

ATRAVESAR LAS POSIBILIDADES DEL PASADO Y DEL PRESENTE: EL “CINE-PENSAMIENTO” DE BASILIO MARTÍN PATINO

Nuria LÓPEZ LUPIÁÑEZ y Tadashi YANAI
nuria@ritornelo.com; yanai@ritornelo.com

1. INTRODUCCIÓN

“La naturaleza envía al filósofo como una flecha; no apunta, pero confía en que la flecha quede clavada en alguna parte,” decía Nietzsche en *Consideraciones intempestivas* (Nietzsche, 1990: 76). Basilio Martín Patino, cineasta español al que dedicamos este artículo, es un “cineasta-pensador” que encajaría muy bien en esta descripción nietzscheana del filósofo. Tal vez su cine no haya sido ampliamente conocido por el público (salvo algunos filmes que sí fueron muy populares), ni el conjunto de su filmografía haya sido, al menos hasta ahora, objeto de la gran consagración mundial que realmente merecería¹. Pero el hecho es que sus películas —sus películas-flechas—, compuestas tanto de emociones hondas como de ideas penetrantes, están ahí para ser descubiertas y redescubiertas. En este artículo iremos señalando algunos rasgos fundamentales de su obra, a través de lo cual trataremos de captar lo que nos parece la parte esencial de su pensamiento cinematográfico.

Basilio Martín Patino nació en Salamanca, donde pasó su infancia y en cuya universidad vivió su juventud como estudiante de Filosofía y Letras. Esta primera etapa de su vida tendrá una repercusión profunda en la obra del cineasta. En efecto, podríamos afirmar que el cine de Patino se caracteriza por dos elementos básicos. Por la parte visual, está la materialidad y la corporalidad de la vida española de la que la histórica ciudad de Salamanca casi representa un modelo. Por la parte sonora, estarían las reflexiones intelectualmente muy elaboradas —sobre todo, presentes en los diálogos y en la voz en *off*— que se asociarían con los recuerdos de sus días en la también histórica Universidad de Salamanca. Eso sí, en su cine, estos dos elementos están completamente unidos: sus filmes son a la vez sensibles y cerebrales, a la vez cálidos y distanciados. De ahí que “cine-pensamiento” nos parezca la expresión exacta que caracteriza su cine.

¹ En España, sí existe una clara tendencia de revalorización de su obra. Aparte de las retrospectivas y las exposiciones de/sobre el cineasta (y las publicaciones resultantes tales como *En eso consistían los paraísos* o *Espejos en la niebla*), en 2005, la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España le concedió la Medalla de Oro, y en 2007, la Universidad de Salamanca reconoció la labor del cineasta otorgándole el título de *doctor honoris causa*. Se puede encontrar importante información sobre su obra (junto con otros documentos valiosos), en la nutrida página web del propio autor (<http://www.basiliomartinpatino.com>).

Tal vez ningún otro cineasta —y al decir esto pensamos en el cine mundial— haya hecho, en cierto sentido, un conjunto de obras tan apropiado a esta expresión.

Al ver la filmografía de Patino, una de las primeras cosas que destacan es la fuerte presencia de lo que se suele llamar “documentales de archivo”: desde el cortometraje *Torerillos* (1963), pasando por la trilogía histórica de *Canciones para después de una guerra* (1968), *Caudillo* (1971) y *Queridísimos verdugos* (1973), hasta la serie televisiva de *Andalucía, un siglo de fascinación* (1996), Patino no ha dejado de manejar distintos documentos de archivo (NO-DO, trozos de películas, recortes de periódicos, fotos, etc.) construyendo películas a partir de ellos². Pero, a diferencia de lo que se hace comúnmente, Patino nunca compone estos documentos para formar una visión sintética determinada de la historia —e imponerla audiovisualmente al espectador—. Lo que hace el cineasta es más bien intentar que los diversos documentos suelten o liberen *su propia fuerza interior*, de manera que la película ofrecida al espectador sea un conjunto de muchas visiones —aunque sean incompletas, minúsculas o efímeras— sobre la historia; y así el espectador podrá sentir y pensar libremente.

Walter Benjamin —filósofo alemán al que nos referiremos a menudo en este artículo— decía con respecto al escritor Marcel Proust: “con una pasión que ningún escritor había conocido antes que él, reivindicó la fidelidad a las cosas que han atravesado nuestras existencias. Fidelidad a una tarde, a un árbol, a una mancha del sol sobre el tapiz...” (Benjamin, 1993: 563)³. Esta misma pasión la podemos encontrar en el cine de Patino, tanto en sus documentales como en sus ficciones⁴: a su manera, el cineasta es extremadamente fiel a lo real, hasta en lo más delicado y efímero, para recoger de ello, uno por uno, trozos de visiones del mundo. Y con esa fidelidad a lo real hasta en sus rincones más secretos, Patino intenta salvar la realidad —histórica y presente— enteramente para la vida. Después veremos exactamente qué queremos decir aquí con la palabra “enteramente”, y también cómo este intento de recuperación absoluta de la realidad, precisamente, le conduce a los ejercicios de imaginación más sorprendentes.

En lo que sigue, por razones de espacio así como de claridad de exposición, hemos optado por centrarnos básicamente en tres de las películas del cineasta salmantino: *Nueve Cartas a Berta* (1966), *Madrid* (1987), y *Paraísos* (1996). No es que sus otras películas nos parezcan menos importantes: ellas estarán siempre entre líneas sin ser necesariamente mencionadas.

² Señalamos en seguida que, incluso en estos “documentales de archivo”, Patino siempre se ha sentido totalmente libre para combinar los documentos de archivo con escenas rodadas por él mismo.

³ La cita pertenece al fragmento “S2, 3” del *Libro de los pasajes* de Benjamin.

⁴ Ciertamente, esta distinción es muy relativa en el cine de Patino, como se verá claramente, por ejemplo, en el caso de los llamados “falsos documentales”.

Históricamente —y esto es una dimensión fundamental del cine de Patino— las tres películas aquí comentadas corresponden a tres épocas de la historia reciente de España: *Nueve Cartas a Berta*, del 66, es de esa España bajo Franco que quería ansiosamente abrirse a otros horizontes; *Madrid*, del 87, es de un periodo en el que España ya había atravesado la transición democrática; y *Paraísos*, del 96, pertenece al mundo después de la Caída del Muro de Berlín, el mundo del capitalismo globalizado que también es el nuestro. Veámoslas, por tanto, en el orden cronológico.

2. APRENDER EL ARTE DE LA DISTANCIA: *NUEVE CARTAS A BERTA* (1966)

Patino fue uno de los principales impulsores del Nuevo Cine Español de los años sesenta. Su nombre sonó en todo el ámbito cinematográfico español en 1955, cuando, aún estudiante de Filosofía y Letras, promovió las históricas “Conversaciones Cinematográficas Nacionales de Salamanca” a las que acudieron destacados cineastas, profