trabajadoras del ‘Auxilio social’ proceden de una película austriaca, y estos son solo un par de casos entre muchísimos otros),<sup>39</sup> el montador jugueteón que ralentiza, sobreimpresiona y congela las imágenes para buscar el contrapunto, a veces sarcástico y otras irónico, con la música de la banda sonora.

Tres obras que juegan un papel central en el camino de la Transición política española hacia la democracia y sin las cuales, simplemente, no se pueden entender muchos de los complejos avatares vividos por esta. Y tres películas, también, que anteceden y abren la puerta al importantísimo ciclo de cine documental que se despliega durante aquella larga y compleja transición, en el que se insertan obras tan relevantes como *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976), *Informe general...* (Pere Portabella, 1976), *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1977), *Raza, el espíritu de Franco* (Gonzalo Herralde, 1977) *El proceso de Burgos* (Imanol Uribe, 1978), *Numax* (Joaquín Jordá, 1980) o *Después de...* (Cecilia Bartolomé, 1981), entre muchas otras.

La primera de las tres, fraguada en 1971, pero prohibida por la censura franquista y víctima de una penosa

<sup>39</sup> «Procedí así hasta el punto de que materiales que se refieren al hambre, el frío y el espanto de esos años terribles proceden de películas extranjeras. Me permití esa barbaridad, pero funcionaba como una película real», en palabras del propio Basilio Martín Patino.

y larguísima persecución política,<sup>40</sup> no consigue llegar a las pantallas hasta el 31 de agosto de 1976, nueve meses después de la muerte del dictador. Se descubre entonces un vibrante montaje de imágenes procedentes de múltiples fuentes (películas españolas de los años cuarenta y cincuenta, imágenes del NO-DO, recortes de prensa, portadas de revistas, pasquines y carteles de la época, fotografías que la cámara recorre o fragmenta a voluntad, viñetas de tebeos, actuaciones de circo, locuciones radiofónicas, pinturas, anuncios publicitarios, materiales de archivo...), sometidas a un heterogéneo proceso de manipulado (ralentís, congelados, virados cromáticos, sobreimpresiones, grafismos...) y vinculadas a una amplia selección de canciones populares del mismo período a modo de contrapunto que ensaya variadas formas de relación concebidas siempre desde un punto de vista crítico y expresamente distanciado: el choque sarcástico, la ironía, la parodia, la contraposición a modo de denuncia, la melancolía, el dramatismo e incluso la ridiculización.

No se trata, por tanto, de proponer una radiografía documental de la posguerra española. El discurso del film no versa sobre la coyuntura histórica ni pretende ilustrar con datos la encrucijada social de los años treinta y cuarenta en la España de la dictadura. La apuesta de Patino es de otra naturaleza, pues *Canciones para después de una guerra* constituye en realidad un sugerente ensayo

<sup>40</sup> Los prolijos avatares estrictamente historiográficos padecidos por la película han sido documentados con rigor, primero, por Casimiro Torreiro (*Antología crítica del cine español, 1906-1995*; Cátedra y Filmoteca Española; Madrid, 1997; págs. 695-697) y, luego, por Juan Antonio Pérez Millán. *Op. cit.*; págs. 117-137.

sobre cómo el pueblo español (con especial atención a las clases populares: los niños hambrientos, los indigentes, los huérfanos, las humildes amas de casa, los presos, los parados, los ciudadanos que sueñan con la lotería...) encontraba en diferentes formas de representación (las canciones populares, el cine, la radio, los espectáculos de varietés, el circo, el teatro...) un refugio y un consuelo para sobrellevar sus penurias: *«Eran canciones para sobrevivir, canciones con calor, con ilusiones, con historia. Canciones para sobreponerse a la oscuridad, al vacío, al miedo. Canciones para tiempos de soledad (...). Canciones para ayudarnos en la necesidad de soñar, en el esfuerzo de vivir»*, dice una voz en *off* intercalada entre las emocionantes estrofas de *Tatuaje*, cantadas por Concha Piquer.

De esa enajenación curativa y consoladora es de la que habla, en el fondo, un film que *«no apela directamente al pasado como algo sellado, sino al tejido de la memoria, a su funcionamiento emotivo, virtual y continuo, más que a una reconstrucción objetiva y acumulativa de la experiencia colectiva»*,<sup>41</sup> en lúcidas palabras de Ana Martín Morán. Una película que no persigue apuntalar una supuesta verdad histórica, sino restituir, ante la sensibilidad de sus espectadores, la fuerza emocional y el poder evocador que destilan, para las generaciones que fueron contemporáneas suyas y para los hijos de aquellas (herederos de una memoria familiar todavía viva), las imágenes y, sobre todo, las canciones que ordenan y pautan el desarrollo del film.

<sup>41</sup> Ana Martín Morán. «La inocencia subversiva. Pistas falsas y alguna certeza sobre la producción audiovisual de Basilio Martín Patino», en: María Luisa Ortega (coord.). *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*; Ocho y Medio; Madrid, 2005; pág. 54.

Estamos, sí, ante un ‘film de montaje’, pero el heterodoxo tratamiento de los materiales que compila (para utilizar el equivalente de la acepción inglesa: *Compilation Film*) no persigue una reconstrucción historicista, sino algo más parecido a lo que Josep María Catalá llamó «una crónica psichistórica de los sentimientos»<sup>42</sup> o, si se quiere, «un recorrido por los evanescentes topoi de la memoria sentimental de un país, pero sin buscar en él ni el reconocimiento fácil ni la simple identificación primaria del público potencial, toda vez que incluso los momentos emotivamente más impactantes del film se contrarrestan con imágenes en ocasiones duras, en otras cómicas, pero siempre distanciadoras»,<sup>43</sup> según lo contempla Casimiro Torreiro.

Película absolutamente esencial en la historia del cine español, *Canciones para después de una guerra* aparecía al inicio de los años setenta en sintonía con obras tan importantes para el desarrollo del documental de archivo como *Le Chagrin et la pitié* (Marcel Ophuls, 1969), *Hermano, ¿puedes darme diez centavos?* (Brother, Can You Spare a Dime?; Philippe Mora, 1975), *Cantemos bajo la ocupación* (Chantons sous l’occupation; André Halimi, 1976) o *La Guèrre d’un seul homme* (Edgardo Cozarinsky, 1981). Pero lo cierto es que el modelo personalísimo de Patino logra generar entre sus pliegues una reflexión de

<sup>42</sup> Josep María Catalá. «La crisis de la realidad en el documental español contemporáneo», en: Josep María Catalá, Josetxo Cerdán y Casimiro Torreiro (coords.). *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*; Ocho y Medio / Festival de Cine Español de Málaga; Madrid, 2001; pág. 40.

<sup>43</sup> Casimiro Torreiro. «Basilio Martín Patino. Discurso y manipulación», en: Josep María Catalá, Josetxo Cerdán y Casimiro Torreiro (coords.). *Op. cit.*, pág.234.

más largo alcance, por su carácter metadiscursivo sobre la función de distintas formas de representación y por la desafiante heterogeneidad de los materiales puestos en juego. Y ello sin contar con que la película juega también—dentro del contexto español— la función del despertador que señala la urgencia de poner en marcha, desde una perspectiva democrática, la recuperación de la memoria histórica tras el agotamiento de la dictadura franquista: una llamada de atención que se prolonga luego en los dos siguientes largometrajes del cineasta (realizados ya en la más estricta y peligrosa clandestinidad) y que acaba por dar a luz, felizmente, sendos y extensos ciclos—uno en el campo de la ficción y otro en el territorio documental—que van a ocupar buena parte de la producción fílmica nacional durante los años setenta y ochenta.

A espaldas de la administración estatal, sin permisos oficiales y totalmente en secreto se rueda y se monta, efectivamente, *Queridísimos verdugos*, en la que Patino consigue embarcar a tres verdugos reales (Antonio López, Vicente Copete y Bernardo Sánchez, con los que llega a grabar diez horas de imágenes en 16 mm). En realidad, tres pobres diablos que se habían encargado, como funcionarios estatales, de la ejecución a garrote vil (la más caracterizadamente hispánica forma de matar, como se dice en la película) a cuantos condenados a muerte sentenciaron los tribunales del franquismo. Tres individuos en cuya historia personal se alternan diferentes formas de marginalidad (la delincuencia, el estraperlo, la cárcel incluso) y el ejercicio de las más variadas funciones represivas en diferentes estamentos de la dictadura: colaboradores de la policía, falangistas, legionarios, guardias civiles, voluntarios de la División Azul...

Tres personas reales que asumen su oficio y que lo justifican con irreflexiva sinceridad, convertidos por la intencionada puesta en escena de Patino y por el montaje del film en otros tantos personajes que expresan –con desarmante crudeza y transparencia– la cara más salvaje y menos civilizada de un régimen político, pero también de una tradición nacional «*que ha llegado a formar parte de lo español como los toros o el flamenco*» (dice el *off* que va desgranando la historia del garrote vil). Tres retratos enmarcados por el director entre sendos bloques destinados, respectivamente, a contar la historia de la pena de muerte en este país y a sus diferentes tipos de víctimas, con lo que se termina de componer una panorámica desoladora de la marginalidad y de la exclusión social en la España dictatorial: un páramo de pobreza, incultura, penurias y sangrantes injusticias.

Como la cara real de la ficcional *El verdugo* (Luis G. Berlanga, 1963), con la que forma un díptico que comparte una nítida impugnación humanista de la pena capital, el film de Patino se asoma a lo más terriblemente humano de los verdaderos verdugos: su timidez y su tosquedad, su frialdad profesional, su incultura, su paternalismo autoritario, su religiosidad «*de misa y olla*», en feliz expresión de Pérez Millán, su pragmatismo, su buena conciencia y hasta su exceso de celo en la ejecución de su oficio. Patino deja que sus verdugos se expliquen, que muestren los mecanismos de su ‘trabajo’ y, al hacerlo, «*al concederles, la palabra, provoca el fin de la inocencia: la muerte legal viene de la mano de cualquiera, ni mejor ni peor que tantos otros anónimos ciudadanos*», con lo que «*el film levanta dos tabúes a la vez: uno, el que condena al silencio y a la exclusión al verdugo* [que aquí no es el entrañable abuelito ficcional

de Berlanga]; otro, el que mantenía a los españoles de entonces, como contemporáneos de tales individuos, perfectamente alejados de ellos, como si no vivieran en la misma sociedad».<sup>44</sup>

Se enfrenta así al espectador con una realidad humana que le interpela y que la película inserta dentro de un montaje en el que las declaraciones de otros profesionales, la intrusión de adicionales voces en *off*, las estampas, las fotos fijas, los grabados y los recortes de periódicos terminan por articular un discurso consciente de sí mismo que desborda los cauces del mero reportaje para adentrarse en una calculada construcción plenamente dominada por el cineasta, para quien «Queridísimos verdugos tiene una concepción netamente musical, una estructura de ritmo y equilibrios extraída de la ‘Coronación’ de Mozart, del gregoriano y, sobre todo, de Bach, que fue fundamental para la película. Estudié ‘La pasión según San Mateo’; creo que llegué a sabérmela, la cronometré, la dibujé y acabé utilizándola como falsilla para elaborar el film...».<sup>45</sup>

Mientras *Canciones para después de una guerra* permanece prisionera de la censura, y por tanto invisible (inexistente para los espectadores), su director se rebela contra el silencio impuesto rodando *Queridísimos verdugos* al mismo tiempo que la dictadura agonizante firma y ejecuta las penas de muerte con las que asesina a Pedro Martínez Expósito (un preso común fusilado el 8 de enero de 1972), Salvador Puig Antich (anarquista y antifascista, víctima del garrote vil el 2 de marzo de 1974) y Heinz Chez (de verdadero nombre George Michael Welzel; el último delincuente común ejecutado en Espa-

<sup>44</sup> *Ibidem*; pág. 239.

<sup>45</sup> Declaraciones de Patino a Juan Antonio Pérez Millán. *Op. cit.*; pág. 160.

ña, también por garrote vil, el mismo día que Puig Antich). Patino los cita expresamente hacia el final del film, concebido, impulsado y realizado en estado de rabia y de furia contra la brutalidad de un régimen criminal.

Sin embargo, y una vez más, su película no es solo un contundente alegato contra la pena de muerte, pues está muy lejos de la rutinaria y empobrecedora labor de ilustrar con imágenes un discurso ya cerrado de antemano. Su articulado y sofisticado montaje genera, finalmente, un proceso de desenmascaramiento por el cual los verdugos reales acaban desvelándose, también, como víctimas patéticas y manipuladas por un régimen que descarga sobre ellos una responsabilidad ajena que deben asumir como medio de supervivencia. Chivos expiatorios de la repugnante mala conciencia de ese sistema, los verdugos de Patino son el resorte que desvela un contexto lumpen, mísero y subdesarrollado, mero eslabón y residuo indefenso de un régimen que trata de ocultar, bajo su figura, todo el espanto que esconde la parafernalia institucional del Estado.

Y de aquel espanto proviene quizás ese «*viento de locura*» que, según Fernando Lara, «*corre por las imágenes de la película*» y que termina por situar al film en esa tradición, tan española, que «*de Goya a Buñuel, de Baroja a Solana y Valle Inclán, se ha encarado con los aspectos más duros de una terrible realidad*». Una realidad a la que Patino, lejos de embellecerla o suavizarla, arranca aquí sus aristas más negras para ofrecernos con ellas «*unas imágenes que son crueles porque son nuestras*».<sup>46</sup>

<sup>46</sup> Fernando Lara. *Triunfo*, nº 744; 29 de abril de 1977.

Finalmente, si *Canciones para después de una guerra* ponía en escena la base de la pirámide que Casimiro Torreiro propone como metáfora de la estructura que relaciona a las piezas de este tríptico (el pueblo llano, las clases subalternas y las capas medias), y si *Queridísimos verdugos* se ocupa de la zona intermedia (los servidores legales de la muerte: verdugos, funcionarios de prisiones, médicos penitenciarios), la tercera y última entrega (*Caudillo*) se ocupa del vértice del poder<sup>47</sup> en aquella España totalitaria: el mismísimo Franco, aquel ridículo pero sangriento tirano de escaso tamaño (una imagen lo muestra subido a un altillo para poder salir en una foto más alto de lo que era) con el que Patino ajusta cuentas de manera definitiva poco antes de su muerte (el film se termina de montar solo una semana antes del fallecimiento del protagonista) dentro de otra película de montaje que prolonga y profundiza, todavía más, los procedimientos que el cineasta había venido ensayando con profusión en sus dos trabajos anteriores.

Construido y montado de forma tan clandestina como el precedente, *Caudillo* puede ofrecer en cambio numerosas imágenes de gran interés y muy poco conocidas hasta entonces, pues la mayoría de sus materiales de archivo proceden esta vez, inevitablemente, de instituciones extranjeras: la Tobis portuguesa, Movietone en Londres y las francesas Pathé y Gaumont. Materiales que se unen a su habitual arsenal de fuentes gráficas para construir un relato que esta vez avanza sobre la alternancia y el choque que produce la diferente realidad de la Guerra Civil en los dos bandos, a la vez que Patino se

<sup>47</sup> Casimiro Torreiro. *Op. cit.*; pág. 239.

toma aquí mayores libertades para quebrar la linealidad cronológica del relato en busca de una organización que descansa más sobre asociaciones temáticas y conceptuales que sobre el devenir histórico.

Pero sucede que aquí el abordaje –tanto de la figura central del dictador como de la Guerra Civil– es más directo y militante, la mirada es más feroz y frontal, el retrato tiene menos aristas y las pinceladas se trazan casi siempre –y en ocasiones con cierto esquematismo– desde la perspectiva de un ideario libertario al que el cineasta se siente afín y que incluso le lleva a centrar tres bloques completos del film en Buenaventura Durruti (líder de la CNT/FAI) hasta convertirlo prácticamente en la contrafigura del dictador. Al mismo tiempo, algunos de sus procedimientos habituales al manipular las imágenes de archivo se desvelan excesivamente obvios o redundantes sin necesidad (casi al borde del chiste fácil para ridiculizar a Franco en varias ocasiones), la polifonía de voces en *off* (algunas procedentes de discursos reales de figuras históricas; otras, encarnadas por actores de doblaje que leen textos escritos por el propio Patino, pero adjudicados a diferentes personas; e incluso actores que interpretan los diálogos de un cómic) se hace confusa y poco clarificadora, y la urgencia coyuntural del discurso se hace más patente, lo que termina por hacerlo también más esquemático.

Los objetivos declarados por el director no distan mucho de los que presiden sus trabajos anteriores («Caudillo era para mí un impulso para conocer realmente qué fue aquello de la Cruzada dirigida y ganada por Franco, origen de tanta violencia como nos ha condicionado (...). Es como ponerse a reconstruir un rompecabezas que no acabamos de terminar por-

que faltaban las piezas que nos habían escondido. Y, a medida que las descubres, se va haciendo luz sobre aspectos nuevos que te amplían la complejidad del conflicto...»<sup>48</sup> pero la película resultante, que no ve la luz pública hasta su estreno el 14 de abril de 1977, se desvela como un claro final de etapa, casi como un callejón sin salida del que el propio Patino es consciente al cancelar, de inmediato, la segunda parte del díptico que había planeado en un principio.

#### TELEVISIÓN: «LAS MENTIRAS VERDADERAS»

Y sí, la práctica de Basilio Martín Patino en el terreno del documental de archivo era ciertamente heterodoxa, y sus retratos de Madrid felizmente poliédricos, pero más aún –si cabe– lo será su personalísima historia de las falacias del arte y de la cultura (*La seducción del caos*, 1991) y su apócrifa versión –en siete luminosas entregas– de la historia y de la cultura del sur español (*Andalucía. Un siglo de fascinación*, 1994–1996), realizadas ambas producciones para una televisión con la que Patino jugaba a su antojo, escapándose como un colegial revoltoso de todas sus trampas, clichés y falsillas sin dejar de deslizar, con cáustico sentido del humor, otros tantos y revulsivos discursos a contracorriente del oficialismo reinante, al que nunca sirvió de lacayo.

Un juego –de nuevo la dimensión lúdica de su trabajo, con la que tanto disfrutó en su serena madurez– en el que a cada espejo roto le sucede uno nuevo, a la vez

<sup>48</sup> Basilio Martín Patino. «Reflexiones en torno a *Caudillo*». *El País*; 16 de octubre de 1977.

que todos ellos ocultan lo mismo: simulacros, apariencias o mera representación. Una diversión de profundos y sólidos cimientos intelectuales (Patino podía quedarse noches enteras sin dormir leyendo todo tipo de libros y de tratados para preparar sus trabajos) que en conjunto suma casi once horas y que viene a plantear el envés de los interrogantes desplegados anteriormente en *Madrid*, pues tanto *La seducción del caos* como los siete apócrifos de *Andalucía...* (versión singular y juguetona del *fake documentary* contemporáneo) vienen a preguntarnos si acaso la ficción, por el solo hecho de desplegarse ante nosotros, puede llegar a engendrar algún tipo de realidad o verdad.

La compleja articulación de *La seducción del caos* (un trabajo de Patino para TVE, grabado en vídeo, pero con el formato y duración de un largometraje) toma como bastidor –y esencialmente como coartada– una intriga de corte policíaco en torno a la investigación de un asesinato. Todo lo relativo a esta línea argumental tiene forma de documentos audiovisuales (la mayoría, televisivos) evocados y enunciados como tales, pero lo que hacen en realidad es ‘imitar’ la gramática de los telediarios, ‘reproducir’ la torpeza de algunos movimientos de cámara, ‘falsificar’ supuestos programas de archivo, ‘copiar’ la estética de un vídeo familiar, o ‘simular’ los lugares comunes de los informativos de actualidad. Se configura así un relato cuyos segmentos narrativos tienen la apariencia de ‘datos’ reales, pero en verdad se trata de sucesivas representaciones, por lo demás cargadas de connotadora y soterrada ironía en su construcción del ‘efecto realidad’ del que supuestamente son portadoras.

El desarrollo de esa narración se ve interrumpido por la intermitente intromisión de otro documental que se

ofrece, sin tapujos, como una reflexión teórica y subjetiva, como un discurso ensayístico y personal: son los diferentes bloques de *Las galas del emperador*, el programa que, supuestamente, estaba realizando para la televisión el intelectual Hugo Escribano (Adolfo Marsillach), sospechoso de haber cometido el asesinato que se investiga en el relato principal. En total son siete paréntesis narrados por Escribano (sucesivamente titulados: *Efímeras verdades*, *Atreazar el misterio*, *Escenografías*, *La belleza domesticada*; *Variaciones sobre un mismo tema*, *Ortodoxias y Rituales*), en cuyo interior se habla de restauración y falsificación, de las ilusorias certezas que fundamentan la ortodoxia, de viejas escenografías convertidas en monumentos totémicos de la melancolía, del desdoblamiento de las imágenes electrónicas o de cómo el goce estético ha sido secuestrado por los arquetipos que los expertos y los oráculos de nuestra cultura sacralizan a diario desde cada tribuna.

Lo que se propone, en definitiva, es un recorrido por los sucesivos espejos que se van rompiendo para dejar al descubierto las falsas apariencias de la representación, para desvelar el artificio del simulacro, para vaciar de sentido y para poner en cuestión la supuesta verdad que cualquier dogma (incluido aquel que confiere estatuto de 'realidad' a las imágenes de un telediario) pretende dejar sentada. Una indagación que busca, a fin de cuentas, despojar al emperador de sus galas, a los expertos de sus certezas, a la estética de su artificio, a la escenografía de sus oropeles y a la ortodoxia de su autoridad, sin otro paragón posible en la historia del cine que *Question Mark* (Fraude, 1973), la igualmente heterodoxa y juguetona obra de Orson Welles, que comparte también con

la propuesta de Patino la dimensión autorreflexiva y el placer de la prestidigitación.

El cineasta español se enfrenta aquí a «ese frontón de imágenes y opiniones masticadas por otros», a ese pantagruélico y caótico presente en el que se veía a sí mismo y a todos sus contemporáneos con penetrante lucidez: «Siempre nosotros y nuestros espejos deformantes, unas veces en forma de teologías, otras de sentimientos exacerbados, otras de materialismo dialéctico, otras de mass media diseñándonos esa otra vida paralela que ha ido instalándose confortablemente en la irracionalidad».

En definitiva, lo que Patino veía como «la gran representación escénica del poder» y lo que le hacía pensar que «no era tan devastador el mundo de los caballeros andantes que provocó en Cervantes su irónica ficción, utilizándolos de máscaras disparatadas y de espejos siempre rotos al pretender reflejar la llamada realidad». <sup>49</sup> Aquellos espejos cervantinos mediante los que las primeras aventuras de *Don Quijote de la Mancha* (1605; medio siglo antes que *Las meninas*) se reflejan sobre el Quijote apócrifo de Avellaneda (1614) mientras que las páginas de éste reverberan, en un nuevo juego especular, dentro de las dedicadas por Cervantes a la segunda entrega literaria sobre las andanzas del hidalgo manchego, publicadas en 1615.

El misterioso y casi invisible trampantojo de Velázquez en *Las Meninas* (invocadas por las imágenes de *Madrid*) y los espejos rotos de Cervantes funcionan, en ambos casos, como preciosas herramientas para dejar al descubierto las engañosas apariencias de la representa-

<sup>49</sup> Basilio Martín Patino. «Un juego desde la libertad». *Archivos de la Filmoteca*, nº 12; abril-junio, 1992.

ción, para desvelar el artificio del simulacro y, a la postre, para revelar jugosas facetas de ellos mismos. No estamos demasiados lejos, en definitiva, del espíritu y de la mirada de un cineasta que, a mayor abundamiento, cuando realizó su primer e inacabado trabajo para la televisión, en 1967, había elegido precisamente *Rinconete y Cortadillo*, aquella ‘novela ejemplar’ cervantina en la que su autor reflexionaba de manera incisiva sobre la dialéctica entre las apariencias y la realidad.

Seducido por el caos, por la abundancia y la confusión promiscua en la que, ya en los inicios de los años noventa del siglo XX, se mueven los medios de comunicación y los mensajes audiovisuales, el cineasta se introduce en las cañerías del sistema y, como si fuera un ratoncillo travieso, se pone a jugar con las apariencias y con los códigos del lenguaje televisivo. Se nos propone así una espiral que llega a su cénit cuando el narrador se desvela como una impostura en sí mismo, como mera apariencia externa de un robot que –infatigable, ajeno al desengaño– pregunta una y otra vez dónde está la verdad. Y más aún: al descubrirse que incluso ese golpe de efecto, esa sorpresa sobrevenida, forma parte a su vez de otra representación, acaba por desvanecerse de manera definitiva la posibilidad, si es que alguna vez existió como tal, de llegar a saber dónde se oculta la verdad, conclusión tan lúcida como escéptica de un ensayo que constituye una incisiva y penetrante reflexión crítica sobre la mirada opulenta y sobre las mitologías de la galaxia comunicacional de su propio tiempo.

Ganadora de la FIPA de Oro en el Festival Internacional de Producciones Audiovisuales de Cannes, *La seducción del caos* (estrenada en la 2ª cadena de TVE la no-

che del 24 de febrero de 1992) dejó sentadas algunas de las bases sobre las que Patino desplegaría después los siete apócrifos que constituyen la serie *Andalucía. Un siglo de fascinación*, producida por la televisión autonómica andaluza (Canal Sur) y compuesta por otros tantos capítulos titulados, sucesivamente: 1. *Ojos verdes* (92 minutos); 2. *Carmen y la libertad* (100 min.); 3. *El grito del sur. Casas viejas* (61 min); 4. *El jardín de los poetas* (70 min.); 5. *Desde lo más hondo I. Silverio* (68 min.); 6. *Desde lo más hondo II. El museo japonés* (72 min.) y 7. *Paraísos* (80 min.). Siete piezas que surgen, inicialmente, como un encargo institucional para difundir diferentes aspectos de la historia y de la cultura de Andalucía, si bien Patino se llevó sagazmente el proyecto a su terreno y acabó dándole la vuelta para zambullirse de pleno en algunas de las reflexiones apuntadas por su trabajo anterior sobre lo ‘verdadero’, lo ‘falso’ y lo ‘reconstruido’.

Según el propio director, «*el verdadero título genérico [de la serie] debería ser ‘Siete apócrifos sobre Andalucía’ porque podría decirse que son siete mentiras verdaderas sobre Andalucía*».<sup>50</sup> Siete películas que vienen a profundizar en la reflexión que Patino venía desplegando de forma implícita, al menos, desde los tiempos de *Canciones para después de una guerra* (1971) y, de manera ya más explícita, desde los fotogramas de *Madrid* (1987), en tanto que meditación sobre el estatuto de la imagen. Una nueva invitación, por tanto, a bucear en el estrecho margen y en las porosas fronteras que separan al documental de la ficción, a la verdad de la falsedad.

<sup>50</sup> Declaraciones a Jorge Castillejo. *Cartelera Turia*, nº 1827; 8-14 de febrero, 1999.

La serie, grabada también vídeo entre 1994 y 1996, pero emitida en 1998, a razón de un capítulo al mes, organiza siete ‘mentiras narrativas’ que se ofrecen, aparentemente, como otros tantos [falsos] documentales de base histórica que llevan dentro, en realidad, siete tratamientos reales –muy bien documentados– de cada uno de los temas que abordan los respectivos episodios. La articulación de una puesta en escena aparentemente neutra (en la que actores y destacadas figuras de la cultura interpretan a personajes ficticios o incluso se interpretan a sí mismos al servicio de la invención fantaseada por el cineasta) con materiales de archivo, entrevistas a expertos verdaderos, imágenes ficcionales que se ofrecen como documentos históricos y manifestaciones culturales importadas de lo real, pero utilizadas como instrumentos de una ficción imaginaria, consigue dar forma a un juego preñado de soterrada ironía en el que la ficción más fantasiosa juega a placer con la realidad y se adentra, incluso, en el imposible fáctico de la memoria imaginada.

Se prolonga así, por una parte, el juego con los espejismos de la cultura y de su transmisión, con los artificios de lo que necesita revestirse con el ‘efecto de lo real’ para convertirse en un componente verosímil de la memoria social: una línea de reflexión que evidentemente procede de *La seducción del caos*. Por otra, Patino se divierte de lo lindo entrando de lleno en la jugosa mecánica del falso documental y en todas las posibilidades que este le ofrece: «*Me atrae mucho ese juego de mimesis en el que procuro reproducir una realidad fingiéndola, deformándola, caricaturizándola y extrayendo una enseñanza de la misma*».<sup>51</sup>

<sup>51</sup> *Ibidem*.

De nuevo en la vanguardia de las más contemporáneas reflexiones que se estaban desarrollando en la última década del siglo XX sobre la crisis del cine o, más concretamente, sobre la crisis de las formas tradicionales adoptadas por el cine, el director salmantino no duda en explorar nuevos caminos: *«Para evocar la realidad, Patino apuesta por huir de la reproducción fotográfica para refugiarse en la invención y en la manipulación intencionada, creando un discurso donde se confunden la realidad y la ficción»*,<sup>52</sup> una y otra felizmente contaminadas entre sí.

Por ello, cuando se trata de invocar y representar un episodio histórico tan emblemático como el de Casas Viejas (la represión criminal perpetrada por la Guardia Civil durante la República en aquel pueblo andaluz), el cineasta mezcla con desprejuiciado desparpajo la desconocida y reencontrada filmación de un equipo de cineastas soviéticos (supuestamente censurada luego por las autoridades comunistas del estalinismo), las imágenes de un desconocido operador británico (supuesto miembro de la escuela documentalista inglesa), el rodaje ficcional del propio Patino (artífice real, a su vez, de las dos cintas anteriores), fotos y documentos auténticos de la época, comentarios de los supervivientes, falsos testigos de los hechos, historiadores que ofrecen versiones distintas y hasta el supuesto director de una filmoteca inventada, interpretado por el director de una filmoteca real (Ricardo Muñoz Suay).

Es decir, un nuevo juego dialéctico de perspectivas y formas estéticas en busca de un debate sobre la representación audiovisual de la Historia y sobre la fiabilidad

<sup>52</sup> Santiago Eraso Beloki. *Arteleku*, 1999.

de esta. Diferentes verdades y apariencias de verdades que nunca pudieron ser filmadas toman aquí el lugar de la crónica histórica, disfrazan su naturaleza ficcional y se presentan como documentos cinematográficos con el feliz resultado de movilizar la reflexión y situar nuevamente a la Historia como discurso y como representación, como puesta en escena –en este caso– de un discurso estrictamente fílmico.

Nada es realmente lo que parece, nada responde de manera fehaciente a la realidad que se toma como referente dentro de este juego endiablado en el que, por otra parte, su creador propone un discurso que habla en el fondo de verdades como puños con imágenes ficcionales que se hacen pasar por reales sin dejar por ello de delatar, a veces de manera subterránea, su propia condición. Es un juego triple, si se quiere: de ida, vuelta y regreso para inventar primero una ficción, revestirla después con las apariencias de la crónica documental y delatarla, por último, como producto de la imaginación, pero todo ello a la vez, sin subrayados enfáticos y sin guiños cómplices.

Un juego lúdico que se extiende al conjunto de las siete entregas, concebido también como divertimento y como burla irónica sobre las pretensiones de autenticidad del discurso histórico y de la cultura oficial: ese mismo discurso que aquí se descubre hecho de materiales poco fiables y que, a pesar de presentarse con las apariencias y con los códigos del documental, no tarda en revelar su carácter de construcción ficcional. Lo de menos, entonces, es que las imágenes sean o no reales, que guarden una mayor o menor pertinencia en relación con su referente, porque de lo que realmente se trata, al fin y al cabo, es de que la elaboración visual de aquellas, su ar-

ticulación gramatical y narrativa, consigan construir un discurso en sí mismo reflexivo y coherente, capaz de integrarse en el universo cultural utilizado como referente.

Representación irónica y reflexiva de una representación previa, la crónica histórica de Basilio Martín Patino se ofrece aquí a sus espectadores como espejo apócrifo de la memorial social y cultural de Andalucía. Pero lo que más le interesa, sin embargo, no es la creación de espacios artificiales y simulacros, porque –sabio y veterano como era– sabía perfectamente que «*las transgresiones tienen que venir de la cabeza*», según le hace decir al personaje que más claramente le sirve como vehículo personal: Stephen Lupasko, el veterano y derrotado protagonista de *Carmen y la libertad*.

Explorando a fondo las posibilidades expresivas de la imagen electromagnética del vídeo, del diseño por ordenador y hasta de la infografía, Patino riza el rizo de su lúcido escepticismo para proponer un divertido carrusel de falsas apariencias y de equívocas certezas a fin de desvelar el carácter ficcional no solo del discurso histórico y cultural, sino también de toda construcción audiovisual. Y en las imágenes de esta se hace verdad aquello que comenta el narrador del capítulo titulado *El jardín de los poetas*, donde se sugiere que si el cine es el arte de que sucedan las cosas que no suceden para que así podamos pensarlas como si existieran en realidad, entonces la televisión consistiría en presentar como bellas mentiras lo que sí ha podido existir (o quizás no...).

## INSTALACIONES: «EL REFLEJO DE LOS ESPEJOS»

Los inteligentes juegos de Patino con las posibilidades del vídeo y de la televisión durante los años noventa vienen a prolongar y enriquecer una obra polimórfica en la que «cada pieza parece estar formando parte de un mosaico agrietado que no esconde su condición de artificio o trampantojo»,<sup>53</sup> pero, sobre todo, una obra que –desde *Imágenes sobre un retablo* (1955) hasta *Libre te quiero* (2011)– nunca dejó de cuestionar la posibilidad de reconstruir la realidad (aspiración conceptual del realismo y del naturalismo, e incluso del documental tradicional). De ahí su búsqueda constante de una ‘verdad fílmica’ que, plenamente consciente de su artificio, lo que nos ofrece no es lo real, sino una ‘idea’ de lo real,<sup>54</sup> muchas veces más rica, sugerente, verdadera y expresiva que la realidad.

Por todo ello, siempre abierto y sensible a su propio tiempo, el cineasta modernista de los años sesenta tampoco tardaría mucho en explorar las nuevas fronteras que el audiovisual comenzó a transitar a finales del siglo XX, por lo que se adentró con el mismo entusiasmo en el campo de las videoinstalaciones (*La luz como sustancia. Holoscopia*, 1993; *Fiesta*, 2005; *Paraísos*, 2006; *Espejos en la niebla*, 2008; *Ciudades*, 2010), receptáculo y motor a la vez de unas imágenes que se alimentaban más de preguntas que de respuestas. Obras conceptuales que siem-

<sup>53</sup> Juan Miguel Hernández León. (Sin título). Prólogo a *Basilio Martín Patino. Espejos en la niebla*. Op. cit.; pág. 10.

<sup>54</sup> Recuérdese: incluso la primera filmación de Patino en aquel lejano cortometraje de 1955 era ya de imágenes fijas (fotografías del retablo) y no de imágenes tomadas directamente de la catedral.

pre preferían la duda a la certeza, que elegían la metáfora en detrimento de lo obvio, que optaban por la indagación crítica en lugar de limitarse a ilustrar dócilmente lo ya conocido.

La primera (*Holoscopio*) era una impresionante videoinstalación de 36 pantallas, hologramas y láser, ubicada en la Catedral Vieja de Salamanca, dentro de la exposición *Las edades el hombre*, inaugurada a finales de 1993. El cineasta volvía con ella al escenario de su primer trabajo (*Imágenes sobre un retablo*, 1955), pero ahora para colocar frente al altar mayor de la basílica múltiples pantallas en las que se emitían sin cesar imágenes de aquella composición, muchas de ellas procedentes, precisamente, de esa pequeña pieza fundacional. Aparecía así un nuevo retablo contemporáneo («*Un contrarretablo electrónico*», en palabras del cineasta), solo que ahora compuesto por numerosos televisores que a veces reproducían la totalidad del original (compuesto por 53 tablas que datan de 1430-1450) y otras lo fragmentaban de forma repetida o intermitente. Simultáneamente, un láser conducía y orientaba a los espectadores por los diferentes cuadros del retablo, de manera que la propuesta reinterpretaba los pasajes bíblicos del original y ofrecía, en paralelo, una reflexión sobre la evolución de las imágenes (del retablo al vídeo) a lo largo de la Historia.

«No había dinero, pero nos permitió experimentar con total libertad», recordaba Patino. «La idea era actuar como una vidriera; ampliar detalles del retablo por medios electrónicos para explicar qué significaba cada parte y, al mismo tiempo, buscar un medio de comunicación que fuera similar a lo que el retablo

*significó en su momento*». <sup>55</sup> El empeño supuso para el cineasta una oportunidad de mostrar al ojo humano una serie de detalles y precisiones que nadie había visto hasta entonces, porque se encuentran en la parte alta del retablo, convirtiendo a sus pantallas en una especie de espejo múltiple y deconstruido que ampliaba aquellos detalles inaccesibles, a la vez que aprovechaba a fondo la luminosidad de la catedral.

La segunda (*Fiesta*), concebida para la Exposición Universal de Aichi, en Japón (abierta entre marzo y septiembre de 2005), estaba compuesta por varias pantallas de formatos muy diferentes que flotaban en el aire cruzándose espacialmente. Patino proyectaba en ellas imágenes de varios festejos españoles (los Sanfermines de Pamplona, el Rocío en Huelva, los castellers catalanes y las fiestas del Pilar en Zaragoza). La tercera (*Paraísos*) era en sí misma una exposición audiovisual montada en el Centro José Guerrero de Granada (octubre, 2006 / enero, 2007), dentro de la cual Patino aprovechó las posibilidades que le daba el espacio de la sala para ofrecer, mediante el remontaje, la yuxtaposición y la actualización de algunas de sus obras anteriores, lo que puede considerarse «*una reflexión en torno a uno de los temas que cruza toda su obra: las utopías íntimas y colectivas y su fracaso histórico*», <sup>56</sup> valiéndose para ello de tres piezas tituladas *Paraísos para sobrevivir (Tiempo de desolación)*, *Paraísos y Apocalipsis (Tiempo de sumisión)* y *Paraísos y Utopía (Tiempo para ensoñar)*.

<sup>55</sup> Declaraciones de Patino a Adolfo Bellido López. *Basilio Martín Patino. Un soplo de Libertad*. Op. cit.; pág. 217.

<sup>56</sup> Yolanda Romero, «Paraísos» en: Carlos Martín (coord.). *En esto consistían los paraísos. Aproximaciones a Basilio Martín Patino*; Centro José Guerrero y Diputación de Granada, 2008; pág. 9.

En la primera proponía, a partir de la música popular y de las imágenes de *Canciones para después de una guerra*, la construcción de un falso paraíso ‘para sobrevivir’ a las penurias y al trauma de la posguerra, para lo que recurría a «*las posibilidades que le ofrece una proyección fragmentada que rompe con la pantalla única*». La segunda mostraba los proyectos políticos supuestamente ‘paradisíacos’ que durante el siglo XX marcaron a millones de personas mediante un remontaje específico de *Caudillo*, donde una vez más la música (aquí los himnos totalitarios de aquellos trágicos proyectos), en contraste con las imágenes del pasado, mostraban «*la imposición de las utopías políticas a los paraísos personales*». Y en la tercera simulaba varias realidades utópicas (basadas en la armonía con la naturaleza) valiéndose del remontaje del capítulo titulado *Paraísos* de la serie *Andalucía. Un siglo de fascinación*, lo que daba lugar a una nueva reflexión sobre «*paraísos ensoñados e irreales, contradictorias ilusiones irremediabilmente acabadas en desastre*».<sup>57</sup>

Tres piezas a las que debe añadirse *A la sombra de la Alhambra* (2006), un documental en el que Patino vuelve a los lugares de rodaje de *Queridísimos verdugos*, pero ahora acompañado de Inés Sánchez, hija de Bernardo Sánchez Bascuñana, el verdugo granadino de aquel film, «*el más histriónico, piadoso y letrado de los tres ejecutores de sentencias*»:<sup>58</sup> una mujer que no descubrió la verdadera profesión de su padre hasta que no vio por televisión la película de Patino. Surge así un valioso trabajo<sup>59</sup> que

<sup>57</sup> *Ibidem*; págs. 9–10.

<sup>58</sup> Alberto Nahum García Martínez. *Op. cit.*; pág. 140.

<sup>59</sup> Proyectado posteriormente en el Festival Punto de Vista de Pamplona para reivindicar al director salmantino como una figura puntera del cine de no-ficción.

mezcla imágenes de esta última con las declaraciones reconciliadoras de Inés para proponer un nuevo exorcismo, tan doloroso como curativo en este caso, de la memoria terrible de aquella España que oscureció la infancia de la protagonista.

Dos años después, Patino mostraba en el círculo de Bellas Artes de Madrid una nueva instalación (*Espejos en la niebla*, que hemos comentado ya en el apartado dedicado a Salamanca) y, finalmente, en 2010, ofrecía el último de sus trabajos en este campo: *Ciudades*, concebido para el pabellón español de la Exposición Internacional de Shanghai.<sup>60</sup> Patino había cumplido ya ochenta años en aquel entonces, pero se zambullía en ese nuevo desafío con las mismas energías juveniles y con el mismo espíritu insobornable, heterodoxo y rebelde que siempre le caracterizó: «*Basilio era muy Basilio: sonreía, parecía estar de acuerdo con las sugerencias que le formulábamos, nuestras o provenientes de la superioridad, pero luego hacía siempre lo que le parecía. Ni quitó el fotograma del Rey emérito junto a Franco que algunos objetaban ni el beso entre dos hombres que se temía pudiera molestar a los censores de Pekín*»,<sup>61</sup> contaba Pedro Molina Temboury, responsable de contenidos del Pabellón.

De esta manera, trabajando siempre en solitario y en la más completa libertad, volvió a desplegar allí un espectacular retablo de pantallas volantes que proponían «*un carnaval de imágenes alborotadas que se van poniendo en orden*», según sus propias palabras, en un intento de

<sup>60</sup> En ese mismo pabellón fueron invitados a participar también, con sendos montajes, Isabel Coixet y Bigas Luna.

<sup>61</sup> «La España que se dejó en Shanghai Basilio Martín Patino»; 3 de noviembre de 2017. Véase: <http://www.pedromolinatemboury.es/shanghai-basilio-martin-patino/>

evocar el funcionamiento de la memoria. Un montaje que disponía, dentro de una gran sala helicoidal, «*cinco grandes pantallas sincronizadas en un espacio de catorce metros de altura en las que se mostraban, en proyección continua [durante siete minutos], cada una con diferentes contenidos [procedentes de 25 proyectores], los cambios experimentados en las ciudades españolas desde la generación de nuestros padres a la de nuestros hijos*»,<sup>62</sup> todo ello acompañado por la música del *Retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla. En definitiva, un vertiginoso calidoscopio de visiones cruzadas, alimentado por multitud de imágenes de archivo, pero también de muchas otras grabadas digitalmente por el propio cineasta, en múltiples ciudades de España, con el fin de capturar el pulso urbano de las ciudades contemporáneas.

Las potencialidades que un despliegue tridimensional del audiovisual le ofrecían fueron aprovechadas por Patino en todas estas instalaciones para desplegar unos trabajos que –por separado y en conjunto– se autopropionaban como interrogación de sus propias premisas, concebidos como estaban no solo para relativizar toda posible certidumbre, sino también para relativizarse a sí mismos como tales. Videoinstalaciones compuestas por piezas que ‘simulaban’ ser portadoras de realidad y que se espejaban las unas en las otras para desvelarse, a fin de cuentas, como fragmentos que nunca ocultaban su condición ficcional, pero que conseguían articular una lectura personalísima –atravesada siempre por una soterrada ironía– de las diferentes realidades o temas referenciales de los que tomaban prestados sus materiales.

<sup>62</sup> *Ibidem.*

Fruto de una constante reflexión sobre la naturaleza de las imágenes y sobre los vínculos que estas podían llegar a establecer con la realidad, las instalaciones museísticas de Patino, igual que sus realizaciones para televisión y sus películas para el cine, fueron siempre trabajos abiertos, porosos y nada culteranos, atravesados por un incombustible espíritu juguetón y por un incesante impulso explorador. Y esto fue posible porque siempre entendió que «*hacer cine es también una propuesta lúdica desde la que atreverse a romper certezas como espejos, indagar en lo desconocido, emular los sueños*»,<sup>63</sup> y de ahí que todos sus trabajos sean, como dice Milagros López Morales, «*lugares inacabados, fragmentos sueltos de vida, ideas que se aluden, se reflejan o se remiten unas a otras en un perpetuo renombrarse*».<sup>64</sup>

De hecho, frente a las gratificantes convenciones propias de los relatos conformados por la literatura decimonónica, frente a la engañosa transparencia del cine clásico y frente a una visión del mundo procedente de una conciencia satisfecha, la obra de Patino opuso siempre unas formas reflexivas más interesadas por los interrogantes que por las certidumbres, producto de una visión generada desde una conciencia crítica. De ahí que sus imágenes —de profunda estirpe cervantina y velazqueña, como se ha sugerido antes— sean tributarias también de la herencia trascendental de Godard y de Chris Marker, de Cezanne y de Picasso, de Proust y de Hölderlin, de la zarzuela madrileña y de Amancio Prada, de Unamuno y de Walter Benjamin. Por eso no nos vale una única he-

<sup>63</sup> «De espejos y de nieblas en los campos charros». *Op. cit.*; pág. 15.

<sup>64</sup> «Basilio Martín Patino o el castillo de la pureza», en: *Espejos en la niebla. Un ensayo audiovisual de Basilio Martín Patino*. *Op. cit.*; pág. 25.

rramienta metodológica, ni un único punto de vista para poder comprender en su polifacética dimensión una obra que no se interesa tanto por la Historia o por la realidad de su sociedad, sino por capturar «*el reflejo de aquel espejo, de aquellos espejos de Stendhal que se pasean a lo largo del camino*»,<sup>65</sup> para decirlo con palabras de su autor.

De ese 'reflejo del espejo' stendhaliano nace, de hecho, una obra que se interroga a sí misma a la vez que hunde sus raíces en lo más hondo de la sociedad y de la época histórica en la que nace, frente a la que Patino no dejó de situar, durante más de medio siglo, un espejo siempre crítico, siempre incómodo y transgresor. De hecho, el cine español de los años sesenta, el de los últimos tiempos de la dictadura, el de la transición política y el de la democracia no se pueden entender sin su inmensa, imprescindible contribución solitaria y tozuda, librepensadora y crítica, gozosa y zumbona a la vez. Y, sin embargo, si miramos el paisaje y hacemos memoria, la verdad es que resulta difícil imaginar la supervivencia dentro de un ecosistema tan adverso de un cineasta tan audaz, tan imaginativo y tan innovador como él, pero luego resulta que no, que lo realmente apócrifo es ese paisaje (por lo que tantas veces ha tenido de falso y de suplantación) y que lo verdaderamente genuino y auténtico es la obra de Basilio Martín Patino, su propia figura, la humanidad de su persona y la verdad de sus imágenes.

<sup>65</sup> Basilio Martín Patino. «De espejos y de nieblas en los campos charros», en: *Basilio Martín Patino. Espejos en la niebla* (Aurora Fernández Polanco, ed.). Círculo de Bellas Artes de Madrid y Ministerio de Cultura, Madrid, 2008; pág. 16.

## FILMOGRAFÍA

### CINE

- 1955 Imágenes para un retablo (cm)
- 1960 Tarde de domingo (Práctica IIEC)
- 1961 El noveno (cm)
- 1962 Torerillo (cm)
- 1962 Imágenes y versos a la Navidad (cm)
- 1965 Nueve cartas a Berta
- 1968 Paseo por los letreros de Madrid (cm)
- 1969 Del amor y otras soledades
- 1971 Canciones para después de una guerra
- 1973 Queridísimos verdugos
- 1974 Caudillo
- 1985 Los paraísos perdidos
- 1987 Madrid
- 2002 Octavia
- 2011 Libre te quiero

### VÍDEO / TELEVISIÓN / INSTALACIONES

- 1967 Rinconete y Cortadillo (TVE. Inacabada)
- 1980 Retablo de la Guerra Civil española
- 1981 Hombre y ciudad. Una aproximación al urbanismo (cm)
- 1982 Inquisición y libertad (con José Luis García Sánchez) (cm)

- 1982 El nacimiento de un nuevo mundo (Con José Luis García Sánchez) (cm)
- 1984 La nueva Ilustración Española (con José Luis García Sánchez)  
 N° 0. De Altamira a la televisión comunal  
 N° 1. Testimonios 84
- 1991 La seducción del caos (TVE)
- 1993 La luz como sustancia. Holoscopio (Instalación)
- 1994/6 Andalucía. Un siglo de fascinación (Canal Sur TV)
1. Los ojos verdes
  2. Carmen y la libertad
  3. El grito del sur. Casas Viejas
  4. El jardín de los poetas
  5. Desde lo más hondo I. Silverio
  6. Desde lo más hondo II. El museo japonés
  7. Paraísos
- 2005 Homenaje a Madrid (cm)
- 2004 Corredores de fondo (cm)
- 2005 Fiesta (Instalación)
- 2005 Capea. Ensayo sobre la realidad cinematográfica (cm)
- 2006 Paraísos (Instalación)
- 2006 A la sombra de la Alhambra (cm)
- 2007 Palimpsesto salmantino
- 2008 Espejos en la niebla (Instalación)
- 2010 Ciudades (Instalación)

## BIBLIOGRAFÍA

### LIBROS SOBRE BASILIO MARTÍN PATINO

- Adolfo Bellido López. *Basilio Martín Patino. Un soplo de libertad*; Filmoteca de la Generalitat Valenciana; Valencia, 1996.
- Francisco Javier Frutos Esteban. *Artilugios para fascinar. Colección Basilio Martín Patino*. Junta de Castilla y León / Ayuntamiento de Salamanca; Salamanca, 1999.
- Juan Antonio Pérez Millán (ed.). *Basilio Martín Patino. Obra audiovisual*. Instituto Cervantes (París) / Colegio de España (París) / Universidad de Salamanca / Universidad Denis Diderot (París 7) / Junta de Castilla y León / Filmoteca Regional; Salamanca, 1999.
- Juan Antonio Pérez Millán. *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*. 47 Semana Internacional de Cine de Valladolid; Valladolid, 2002.
- Rafael Utrera Macías (ed.). *Andalucía, un siglo de fascinación*. Pedro Romero S.A. / EICEROA (Universidad de Sevilla), Sevilla, 2006.
- Alberto Nahum García Martínez. *El cine de no-ficción en Martín Patino*; Ediciones Internacionales Universitarias; Madrid, 2008.
- Aurora Fernández Polanco (ed.). *Basilio Martín Patino. Espejos en la niebla*. Círculo de Bellas Artes de Madrid y Ministerio de Cultura; Madrid, 2008.

- Carlos Martín (coord.). *En esto consistían los paraísos. Aproximaciones a Basilio Martín Patino*; Centro José Guerrero y Diputación de Granada, 2008.
- Adolfo Bellido López / Aurora Fernández Polanco / Francisco Javier Frutos Esteban / Milagros López Morales. *Espejos en la niebla. Un ensayo audiovisual de Basilio Martín Patino*. Festival de Huesca, Huesca, 2009.
- Oliva María Rubio (ed.). *Basilio Martín Patino. Madrid. Rompeolas de todas las Españas*. La Fábrica / Centro Cultural de la Villa Fernán-Gómez; Madrid, 2017.

PERFIL DE FERNANDO BIRRI

Pablo Piedras



## FOTO CARNET

Santafecino y latinoamericano, cineasta y titiritero, fundador de escuelas y «utópico andante», el legado de Fernando Birri trasciende, ampliamente, el cuerpo de su obra fílmica: una veintena de trabajos realizados a lo largo de más de cincuenta años. De todas las circunstancias que lo encontraron en momentos inaugurales, seguramente la creación del Instituto de Cinematografía en el marco de la Universidad Nacional del Litoral (1956) —más tarde conocido como Escuela Documental de Santa Fe— es el acontecimiento que los críticos e historiadores del cine suelen destacar para construir una semblanza del hombre del sombrero, abundante barba blanca y sobretodo negro. Sin lugar a dudas, el proyecto educativo establecido en el litoral argentino es una pieza clave e imprescindible para caracterizar los inicios de aquel movimiento de índole continental denominado Nuevo Cine Latinoamericano. La escuela, desde sus comienzos, manifestó un espíritu nacional, realista, popular y crítico cuyas influencias expresas trazaban un arco complejo desde el Neorrealismo italiano —definitorio para una nueva generación de cineastas latinoamericanos de la década de los cincuenta— hasta el documental social inglés, apadrinado por John Grierson.

Las primeras obras de Birri, probablemente las más recordadas, dan cuenta de los diálogos entre diversas tradiciones del documental y de la ficción orientadas a

retratar a las clases populares. *Tire dié* (1958-1960) es el film-manifiesto, de creación colectiva, germen de una mirada social y sociológica de la realidad que radicalizará sus vetas político-militantes hacia fines de los años sesenta con *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1968). *Los inundados* (1961) es la película que tensiona el impulso documental con la herencia de la picaresca criolla, el sainete y la literatura regional. Expresa, desde la ficción, un cine que sintoniza con la cultura popular y evita recurrir a las fórmulas del costumbrismo para describir la vida de los «condenados de la tierra», sin tierra.

Más allá de los mitos fundacionales y de las versiones monumentalizantes de la historia oficial del Nuevo Cine Latinoamericano, la filmografía de Birri manifiesta las búsquedas y contradicciones de un artista inquieto, que intentó entablar un diálogo con las neovanguardias, el cine experimental y la psicodelia en una película maldita como *Org* (1967-1978) y exploró las arenas movedizas del realismo mágico en *Un señor muy viejo con unas alas enormes* (1988), transposición del cuento de su amigo y cofundador de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Gabriel García Márquez. Su último film, *El Fausto criollo* (2011), cierra el círculo de su derrotero internacional con el retorno a Santa Fe, su tierra natal, en un relato que reelabora los orígenes de la literatura nacional (el poema gauchesco de Estandislo del Campo) y de su propia trayectoria artística (el teatro de títeres).

## EL ARTISTA Y SU ÉPOCA

Nacido el 13 de marzo de 1925 en la ciudad de Santa Fe, donde incursionó en las artes escénicas, en la poesía y en el teatro de títeres, Fernando Birri parte en 1950 hacia el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma. Previamente recaló en el Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC) de París, institución que no le resulta atractiva. Por aquellos años, los estudiantes latinoamericanos interesados en ingresar al mundo del cine evitando el andamiaje constrictor de la industria y de los estudios cinematográficos, buscan principalmente en las escuelas de Francia e Italia espacios propicios para adquirir los conocimientos del oficio sin tener que someterse a lo que ellos consideraban una industria del entretenimiento obsoleta y restrictiva respecto de sus aspiraciones artísticas e intelectuales. O, para decirlo en términos de los jóvenes franceses de la nueva ola: para filmar antes de cumplir los 40 años.

En el centro de estudios dirigido por Luigi Chiarini, Birri trabará amistad con algunas figuras que más tarde conformarán la flor y nata del Nuevo Cine Latinoamericano como los cubanos Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa y el colombiano Gabriel García Márquez, pero también con el brasileño Rudá de Andrade (hijo del famoso poeta modernista Oswald de Andrade), quien, al igual que el santafecino, tuvo un rol central en la creación de espacios de formación fílmica en su país como el Departamento de Cinema da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo y la Cinemateca Brasileira.

No obstante esta bifurcación, debe pensarse a Birri en el contexto de una época y de una generación que en el ámbito del cine argentino fue llamada Generación del 60.

En la Argentina, como en otros países latinoamericanos (también europeos, asiáticos y africanos), esta época estuvo signada por profundas transformaciones de orden político, social y cultural. El derrocamiento del gobierno democrático de Juan Domingo Perón en 1955 inicia dos décadas agitadas y complejas, marcadas por cíclicos golpes militares, la proscripción del peronismo y la consecuente imposibilidad de sostener un orden institucional con legitimidad popular. Sin embargo, el proceso de modernización del Estado iniciado por el gobierno desarrollista de Arturo Frondizi desde 1958 (que prontamente defraudaría las expectativas de la base social progresista que le brindó su apoyo), los ecos de los sucesos revolucionarios que estallan alrededor del mundo —la Revolución Cubana, las luchas por la liberación de los países colonizados del Tercer Mundo como Argelia y el Congo, los sucesos del Mayo Francés, entre tantos otros— y los fenómenos artísticos y culturales provenientes en su mayoría de los países centrales —el hipismo, el rock & roll, el pensamiento existencialista, las neovanguardias artísticas, etcétera— configuran una década de plena efervescencia, ensanchamiento y productividad del campo cultural.

El cine ocupa un sitio privilegiado junto a la literatura, la plástica y el teatro en las renovaciones emergentes por aquellos años. En el contexto descrito y en el panorama de una industria cinematográfica en estado de crisis económica, artística y creativa, una serie de realizadores, en su mayoría desconocidos hasta el momento, comienza

a producir sus óperas primas al margen de las estructuras vigentes. No los une un programa estético o político, un manifiesto, o algún tipo de acuerdo corporativo predefinido, sino la conciencia de pertenecer a una nueva generación cuya ambición es renovar las formas de producir, reflexionar, crear y expresar a partir de la práctica cinematográfica. Algunos de los nombres propios de la Generación del 60 son David José Kohon, José Martínez Suárez, Manuel Antín, Simón Feldman, Lautaro Murúa, Leonardo Favio y Rodolfo Kuhn.

A nivel local, el nuevo cine posee sus antecedentes en un conjunto de factores que, si bien no desarrollaremos ampliamente, vale la pena puntualizar para comprender cómo la trayectoria de Fernando Birri interacciona con ellos. En el ámbito de la formación cinematográfica, la mayor parte de los nuevos realizadores no forjaron su aprendizaje en la industria sino en el espacio de los cineclubes y de los talleres vocacionales. Los primeros contribuyeron a la constitución de espectadores especializados, creando una diferenciación de público y promoviendo un territorio de diálogo, intercambio y fomento de la cultura cinematográfica (el mítico Cineclub Núcleo brindó su primera función en 1952). Los segundos ofrecieron a los jóvenes amantes del cine la posibilidad de adquirir conocimientos sin contar con una formación técnica previa (entre otros espacios, algunos de los realizadores de la generación pasaron por el Seminario de Cine de Buenos Aires, creado en 1953, por Simón Feldman y Mabel Itzcovich). Otro rol importante fue el jugado por las revistas y publicaciones especializadas. *Gente de cine*, *Cinecrítica* y *Tiempo de cine* se convirtieron en la segunda mitad de la década de los cincuenta en

el espacio para la difusión de la historia del cine, de los principales referentes internacionales, de las discusiones sobre elementos de estética y estilo cinematográficos, y en el órgano de promoción de los nuevos cineastas. Desde sus páginas, los jóvenes realizadores muchas veces expresaron sus concepciones cinematográficas antes de llevar a cabo su opera prima.

Aunque los directores mencionados definieron un estilo propio a lo largo de su filmografía, es posible señalar un conjunto de rasgos que caracterizan a las primeras películas de la generación entre 1960 y 1963, su etapa más rupturista e innovadora. En primer lugar, el rechazo a las estructuras narrativas tradicionales, configuradas a partir de tramas novelescas, personajes y argumentos orgánicos, sin fisuras ni digresiones. Se optó entonces por obras abiertas en busca de un espectador activo que construya y cierre, en la instancia de recepción, el sentido de las propuestas. En segundo lugar, en términos de puesta de escena, de cámara y de montaje, se prefiere un lenguaje y una composición cinematográfica que hace visible sus procedimientos constructivos y no vela por ocultarlos en pos de la transparencia discursiva. Se trata de un acto de conciencia lingüística propio de la modernidad estética con la cual los autores de la Generación del 60 se encuentran fuertemente consustanciados. En tercer lugar, en palabras de Simón Feldman (un pionero de la generación que también reflexionó tempranamente sobre la misma), los nuevos cineastas ampliaron el registro temático de la época o, en otras palabras, aumentaron el campo de lo filmable.

La primera fase de la obra de Birri encuentra múltiples puntos de contacto con las de sus colegas de generación,

particularmente hasta *Los inundados* (1961), como veremos más adelante en el examen pormenorizado de su filmografía asociada con el terreno del documental. Sin embargo, la singularidad del director santafecino radica en su capacidad para impulsar proyectos educativos colectivos y en el énfasis que puso desde muy temprano en la proyección pública de su figura. En ocasión del estreno en la Argentina de *El techo* (Vittorio De Sica) en el año 1957, Birri envió a la revista *El Hogar* dos cartas dirigidas a él por Vittorio De Sica y Cesare Zavattini (alma mater del Neorrealismo italiano), con el propósito de «aclarar definitivamente los crecientes equívocos suscitados por la omisión de [su] nombre en los títulos de *El Techo*». Se trasluce en dicha misiva una disputa por la legitimación de su figura. En las epístolas, ambos realizadores italianos se encargaban de aclarar que si bien el nombre de Birri no aparecía en los títulos de la película, ellos recordaban su presencia y actuación como un destacado aprendiz. Este dato que a priori puede resultar puramente anecdótico es útil para reflexionar sobre dos cuestiones que hacen al personaje-Birri: a) la prontísima autoconciencia que el cineasta tenía respecto de la legitimidad que en el campo cultural le otorgaba su supuesta vinculación con el Neorrealismo italiano; b) el modo en que la historiografía canónica del Nuevo Cine Latinoamericano construyó la figura mítica de Birri a partir de sus declaraciones y acciones públicas, de sus actos de gestión y de la repetición de versiones históricas basadas en datos no siempre validados. Volviendo al ejemplo anterior, tanto Zavattini como De Sica señalan que Birri participó en *El techo* como un ayudante (hoy se llamaría «meritorio») de dirección entre tantos otros, sin embargo buena parte

de los biógrafos prefieren indicar simplemente que Birri se desempeñó como asistente de dirección de De Sica. Lo dicho no invalida de modo alguno el sello indeleble que el Neorrealismo italiano —y especialmente las ideas de Zavattini, a quien homenajearía en una película ya entrado el nuevo siglo— dejó en la poética fílmica de Fernando Birri, un elemento que compartió con varios cineastas latinoamericanos que encontraron en la escuela italiana una nueva estética y nueva moral para representar el entorno social desde mediados de los cincuenta hasta comienzos de los años sesenta.

## LAS ESCUELAS

La trayectoria de Fernando Birri está marcada por la apertura de dos escuelas que han sido hitos de fundación —el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, Argentina (1956)— y de institucionalización —la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba (1986)— del Nuevo Cine Latinoamericano. El tercer proyecto educativo asociado a la enseñanza audiovisual lo llevó a cabo en Mérida, Venezuela, al cobijo de la Universidad Nacional de los Andes. En este contexto Birri creó el Laboratorio Ambulante de Poéticas Cinematográficas, gracias a la mediación de su ex colega del Centro Sperimentale, Tarrik Souki. De dicho ámbito de realización, apoyado en coproducciones, surgieron sus documentales *Rafael Alberti, un retrato del poeta* (1983), *Remitente: Nicaragua (Carta al mundo)* (1984) y *Mi hijo el Che. Un retrato de familia de don Ernesto Guevara* (1985).

El acta de nacimiento del cine documental crítico e independiente en la Argentina seguramente es la fundación del Instituto de Cinematografía, concebido por Fernando Birri en el marco del Instituto Social de la Universidad Nacional del Litoral, en el año 1956, más tarde bautizado popularmente como Escuela Documental de Santa Fe. De acuerdo con María Aimaretti, Javier Campo y Lorena Bordigoni (2009: 359):

El objetivo y el método (como conjunto de procedimientos, pasos a seguir en relación a un objetivo claro) que se propuso la escuela, fue el de realizar cine a través de una formación teórico-práctica enraizada en la construcción y en el reconocimiento de la identidad nacional, dentro del marco regional caracterizado por el subdesarrollo. Desde esta perspectiva, el arte debía estar al servicio de la conciencia de clase, de su despertar y de su esclarecimiento.

Inserto en la coyuntura argentina, el cine que buscaba producir la Escuela investigaba el campo social, lo describía y analizaba, discutiendo las condiciones económicas y culturales en las que se inscribía su praxis artística. El campo social era su punto de partida y de llegada. El objetivo era indagar y analizar profundamente los problemas locales, y difundir las condiciones de (sub)desarrollo de las mayorías populares, deconstruyendo la imagen compacta, «falsa, reduccionista y reaccionaria», que a su juicio existía sobre la realidad popular argentina.

En términos generales, los films producidos por la Escuela Documental de Santa Fe inauguran nuevos terrenos discursivos y, sobre todo, brindan derechos a la imagen a sujetos sociales que carecían de una figuración fílmica rigurosa en el cine precedente. Actores sociales

olvidados, apenas esbozados en las producciones del período clásico-industrial (1933-1956), irrumpen entonces por primera vez en la imagen cinematográfica. Las víctimas de la marginalidad, de la pobreza y del subdesarrollo son mostradas en cuerpo y alma por un cine documental de nuevo cuño. Junto a ellas, zonas y espacios del interior del país obtienen una representación realista y ascética que elude el costumbrismo y el pintoresquismo al cual el cine industrial los había relegado. Las obras del instituto impulsan la documentación, el diagnóstico, la cuantificación, la identificación y el reconocimiento de los conflictos sociales y políticos del entorno. Es interesante remarcar el matiz casi científico que adquiere la observación en estos documentales. Los datos estadísticos, la cuantificación y la encuesta social son rasgos frecuentes en las películas de la Escuela Documental: esto se visualiza, por ejemplo, en el discurso de la paródica voz over institucional que prologa *Tire dié*, en las entrevistas a los inquilinos del conventillo de *Los 40 cuartos* (Juan Oliva, 1962) y en la descripción del antiguamente próspero estado de las cosas en *Puerto Piojo* (Rodolfo Freire y Luis Cazes, 1965).

El impacto de la propuesta cinematográfica de Birri tuvo su núcleo en el cuestionamiento al régimen de representación del cine clásico-industrial, particularmente en su modo de repensar el realismo filmico otorgándole valores críticos, nacionales y populares de los que este, anteriormente, carecía. Estas ideas se plasman con claridad en el Manifiesto de Santa Fe, que Fernando Birri publicó originalmente en el año 1964:

¿Cómo da esa imagen [de la realidad] el cine documental? La da como la realidad «es» y no puede darla de otra manera (ésta es la función revolucionaria del documento social y del cine realista, crítico y popular en Latinoamérica). Y al testimoniar críticamente cómo es esta realidad, esta subrealidad, esta infelicidad, la niega. Reniega de ella. La denuncia, la enjuicia, la critica, la desmonta. Porque muestra las cosas como son, irrefutablemente, y no como querríamos que fueran (o como nos quieren hacer creer de buena o mala fe que son). Como equilibrio a esta función de negación, el cine realista cumple otra de afirmación de los valores positivos de esta sociedad: de los valores del pueblo. Sus reservas de fuerzas, sus trabajos, sus alegrías, sus luchas, sus sueños [...] Problematización. Cambio: de la subvida a la vida [...] Filmar críticamente, con óptica popular el subdesarrollo (Birri, 1996: 216-217).

En 1985, invitado por el Festival de Cine de Mannheim, Alemania, Fernando Birri brinda una conferencia sobre las relaciones entre el Primer y el Tercer Mundo a partir de su experiencia en las escuelas de cine. El aspecto central de las escuelas del Tercer Mundo, según su punto de vista, es que están hechas para la «concientización», tanto de realizadores como del público. Rescata por lo tanto el valor y la gran responsabilidad que posee el film documental en estos países. En este sentido, comenta cómo fue ideada la organización de la Escuela Documental de Santa Fe, donde se tomaron algunas decisiones impensables en las escuelas centrales. Por ejemplo, se aceptaban estudiantes que no hubiesen terminado el secundario. Además de cátedras de Crítica, Estética cinematográfica y Sociología, se incorporaron otras de Historia y Geografía Argentina e incluso de Gramática

castellana, para otorgar todas las herramientas posibles para la creación del nuevo cine a los próximos realizadores.

En otro orden de asuntos, Birri apuntaba como uno de los problemas clave el de la producción, coproducción, distribución y exhibición. Sostenía: «el Primer Mundo tiene que demostrar su voluntad de colaboración con el Tercer Mundo comprando nuestros films, comprando y mostrando, naturalmente». Asimismo, aclaraba que el rechazo de la ayuda proveniente del Primer Mundo no se basaba en un gesto de altanería, sino en la desconfianza del paternalismo, que no es sino otra cara del neocolonialismo.

## ETAPA FORMATIVA Y CONSOLIDACIÓN DE UNA POÉTICA

La primera realización de Birri fue el corto experimental *U-bu* (1951). Ese mismo año rodó el medimetraje *One is one*, una coproducción entre los Estados Unidos e Inglaterra. Al año siguiente, en Italia, continuaron los documentales *Selinunte* y *Alfabeto Notturmo*. No obstante, su trabajo más destacado del periodo anterior a su retorno a la Argentina es *Immagini Popolari Siciliane (Sacre e profane)* (1952). Película producida por La Sperimentale Film, es un ensayo de Mario Verdone, con la colaboración de Fernando Birri. El trabajo tiene el auspicio del Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma: se trata de un corto de la etapa formativa de Birri en el país peninsular.

La película rescata las figuraciones populares sacras y profanas que abundan en la vida cotidiana de los sicilia-

nos. Los primeros planos sitúan la acción en la calle, con una fuerte presencia del pueblo y de sus arquetipos (el peluquero, el verdulero). La música acompaña la cadencia de las imágenes: cuando los personajes interactúan y la acción es copiosa, el ritmo es agitado; pero cuando la cámara se dedica a retratar las casas en la soledad de la montaña, la música se torna más solemne y melancólica.

El carro aparece como una referencia medular en la producción de estas imágenes populares. El arte de decorar este vehículo se transmite de maestros a discípulos. En sus diseños pueden apreciarse las influencias de África y de Oriente, aspecto enfatizado por la narración.

Los cuadros pictóricos como vehículos de relatos e historias aparecen aquí como un enclave para comprender un aspecto constitutivo de la sociedad siciliana. Así, la cámara se detiene en diversas obras para reencuadrar esas imágenes e indicar algunas historias fantásticas, así como también otras de sangre y violencia presentes en la memoria del pueblo. La escena siguiente lleva a un *teatrino*, que es en verdad un «museo de carteloni». Allí se observa un fragmento de la obra de títeres, develando a quienes la producen (el que activa la caja musical, los que manejan las marionetas) y el público que ríe.

Esa misma audiencia se encuentra de nuevo en la calle, donde un «cuentahistorias» (cuentista) organiza un relato a partir de un enorme lienzo donde se hallan pinturas de diversas escenas. La antiquísima tradición oral se encuentra presente como una actividad cotidiana de este pueblo. Según la voz narradora que acompaña desde el comienzo del film, esta actividad «representa las cualidades fantásticas del alma siciliana». Así termina el recorrido por diversas obras de la cultura popular de esta

región del sur de Italia, que mantiene viva la actividad creadora a partir de obras visuales.

Es tentador descubrir en este cortometraje, de forma embrionaria (aunque la autoría no corresponde completamente a Birri), una serie de estilemas que reaparecerán en la filmografía posterior del cineasta de modo más elaborado: el uso y la exploración de imágenes pictóricas para narrar episodios de la cultura popular local; la inclusión del teatro de títeres y/o marionetas —aquí la *L'Opera dei Pupi* tradicional de Sicilia— para recrear situaciones en tensión entre el relato fantástico y los aspectos míticos de la historia; el uso del collage como técnica de montaje de materiales heterogéneos; el despliegue de una voz over que desborda las funciones argumentativas del discurso. Los aspectos fantásticos y fantasmáticos de la imagen cinematográfica, incluso aquellos dispositivos visualizados en este film que pueden relacionarse con la idea de un pre-cine, siempre cautivaron a Fernando Birri y, de cierto modo, modelaron su poética. A partir de las películas realizadas en las décadas de los ochenta y noventa explorará estos territorios imaginarios fundamentalmente en dos vertientes: el «docfic», en el cual las retóricas factuales y los archivos se ven intervenidos por diversas estrategias de ficcionalización que buscan reponer audiovisualmente los pliegues imaginarios de todo relato sobre la realidad (véanse en esta línea *Rafael Alberti, retrato del poeta* y *El siglo de viento*); y sus ficciones de corte experimental o fantástico como la inclasificable *Org* y *Un señor muy viejo con unas alas enormes*.

La obra paradigmática de esta primera fase es *Tire dié* (1958-1960), primer trabajo grupal de los alumnos de la Escuela de Santa Fe coordinado por Fernando Birri.

Aunque su faz sobresaliente es la denuncia y el testimonio, la importancia de *Tire dié* radica, como ya anticipamos, en la representación de actores sociales cuya imagen estaba elidida del cine argentino anterior. De esta manera, la opera prima de Birri en Argentina da cuerpo y visibilidad a una clase social que será la protagonista del cine político de los años subsiguientes. Cortometrajes de los años sesenta como *Los 40 cuartos* (Juan Oliva, 1962), *La tierra quema* (Raymundo Gleyzer, 1964), *El hambre oculta* (Dolly Pussi, 1965) y *Puerto Piojo* (Rodolfo Freire y Luis Cazes, 1965) son realizados a la estela de este film bisagra. Estas obras son «ensayos de una antropología no precisada» (Juan Oliva dixit), ya que cartografían el estado de situación del subdesarrollo latinoamericano focalizando cada cual en un aspecto preciso: la precariedad de la vivienda (*Los 40 cuartos*), la desnutrición infantil (*El hambre oculta*), la desocupación (*Puerto Piojo*), la miseria y la desaparición del rol social del Estado (*La tierra quema*). Podría sostenerse que esta primera etapa del cine documental social e independiente, íntimamente vinculada a la producción de la Escuela Documental de Santa Fe, se caracteriza por una visión influenciada por el pensamiento desarrollista de las problemáticas sociales y económicas de la Argentina, perspectiva compartida desde 1955 por una amplia franja de sectores intelectuales.

Dos conceptos propios del desarrollismo latinoamericano son susceptibles de interpretarse en los documentales mencionados. En primer lugar, el esquema centro/periferia pareciera dominar la construcción espacial y los elementos dramáticos expuestos en las obras. Sin embargo, este esquema se encuentra desplazado de la definición geopolítica que la CEPAL difundía en la época respecto

de la configuración desigual de la economía mundial. En estos films, el esquema centro/periferia se aplica al interior del país, demarcando y configurando campos semánticos fácilmente identificables: capital/provincia, urbano/suburbano, integrado/marginal. La periferia –lugar asignado a la Argentina en el mapa geopolítico mundial– es el espacio desagregado y preferido sobre el cual se enfocan los relatos documentales. La configuración centro/periferia es identificable en *Los 40 cuartos*, siendo la ciudad de Santa Fe el centro y su conventillo más grande la periferia, es decir, el lugar de la injusticia social, de los hacinamientos y de la miseria. Algo similar sucede en *Tire dié* y en *El hambre oculta*, solo que en ellos el esquema se traslada a un marco más amplio. En estos documentales la ciudad es el centro y los barrios pobres en que la desnutrición infantil es moneda corriente (*El hambre oculta*) y las villas miseria, donde los niños corren mendigando a los pasajeros de los trenes (*Tire dié*), son los espacios en que el subdesarrollo condena y margina a un sector de la sociedad. *La tierra quema* también reproduce este esquema trasladándolo al terreno brasileño, donde la periferia está constituida por los paupérrimos asentamientos del nordeste del país vecino.

En segundo lugar, el rol activo e intervencionista del Estado, con el cual coinciden las heterogéneas variantes del pensamiento desarrollista, es una falta que los documentales de la época reiteradamente denuncian. Como ha sido señalado, las imágenes documentales iniciadas e inspiradas por *Tire dié* registran escenarios de indigencia y subdesarrollo en los que la desprotección estatal es el denominador común. El desempleo, la desnutrición, la precaria situación habitacional, enmarcados en un dis-

curso generalmente de índole descriptivo y denunciador, son elementos que sugieren, a menos de una década del derrocamiento del presidente constitucionalmente electo Juan Domingo Perón, que el accionar de aquel gobierno supuestamente caracterizado por su función asistencialista y protectora no ha sido efectivo. Este es, entonces, un cine documental que a partir de la mostración, la cuantificación, y el diagnóstico reclama la aparición de un Estado ausente o esquivo en sintonía con las teorías desarrollistas vigentes. De existir un antagonista, un enemigo visible en estos documentales, este sería el subdesarrollo y, por ende, aquellos que apuestan al mantenimiento de la estructuras políticas y económicas reinantes. Se trata de un antagonista que carece de un rostro definido, puesto que su constitución es múltiple y transnacional.

*Tire dié* fue concebida como la primera «encuesta social filmada» de la Escuela Documental de Santa Fe. Su producción, tal como lo enuncia la voz narradora, se realizó durante los años 1956, 1957 y 1958. El «tire dié» es la actividad que solían realizar los niños indigentes santafesinos cuando pasaba el tren que conectaba las grandes ciudades (Buenos Aires-Rosario-Santa Fe): corrían a su lado, a través de un peligroso terraplén en altura, pidiendo a los pasajeros que les tiraran diez centavos; de ahí, el título.

La película, sin embargo, representa un mundo que es mucho más amplio que esta acción cotidiana para los niños tanto como efímera para quienes no habitan el lugar. Las primeras imágenes son vistas aéreas de la ciudad de Santa Fe, capital de la provincia homónima y próspera ciudad agropecuaria e industrial del país. Una voz over que parodia la «voz de Dios» de los noticieros y de

los documentales institucionales describe puntillosamente datos geográficos, históricos y estadísticos en los que proliferan diversos números que provocan el desconcierto del espectador. El efecto producido por la magnitud de tales cantidades contrasta con la austeridad de la barriada que se extiende en los márgenes de la gran ciudad. Es en este espacio en el que por fin la cámara baja a la altura de los ojos de un hombre y se detiene para dar a conocer los rostros, los relatos y los hogares de quienes allí habitan. Los sujetos y las situaciones que no pueden ser expresados por las estadísticas. Birri y su grupo de estudiantes explotan claramente el contraste entre dos métodos que suelen articularse en la sociología en tanto disciplina académica: el cuantitativo y el cualitativo. De allí en adelante el film se ocupará de indagar justamente lo cualitativo, puesto que el subdesarrollo, la miseria y la marginalidad son figuraciones que manifiestan los contornos de una ciudad, de una provincia y de un país.

Las voces de niños y adultos, mujeres y varones son igualmente válidas para los realizadores de este documental. En sus casas, ellos muestran sus labores cotidianas (hacer tortas, reciclar cepillos de dientes, vender en el mercado) y sus preocupaciones (conseguir trabajo, que los niños vayan a la escuela, cómo llegar a fin de mes). Los números aquí sirven para contabilizar los pesos y los centavos reunidos día a día entre padres e hijos. La supervivencia es una actividad diaria y colectiva. Aunque algunos progenitores se muestren en contra del «tire dié», saben que no les queda más opción y en esta contradicción se cifra la tragedia de la película.

El «tire dié» se descubre en acción en el último tercio del documental, cuando el espectador ya pudo conocer

la situación en la que viven esos niños. La circulación del tren es el único punto de encuentro entre ellos y los habitantes de las ciudades. Aquí, la cámara adopta alternativamente el punto de vista de los pasajeros (en altura y desde el interior de los vagones) y de los infantes (abajo, en el exterior, corriendo a la vera del tren). Las miradas, los roces y los gritos pidiendo ayuda construyen un momento de fuerte impacto emocional. Desde el tren, uno de los viajeros exclama «¡Qué miseria! Esta gente vive así porque no quiere trabajar», pero el espectador, a esta altura del relato, ya sabe que es una afirmación cínica. La película cierra con el primer plano de una criatura con la cara sucia. Su madre dice «este *todavía* no va al tire dié», mientras la mirada del niño interpela al público en un plano cuyos 28 segundos (la máxima duración que permitía la cámara bólex a cuerda de 16 mm) resultan dolorosamente interminables. En el espacio sonoro, de fondo, como una letanía triste y algo irónica, Birri introduce los versos de una antigua grabación de Carlos Gardel: «quiero de nuevo yo volver a contemplar / aquellos ojos que acarician al mirar».

La relevancia capital de este cortometraje para la tradición del documental latinoamericano ha sido señalada por múltiples autores y cineastas. Cabe recordar, para indicar solo dos ejemplos, las significativas citas al film que se llevan a cabo en *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968) y *De cierta manera* (Sara Gómez, 1977). En 1981, al cumplirse veinticinco años del estreno de *Tire dié*, dos vehementes críticas son publicadas en la revista *Cine cubano*. En la primera, el cineasta Rigoberto López se sitúa en el momento en que Birri volvió de su etapa formativa italiana a Santa Fe y fundó la Escuela de

Cine Documental. «Traía Birri de Roma algo más que apuntes de estudiante y testigo de la experiencia neorrealista italiana, traía un propósito: trabajar por un cine realista, nacional, popular y crítico». Sin embargo, aclara que «no se trataba de repetir la experiencia italiana, sino de probar una asimilación creadora de aquello que fue el último recurso de los neorrealistas italianos en la decadencia de su movimiento». Sobre el momento de creación de *Tire dié* subraya que fue realizado en «la oscuridad de 1956, 1957, 1958», es decir, cuando no había triunfado aún la Revolución Cubana «y el nivel de la lucha de clases en América Latina no había desbrozado zonas de la creación y la actividad teórica en el campo de la cultura que hoy se nos hacen definitivamente claras y aprehensibles.» Al analizar el film, rescata que posee «la fuerza de una cámara que ha vivido», como también «la síntesis del poema y la densidad del drama». Por su parte, el ensayista cubano Manuel Pereira organiza su crítica-homenaje en forma de una carta dedicada a Fernando Birri. Con un estilo sumamente emotivo y distanciándose del lenguaje crítico, reconoce el primer documental de Birri en la Argentina como «la mejor película de toda la cinematografía americana». Considera que allí se encuentran las imágenes clave para el cine del continente y a Birri como «el padre mayor del Nuevo Cine Latinoamericano». A diferencia de López, que reconstruye las circunstancias del rodaje, Pereira abre la pregunta sobre los niños que aparecen retratados en el film, ¿cuáles serían sus destinos en aquel entonces? ¿Empuñarían armas, formarían parte de alguna revolución? ¿Todos seguirían vivos? El autor encuentra en este documental iniciático una potencia inusitada que describe transversalmente

problemas del continente (con excepción de Cuba, donde los niños ya no tienen que pasar por esa experiencia). Ambos comentarios críticos reconocen en *Tire dié* la potencia de ciertas imágenes fundacionales para el Nuevo Cine Latinoamericano.

En el año 1959, Fernando Birri encara dos obras que, con estéticas y estilos diversos, examinan los orígenes míticos y la actualidad de la ciudad de Buenos Aires. En *La primera fundación de Buenos Aires*, el cineasta ensaya la técnica del cine-pintura mediante la filmación y el remontaje de un cuadro del artista e ilustrador cómico Oscar Conti («Oski»). Producida por otro artista visual emblemático de la vanguardia estético-política de la época como León Ferrari, la obra, poniendo en práctica una de las tempranas metodologías de Birri, articula el relato literario y el relato histórico a partir de las memorias de Ulrico («Utz») Schmidl, quien acompañó a Pedro de Mendoza en su viaje al Río de la Plata en 1534.

Por otro lado, *Buenos días, Buenos Aires*, es un cortometraje que retrata el amanecer en la ciudad de Buenos Aires. Producido por el Instituto Nacional de Cinematografía con la colaboración del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, contó con un equipo técnico importante. A cargo de la compaginación estuvo Antonio Ripoll y de la producción, Alberto Parrilla y José Martínez Suárez, figuras señeras del cine argentino de la Generación del 60. Estos poseían una extensa experiencia en la industria, pero también formaron parte de la gestación de un cine moderno local. En lo artístico, la voz del famoso cantante de tango, actor y director Hugo del Carril moduló las glosas y el Quinteto Real (conformado por Horacio Salgán, Enri-

que Francini, Pedro Laurenz, Ubaldo de Lío y Rafael Ferro) musicalizó con improvisaciones sobre un tango, otorgando así desde la banda sonora los atributos porteños de esta realización.

La película se sitúa temporalmente en ese intersticio entre la noche y el día cuando reina una extraña calma en una ciudad con vida nocturna tan importante como Buenos Aires. Silencio y acciones mudas, junto a una luz suave pero levemente enceguecedora indican que falta poco para que el bullicio del transporte y los intercambios cotidianos completen ese espacio aún somnoliento.

Desde el comienzo se insiste en la presencia de las veletas como símbolos de la ciudad. En ocasiones incluso dirige la posición de la cámara, que se mueve como si fuera una cabeza atenta a lo que sucede a su alrededor. Ese movimiento tal vez pretenda emular los «aires» a los que alude el nombre de la ciudad.

*Buenos días...* tiene una pretensión totalizante que se evidencia en la variedad de espacios y sujetos retratados y recupera, a su modo, el formato de las «sinfonías de ciudad» realizadas mayormente en el marco de las vanguardias de los años veinte y treinta. El centro de la ciudad y los barrios, el obelisco y las calles arboladas, el zoológico y el estadio de fútbol, los pescadores y los obreros, la señora con ruleros y el músico que vuelve a su casa, entre otros tantos sitios y personajes son los que componen el paisaje de esta ciudad al amanecer. No obstante, la mirada de Birri claramente se sitúa sobre una de sus preocupaciones constantes: el pueblo trabajador. Este es el eje que atraviesa a las personas que aparecen frente a la cámara: desde obreros fabriles hasta un joven que recoge basura, pasando por una costurera.

Los versos vocalizados por Hugo del Carril –como señalamos anteriormente, uno de los referentes máximos del tango canción, pero también del cine social con interés político– otorgan una cualidad poética suplementaria a la narración. Se dirigen a la ciudad con vocablos lunfardos que recuperan el lenguaje del pueblo.

En la última escena se nos muestra un divertido grupo de albañiles que sube en ascensor a la cima de un edificio en construcción. Uno de ellos ata un racimo de ramas a una viga y entonces la cámara gira en trescientos sesenta grados, en un plano que reúne el paisaje urbano y la naturaleza, y cuya preparación a cargo del obrero ha sido develada previamente.

*Los inundados* (1961) es probablemente una de las obras más logradas de Birri. En ella pone en práctica algunas de las enseñanzas del Neorrealismo italiano pero las nacionaliza (incluso las regionaliza) al adaptarlas a las problemáticas sociales santafecinas. Asimismo, la intersección entre documental y ficción nunca estuvo mejor resuelta que en esta película, en la cual la frontera entre ambas prácticas discursivas se desdibuja constantemente para dar a ver un mundo real que amenaza con convertirse en metáfora. Basado en un relato del rosarino Mateo Booz del año 1925, el film narra la historia de la familia Gaitán, pobladora del sur de la provincia de Santa Fe, que tras un desborde del río Salado se ve forzada a mudarse a un vagón abandonado del ferrocarril hasta que bajen las aguas. Una vez acomodada en un asentamiento precario en el centro de la ciudad junto a otras familias, salen a la luz las hipocresías de los habitantes de la urbe. Un día, por equivocación, el tren se lleva el vagón donde vive la familia. Llegan a un lugar (Villa

Calchaquí) donde ellos se sienten felices, especialmente Óptima, la madre, que finalmente no tiene que trabajar. Sin embargo, al final las autoridades locales los devuelven al espacio donde habitaban antes de la inundación, con sus vecinos originarios y sin soluciones reales.

Lo distintivo de este film es que Birri elige utilizar la forma de la comedia paródica para retratar un drama que se mantiene hasta la actualidad: el devenir de las poblaciones que se encuentran sobre los bordes de los ríos y que deben ser evacuadas cuando hay inundaciones. ¿Quiénes deciden sus destinos? ¿Qué soluciones les brinda el Estado? ¿Pueden ellos modificar esa realidad que los atraviesa? Son algunas de las preguntas que alienta el film. La película presenta una sátira a la utilización política de los pobres (todo esto ocurre durante una campaña electoral) y también critica a los medios de comunicación por la manipulación de las imágenes y los discursos sobre los más humildes. En oposición a ello, muestra la fiesta popular como un espacio vital, así como la conciencia de los sujetos de las clases populares sobre las imágenes que los medios generan a costa suya.

La familia Gaitán funciona como sinécdoque de su clase social. A pesar de que se trata de un film preponderantemente ficcional, la pulsión documental es muy potente. La comedia funciona como un vehículo para tomar distancia de los conflictos, al tiempo que los patentiza en anécdotas y actitudes reconocibles, tal como anunciaba el cartel de promoción: «La picardía criolla en una película que lo hará reír y pensar».

La presentación del núcleo básico familiar es tradicional, con los roles destacados del padre (haragán), la madre y la hija trabajadoras, y unos niños pequeños a

cargo de ambas. Es interesante cómo la película presta atención a la frágil situación de las mujeres jóvenes, tanto en el ámbito laboral como en el personal y sentimental. También propone un cierto cuestionamiento del trabajo como motor de la vida, cuando Óptima, la madre, descubre que no es indispensable que trabaje como empleada doméstica para sobrevivir en la Villa a la que los llevaron equivocadamente. El viaje resulta, para ella, una experiencia transformadora que le permite conocer otra realidad. Sin embargo, eso parece ser una especie de utopía y pronto se desvanece.

Otro tema importante de la película es la hipocresía social planteada a través de personajes que pertenecen a la burguesía y la clase política frente a los indigentes, es decir, desde la diferencia de clases. Las miserias humanas se evidencian a partir de este accidente natural que se convierte en un conflicto social y político. El largometraje no contó con apoyo del recientemente creado Instituto Nacional de Cinematografía, sino que fue producido por la Universidad del Litoral, a través de la lógica de trabajo del «Film-escuela» que incorporaba dos estudiantes por cada rol ocupado por un profesional. De este modo Birri encontró la forma de superar el corsé impuesto por el sindicato (la obligatoriedad del rodaje con profesionales del medio) y de continuar su proyecto educativo mediante la incorporación de estudiantes que terminaron conformando un equipo de 75 personas.

Los movimientos migratorios (inmigraciones, exilios, diásporas) son uno de los tópicos que desde temprano interesaron a Fernando Birri, él mismo un artista errante. *La Pampa gringa* (1963) es un documental que inicia sus indagaciones sobre la identidad en situaciones

de destierro y desarraigo. Al comienzo, una voz italiana nos introduce en el espectáculo que estamos por presenciar: la historia de la colonia y de los inmigrantes gringos (esto es, aquellos que no hablan español; entendemos por ello mayoritariamente a los italianos en la Argentina). Así ingresamos a un mundo de imágenes que remiten a los inicios del cinematógrafo a través del uso de fotografías fijas y encuadres que recrean el uso de diapositivas y los carteles explicativos del cine silente. El uso de estos recursos se relaciona con la época figurada: fines del siglo XIX en la Pampa argentina, momento en el que se inicia una enorme ola inmigratoria.

La locución, a cargo del consagrado actor de carácter Orestes Caviglia, se inspira en poesías de José Pedroni y Carlos Carlino. Curiosamente, esta voz trasunta entre la tercera persona, que reconoce como extraños a esos nuevos pobladores, y la primera, que debe adoptar y acomodarse a los usos y costumbres del nuevo lugar. Dos referencias históricas inscriben el film en la cronología política. Una fotografía del «90 de Alem entre la gringada», que refiere a la Revolución del Parque de 1890, la cual dio origen al partido radical, el primero de masas en la Argentina. La segunda alusión es al «Peludo», Hipólito Yrigoyen, el primer presidente que llegó al poder gracias al voto popular en 1916. La importancia de este hecho, subrayado por el film, radica en que por la Ley de sufragio universal sancionada en 1912 los «gringos» se convertían finalmente en ciudadanos con derechos políticos plenos.

En el cortometraje *Castagnino, diario romano* (1967) se aborda la figura del artista plástico argentino Juan Carlos Castagnino (1908-1972) en su estadía romana. El

film inscribe al pintor en un contexto cultural amplio, situándolo entre otros artistas relevantes de diversas ramas: con sus contemporáneos Vasco Pratolini, Rafael Alberti, María Teresa León y Miguel Ángel Asturias, pero también con otros pintores como Édouard Manet y Pablo Picasso. Un asunto parece central al pensar la obra del artista: la comunicación con el ambiente. Así, lo vemos en un recital rodeado de jóvenes, o comprando fruta en el mercado, pero también estudiando el legado de los maestros del renacimiento italiano. La banda sonora queda atravesada por este aspecto, y combina obras de Astor Piazzolla y los Beatles con folklore y música académica. El problema de la independencia cultural y económica de la nación es también otro de los ejes en debate, resaltados por la voz narradora. Las pinturas del artista (quien obtuvo una enorme popularidad gracias a la ilustración del poema *Martín Fierro* publicado por EUDEBA, la editorial de la Universidad de Buenos Aires, en 1962) se focalizan en aspectos sociales y culturales en busca de una identidad nacional.

## EXILIO Y ERRANCIA

Tras la realización de *La Pampa gringa*, Fernando Birri emprendió un nuevo exilio que, estrictamente hablando, finalizó con su fallecimiento el 27 de diciembre de 2017. Diversos problemas políticos produjeron su desvinculación como director de la Escuela Documental de Santa Fe, principalmente la prohibición por un decreto del Poder Ejecutivo del citado cortometraje *Los 40 cuartos*. Junto a su mujer Carmen Pappio, la cineasta Dolly

Pussi y su esposo (figura clave del Nuevo Cine Latinoamericano) Edgardo Pallero, y el director Manuel Horacio Giménez partieron hacia San Pablo, Brasil, en donde entablaron relación con el productor Thomaz Farkas. Allí, sobre todo Pallero y Giménez se integraron en los roles de producción y dirección respectivamente en el colectivo de cine documental denominado «Caravana Farkas», en cuyo seno se rodarían una importantísima serie de obras de no ficción dedicadas, principalmente, a la región del Nordeste brasileño. La caravana se desplazaba por el territorio filmando documentales de corte político y etnográfico sobre las culturas populares brasileñas y las precarias condiciones de vida del país. En dicho colectivo se desempeñaron jóvenes cineastas como Vladimir Herzog, Sergio Muniz, Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares y Maurice Capovilla, entre otros.

Sin embargo, Birri después de un tiempo retornó a Roma, Italia, que sería su residencia más estable desde la segunda mitad de la década de los sesenta hasta su muerte. En el ínterin, desplegó una actividad muy intensa desplazándose por diversos países como Cuba, Venezuela, Suecia, Angola, Mozambique, Alemania, Nicaragua, México y Colombia. Durante más de diez años (1967-1978) filmó una obra maldita que hasta la fecha resulta inclasificable y que por mucho tiempo fue imposible de hallar: *Org*. Producida y protagonizada por el actor, productor y director italiano Massimo Girotti, conocido con el pseudónimo de Terence Hill, el propio cineasta define esta película de la siguiente manera:

[*Org*] es un nombre inventado (cuya raíz etimológica está en la palabra orgasmo), y es un film que dedico al

Che Guevara, a Mèliès, el cineasta de *Viaje a la luna*, y a Wilhelm Reich, el autor de la revolución sexual. Porque creo que son tres figuras emblemáticas que quedan del final de los años 1960, cuando el hombre llega a la luna, en 1969, y antes, en 1967, cuando se produce el asesinato del Che, y cuando la situación política explota, en 1968, en el Mayo Francés, en el proyecto de un nuevo mundo que se transforma. La película trata de todo eso, y es también un manifiesto por un cine cósmico, delirante y lumpen. Es una película absolutamente demencial. Pero que traduce las Utopías (positivas) y Distopías (negativas), de ese momento de demencia única. En cierto modo es un film que participa de las tensiones de *A idade da terra*, de Glauber. Son dos filmes hermanos (en Moura, 2006).

El regreso al cine documental está marcado por la realización de *Rafael Alberti, retrato del poeta* (1983). En este film se efectúa una semblanza del escritor español, a quien Birri conoció inicialmente en Buenos Aires, cuando este se encontraba exiliado en esta ciudad tras la Guerra Civil Española. Esa relación de amistad abre el juego a una extensa entrevista que se le realiza en Roma, en la cual Alberti, con ochenta años, entrecruza sus experiencias y recuerdos de vida infantiles, familiares y adultos. Los campos de Cádiz o el ruido de Roma aparecen en este relato que comienza con su vuelta a España tras la muerte de Franco y su postulación para diputado. La particular manera en que realizó la campaña fue esgrimir sus propuestas a través de coplas populares frente a los votantes y así logró obtener la victoria. De este modo, se evidencia cómo su producción artística se encuentra enraizada en las formas del pueblo, al cual conmueve de

manera directa a través de sus versos. Al igual que Birri, Alberti tiene diversos intereses artísticos. Su pasión por la pintura lo llevó a crear lo que él mismo denominó «liricografías», que unen poesía y pintura y se encuentran presentadas en el film. Además de la voz de Alberti en el relato de su experiencia, la película cuenta con numerosos poemas recitados por su propio autor. Según declaraciones de Birri, como Alberti era también pintor, el tratamiento de color en esta película fue muy importante y especialmente cuidado. Respecto a la banda sonora, se propuso realizar una búsqueda experimental para escapar de los lugares comunes del film-entrevista. Para ello creó una trenza fónico-literaria, entre una voz y una música que viene a sustituirla, a «equivalerla», a partir de la musicalidad que poseen los poemas de Alberti.

Sobre la relación de este film con el Nuevo Cine Latinoamericano, el director indicaba que para él es clara, por varios motivos. Primero, porque por el rol que él ocupó en ese movimiento, ya que se consideraba a sí mismo como un otorgador de «posibilidades fílmicas» (una encuesta social, una ficción cómica, una entrevista extensa). Pero principalmente porque los cineastas de su generación recibieron la influencia de «tres o cuatro figuras intelectuales, entre las cuales estaba Rafael Alberti», a quien, por lo tanto, juzgaba decisivo en la configuración de su estética. Finalmente, porque los cineastas del Nuevo Cine Latinoamericano se propusieron realizar reflexiones críticas en paralelo a las obras fílmicas. En este sentido, la película, a través del relato de Alberti, propone una oportunidad para hablar sobre los vínculos entre las culturas latinoamericana y española. La producción duró un año y medio y el rodaje, apenas una semana.

*Remitente: Nicaragua (Carta al mundo)* (1984) es un documental que se construye a partir de la «técnica de innovadores» vigente en Nicaragua desde el bloqueo estadounidense, la cual consiste en crear algo nuevo a partir de restos de objetos en desuso. De este modo, Birri recupera los descartes de los primeros diez noticieros de la Revolución popular sandinista realizados entre 1979 y 1980 (temática a la que retornará en *El siglo del viento*).

El film vincula la actualidad política con imágenes de objetos prehispánicos y la naturaleza, estableciendo lazos culturales entre la Antigüedad y el apremiante presente. Los trabajadores, los infantes y especialmente los jovencitos que forman parte del ejército o que son golpeados por un soldado estadounidense son los protagonistas de este corto. «Yankees váyanse / no interrumpáis / que coman sus naranjas», repite insistentemente la voz de Birri sobre las imágenes de estos niños realizando la acción, en lo que pareciera ser su único momento de regocijo y descanso. Fue el director quien compuso y leyó el «poema-guion» que acompaña las imágenes a partir de su experiencia, reconocimiento y análisis de la situación social en «tierras de Sandino». El corto fue producido entre el Instituto Nicaragüense de Cinematografía (IN-CINE) y el Laboratorio de Poéticas Cinematográficas de Fernando Birri, con el apoyo del ICAIC (Cuba) y Cinecittá (Italia).

La figura del Che Guevara es convocada en los siguientes trabajos de Fernando Birri, en los cuales explora su biografía y su legado desde zonas que se desmarcan de los abordajes mitologizantes. *Mi hijo el Che* (1985) es un documental que revisita la historia del Che a partir del relato de su padre, Don Ernesto. La película se orga-

niza a partir de una extensa entrevista que el progenitor del revolucionario le brindó a Fernando Birri en su casa de Cuba, lugar al que partió para exiliarse luego de atentados contra su persona en la Argentina. El relato comienza con una cronología mínima indispensable sobre la vida de Guevara y las imágenes de su cuerpo sin vida (obra del fotógrafo boliviano Freddy Alborta) que circularon por todo el mundo, como si necesitara dar por sentado eso para pasar a lo que le interesa: el Che infante, su formación emocional y la relación con su padre. En otras palabras, la microhistoria, los detalles menores que no forman parte del mármol. Pronto accedemos, entonces, a un copioso material de archivo nunca antes visto públicamente: películas caseras que retratan la vida familiar de los Guevara. Don Ernesto comenta esas proyecciones como si las estuviera presenciando junto al espectador. Lo mismo hace con las fotografías, poniendo nombre a los rostros que conforman la genealogía familiar.

Cuando Don Ernesto habla de su hijo, se refiere a él como «el Che», excepto al ver los videos de su infancia: entonces, lo nombra «Ernesto». Ese juego entre la figura pública, trascendente e histórica y el pequeño que alguna vez fue es seguramente la gran invención del relato, que brinda pistas para comprender la formación emocional, ética y política del Che previa a su vida adulta. Además, en esa escisión nominal entre el «Che» y «Ernesto» que surge en el discurso del padre, se expresan los trabajos de una memoria personal que, necesariamente, ya no puede desvincularse de la memoria colectiva. El fuerte compromiso de Don Ernesto con los republicanos españoles, así como con las causas populares en la Argentina evidentemente ejerció una influencia decisiva en la visión

de mundo de su hijo. Esa formación es delineada a partir de las cartas (compiladas entre sus escritos publicados) que Ernesto le envió a su padre, y que él lee a cámara. De este modo, esos textos cobran un sentido particular al remitir a momentos precisos en la vida de ambos, pero también en la historia de América Latina.

El «Entreacto habanero o una orquídea salvaje en la mochila» divide el film. Sin ser una partición tajante, puede observarse que si en la primera parte domina la vida argentina, musicalizada a partir de diversos tangos y la voz de Gardel, la segunda está dedicada a Cuba, al comenzar con planos de La Habana y sonos de Benny Moré. La música popular es convocada a través de ambos ídolos en distintas cintas cinematográficas. En el estilo de *collage* propio de Birri, también se citan fragmentos de películas de Fernando Solanas y Octavio Getino, Pedro Chaskel, Santiago Álvarez, Jorge Giannoni, Orlando Rojas y Miguel Pérez, recuperando así diversas imágenes del cine de intervención política latinoamericano. En el mismo sentido, el director incorpora poesías de Nicolás Guillén y Eliseo Diego dedicadas a la figura del Che.

El final de la película nos devuelve al aspecto cardinal de la obra: la filmación de unas vacaciones familiares en Mar del Plata, ciudad de la costa argentina, con Ernesto haciendo piruetas en la playa. Algo de aquel espíritu travieso del pequeño pareciera indicar un camino.

El documental fue coproducido por el ICAIC, la Televisión Española y el Laboratorio Ambulante de Políticas Cinematográficas de Fernando Birri.

Doce años más tarde, con *Che, ¿muerte de la utopía?* (1997), Birri propone revisar qué se mantiene vigente al momento de su rodaje de los ideales revolucionarios

de la década de los sesenta. Para ello encuesta a personas de diferentes nacionalidades, género y etnias en diversas partes del mundo con dos preguntas: 1) ¿Quién era el Che Guevara? y 2) ¿Qué es la utopía para vos?

Cuba, Buenos Aires y Bolivia, pero también Alemania, París y Berlín son los escenarios principales de esta exploración. Si bien las respuestas en algunos casos son las esperables (por ejemplo, las de los jóvenes blancos en las sucursales europeas de Disney, que no saben quién es el Che y lo único que idean como utopía es tener dinero), el documental cubre un abanico considerable de posibilidades que merecen ser observadas. También incorpora las voces de algunos respetados intelectuales latinoamericanos, como Eduardo Galeano, Osvaldo Bayer y el Padre Carlos Mugica.

En un desvío interesante, la película recobra la historia de Tamara Bunke o «Tania, la guerrillera». Si muchos no escucharon hablar del Che, menos aún de ella, revolucionaria que participó en el proceso cubano y luego fue asesinada en Bolivia, cinco semanas antes que el Che. En el mismo sentido, resultan valiosos los testimonios de mujeres bolivianas que acompañaron la recuperación de los cuerpos de ambos militantes. La enfermera que lavó a Ernesto Guevara luego de su fusilamiento y una maestra que pudo ver el cuerpo —ya en estado de descomposición— de Tania son hallazgos del documental, que acercan a la parte más «tangibile» de la «muerte del Che». La poesía acompaña el relato desde su comienzo, con imágenes y sonidos de la naturaleza, y también con el cuerpo y la voz del propio Birri, quien concluye que «la utopía está en el horizonte [y] sirve para seguir caminando».

En el último tramo de su obra documental, Fernando Birri demuestra su interés por revisar personajes e historias que determinaron su horizonte vital en términos personales, cinematográficos y políticos. *El siglo del viento* (1999), es la adaptación del tercer volumen homónimo (dedicado al siglo XX) de la trilogía *Memoria del fuego*, escrita por el autor uruguayo Eduardo Galeano. En ella se narra la historia de América Latina desde los orígenes prehispanicos hasta la actualidad. El relato se organiza a partir de la voz calma, sentenciosa y fuertemente didáctica de Eduardo Galeano que desde el Café Brasilerero de Montevideo cuenta esta historia. Su cuerpo luego se disipa para reintegrarse recién al final, cuando realiza algunas aclaraciones sobre el corte diacrónico del documental, relacionado con la escritura de su libro en 1984. La película se presenta como un noticiero del siglo XX organizado cronológicamente. En esa línea temporal se incorporan hechos políticos, históricos y culturales sin una jerarquización específica, sino solamente en función de su relación con la vida de las clases populares. La Revolución mexicana y sus protagonistas, el descubrimiento de Macchu Picchu, la muerte de Carlos Gardel y de Evita, la publicación de *Macunaíma* de Mário de Andrade, el periplo de Eisenstein en México, el jazz de Louis Armstrong, la prohibición de los boleros de Agustín Lara, la Revolución cubana, las muertes del Che, Sandino y Zapata a los 39 años, el asesinato de Martin Luther King y la guerra de Vietnam, las Madres de Plaza de Mayo, entre muchos otros son los acontecimientos que eligen Galeano y Birri para organizar su relato sobre el siglo pasado.

Miguel Mármol es el único personaje que se mantiene a lo largo de esta historia, figurado aquí a partir

de un escenario de títeres. Mármol fue un campesino salvadoreño revolucionario. Su vida pretende funcionar a modo de sinécdoque de todos aquellos americanos que atravesaron este siglo «del viento» y que, como Miguel, renacieron muchas veces en distintas circunstancias de su existencia. Las palabras finales de Galeano están dedicadas a rescatar la *esperanza* en tiempos de avance feroz del capitalismo y su reconversión en neoliberalismo.

Tratándose del último documental de Fernando Birri que construye un fresco de la historia política del siglo XX, es destacable la omisión casi absoluta del peronismo («el hecho maldito del país burgués» según John William Cooke) en tanto el movimiento nacional, popular y de masas más importante del siglo XX de la historia argentina. Se sabe de la escasa simpatía de Birri por el peronismo (un posicionamiento que compartió con muchos intelectuales de su generación) a comienzos de la década de los cincuenta, cuando dedicó palabras muy críticas a la organización que efectuó de la industria del cine y a otros aspectos de este gobierno. Asimismo, su retorno al país se produjo, justamente, tras el derrocamiento de Perón en 1955. Sin embargo, si se exceptúa alguna mención a Eva Perón, es sintomática la desconexión que Birri profesó hacia un movimiento tan definitorio para la historia de su país y tan conectado con las clases populares a las cuales el santafecino dedicó buena parte de sus obras. Probablemente, su autodefinición como marxista, tántrico, zen y latinoamericanista no le permitió acercarse a la zona más fangosa de la historia, en la cual difícilmente existe un espacio de enunciación luminoso de las utopías revolucionarias y de las revelaciones místicas de los pueblos.

El homenaje de despedida hacia quien Birri consideraba su maestro se concreta en *Za-05. Lo viejo y lo nuevo* (2005), un mega-clip —como él mismo lo define—, un collage de las escenas recuperadas de los films que habitan el panteón cinematográfico del autor. Siempre indagando la influencia de Zavattini en América Latina, el repaso incluye fragmentos de *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) y *Tire dié* enhebrados en el montaje con los trabajos realizados por los estudiantes de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de Los Baños, en Cuba (EICTV). En este sentido la obra cobra un espíritu analítico que coloca en perspectiva la producción de la EICTV a casi 20 años de su fundación y las relaciona con las películas de aquellos que dieron origen a un movimiento que, siempre de acuerdo con la visión de Birri, pervive y se reactualiza en las obras latinoamericanas de la época.

Finalmente, *Elegía friulana* (2007) es un cortometraje documental dedicado al recuerdo del abuelo Birri que en 1880 emigró de Friuli a La Pampa. En una producción ítalo-argentina, el director recorre los espacios del noreste italiano donde habitaron sus antepasados. Presta especial atención a los molinos, que funcionan como un leitmotiv visual, ya que el trabajo rural proveía el sustento familiar tanto a uno como a otro lado del Atlántico. El relato compone imágenes poéticas a través de la superposición como capas de fotografías antiguas, vistas actuales de los lugares en que vivieron sus abuelos, la música y los comentarios del propio Birri. *Stornelli d'esilio*, la canción compuesta a fines del siglo XIX por el anarquista italiano Pietro Gori, constituye una parte

central de la banda sonora. Los versos «Nostra patria è il mondo intero / nostra legge è la libertà» sintetizan de alguna manera el pensamiento que atraviesa las distintas producciones de este cineasta. Si en *La Pampa gringa* (1963), una de sus primeras producciones, Birri planteaba el tema de la inmigración italiana a la Argentina desde un punto de vista social e histórico, aquí lo hace desde un lugar absolutamente personal y emocional, como un abierto homenaje a su abuelo.

## RETORNO Y DESPEDIDA

Desde fines del siglo XX se multiplicaron los homenajes a Fernando Birri y su trayectoria fue recuperada, celebrada y homenajeada en diversos espacios institucionales (escuelas de cine, universidades, centros culturales, festivales de cine, etcétera) y en algunos documentales que abordan aspectos específicos de su biografía: *La resistencia* (Daniela Goldes, 2007), *Fernando Birri, el utópico andante* (Humberto Ríos, 2012), *BirriLata, una vuelta en tren* (Lorena Yenni, 2015) y la reciente *Ata tu arado a una estrella* (Carmen Guarini, 2017), entre otros. No obstante, su esperado regreso a la Argentina para filmar, en su Santa Fe natal, una versión de *Fausto, impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de la Ópera* (Estanislao del Campo, 1866), más conocida como *El Fausto Criollo*, tuvo una repercusión limitada, tanto en los medios nacionales como, posteriormente, en los festivales internacionales de cine.

La historia (o el mito autoconsagrado) cuenta que Fernando Birri fundó en Santa Fe un teatro ambulante

de títeres llamado El Retablillo del Maese Pedro a los diez años de edad. Se sabe que este nombre remite al episodio de la segunda parte del *Quijote*, cuando este, enajenado, interrumpe la función de títeres. Realidad y representación son espacios continuos y homogéneos en la perspectiva de Don Quijote. Aunque Anastasio el Pollo, el protagonista del *El Fausto Criollo* (2011) se contiene y no ingresa en la representación de la ópera de Gounod, su actitud frente a lo acaecido es de absoluta inmersión y se conecta, por lo tanto, con la fábula elegida por Birri para llevar adelante su primer proyecto artístico. El realizador santafecino ya había retornado a la narración con títeres en su adaptación del libro de Eduardo Galeano *El siglo del viento* en 1999 y existen elementos de esa estética, como las máscaras y disfraces caricaturizados, que reincorpora en su versión del *Fausto*. En el film, los sucesos de la ópera relatados por Anastasio son interpretados por un grupo de niños actores acompañados por adultos que encarnan sucesivamente el rol del diablo. Con la columna sonora de la ópera de Gounod, los infantes llevan adelante la acción dramática sobre un escenario teatral, presentándose Fausto como un científico loco que experimenta con fórmulas químicas multicolor, con resonancias del profesor chiflado de Jerry Lewis.

La lectura de Birri del *Fausto Criollo* como cuento infantil sostiene la creencia ambigua en la representación sobre la que se funda la modernidad de la obra de Estanislao del Campo. En su *Análisis del Fausto*, publicado en 1968 por el Centro Editor de América Latina, el crítico Enrique Anderson Imbert señalaba que Anastasio y Laguna gozan del cuento como se gozan las mentiras, uno contándolo y otro oyéndolo. La apertura del film

de Birri se apropia sumariamente de la versión del *Fausto* rodada por George Méliès en 1903. Más adelante, la película incorpora una serie de imágenes del film argentino *El último malón* (Alcides Greca, 1918). Los sucesos de la rebelión de los indios mocovíes de San Javier en 1904 reemplazan las digresiones de Anastasio sobre el territorio, los pingos y el triste destino de Margarita. Cabe recordar que el film del multifacético escritor santafecino Alcides Greca había sido rescatado del olvido inicialmente por Fernando Birri y la Escuela Documental de Santa Fe en el año 1956. Si bien puede interpretarse que la inclusión de los fragmentos de *El último malón* dotan a *El Fausto Criollo* de una dimensión de denuncia política inexistente en el original, consideramos que Birri propone una suerte de analogía entre la función modernizadora del poema gauchesco y el relevo de la misma que la invención cinematográfica habría efectuado a comienzos del siglo XX.

La transposición de Birri parece plantear de diversas formas un retorno a los mitos fundacionales: de la representación cinematográfica, de la tradición documental santafecina y de los relatos infantiles. Cerrando el círculo que inició su carrera cinematográfica, el realizador llevó adelante el rodaje con estudiantes y profesores del Instituto Superior de Cine y Artes Audiovisuales de Santa Fe (ISCAA), institución creada a partir del legado y la estructura de aquella Escuela Documental que Fernando Birri inauguraba en Santa Fe hace 60 años, transformando, irrevocablemente, las formas de aprender y de hacer cine en América Latina.

El fallecimiento de Fernando Birri el 27 de diciembre de 2017 expresa el ocaso de quien fuera la figura más consustanciada con el Nuevo Cine Latinoamericano.

Padre, ideólogo, maestro e inspirador de aquel movimiento gestado desde la segunda mitad de los años cincuenta en América Latina, todos aquellos que se identificaron de una u otra forma con un nuevo modo de pensar el cine desde una perspectiva regional y crítica, se toparon en alguna instancia con la figura de Birri, con sus manifiestos, con sus poemas, con sus películas, con su estampa que se alzó como mito. Un mito que desborda extensamente las páginas que aquí le hemos dedicado pero que sin lugar a dudas se nutrió de cada una de las obras examinadas.

## FUENTES

- Birri, Fernando, «El Tercer Mundo necesita del Primer Mundo cuanto el Primero necesita del Tercero», Seminario «Film and National Development» en Mannheim, 3 de octubre de 1985.
- «Fernando Birri y *El techo de De Sica*», *El Hogar*, N° 2491, 30 de agosto de 1957, p. 85.
- López, Rigoberto, «Pequeña crítica agradecida a *Tire dié*», *Cine cubano*, N° 100, junio 1981, p. 68-71.
- Pereira, Manuel, «Carta a Fernando Birri», *Cine cubano*, N° 100, junio 1981, p. 72-74.

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Aimaretti, María; Lorena Bordigoni; Javier Campo (2009), «La Escuela Documental de Santa Fe: un ciempiés que camina», en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)*, Buenos Aires, Nueva Librería.
- Bernini, Emilio (2001), «La vía política del cine argentino», *Kilómetro 111*, N°.2, septiembre.
- Birri, Fernando:
  - (1964), *La escuela documental de Santa Fe*, Santa Fe, Editorial Documento.
  - (1987), *Pionero y peregrino*, Buenos Aires, Contrapunto.

- (1996), *Por un nuevo nuevo nuevo cine Latinoamericano*, Madrid, Cátedra.
- (2007), *Soñar con los ojos abiertos. Las treinta lecciones de Standford*, Buenos Aires, Aguilar.
- Campo, Javier (2012), *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*, Buenos Aires, Imago Mundi.
- Cerdá, Marcelo (2009), «Los directores de la Generación del 60 y las relaciones permeables frente al contexto político y social», en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)*, Buenos Aires, Nueva Librería.
- Feldman, Simón (1990), *La generación del 60*, Buenos Aires, Legasa.
- Kohen, Héctor (2005), «Fernando Birri, el 'film-manifiesto', realidad y ficción», en España, Claudio (dir.), *Cine argentino, modernidad y vanguardias 1957/1983*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, volumen II.
- Kriger, Clara (2003), «Tire Dié», en Paranaguá, Paulo Antonio (ed.), *Cine Documental en América Latina*, Madrid, Cátedra.
- Moura, Mariluce (2006), «Fernando Birri: un constructor de utopías», *Pesquisa FAPESP*, N° 127, Septiembre. Disponible en <http://revistapesquisa.fapesp.br/es/2006/09/01/fernando-birri/>.
- Neil, Claudia y Peralta, Sergio (2008), «1956-1976. Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral», en Fotogramas santafesinos, Instituto de Cinematografía de la UNL 1956/1976, Santa Fe, Ediciones UNL.

- Priamo, Luis (2008), «Relato con fotos fijas y relatos», en *Fotogramas santafesinos*, Instituto de Cinematografía de la UNL 1956/1976, Santa Fe, Ediciones UNL.
- Vieites, Mary (comp.) (2004), *Fernando Birri. La primavera del patriarca*, Buenos Aires, Museo del Cine Pablo C. Duckrós.

#### AGRADECIMIENTOS

Agradezco especialmente a mi colega y amiga Lucía Rodríguez Riva, quien colaboró de manera inestimable para que este texto pudiera ser finalizado en tiempo y forma.



**Basilio Martín Patino** es un creador esencial para la historia del cine español. Aficionado a los ‘artilugios para fascinar’ propios del precine, a la manipulación de las imágenes para hacerlas expresivas y al divertido escondite de los apócrifos (con su fructífera dialéctica entre la verdad y la mentira), Patino desplegó, desde *Nueve cartas a Berta* (1965) hasta *Libre te quiero* (2012), una heterogénea obra audiovisual –cine, televisión, videoinstalaciones– que nos interroga sin cesar sobre la naturaleza de las certezas y los engaños, sobre los límites entre la ficción y la realidad, sobre las fronteras entre los dogmas y la cultura mediante un incesante “juego desde la libertad” en busca de nuevas formas de relacionarse con la complejidad de lo real. Su filmografía recorre un sendero de innovación y libertad irredenta, y ofrece una luz que nos ayuda a orientarnos entre las falacias y espejismos del mundo contemporáneo.

Santafecino, argentino y latinoamericano, cineasta y titiritero, instigador de escuelas y “utópico andante”, el legado de **Fernando Birri** trasciende, ampliamente, el cuerpo de su obra filmica: una veintena de trabajos realizados a lo largo de más de cincuenta años. Fue el fundador del Instituto de Cinematografía en el marco de la Universidad Nacional del Litoral (1956) –más tarde conocido como Escuela Documental de Santa Fe– y, junto con Gabriel García Márquez, de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba (1986). Las primeras obras de Birri dan cuenta de los diálogos entre diversas tradiciones del documental orientadas a retratar a las clases populares. *Tire dié* (1958–1960) es su film emblemático, de creación colectiva, germen de una mirada social de la realidad que se convertiría en la referencia decisiva para el Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta y setenta.

ISBN: 978-84-09-00899-5



BIC: APF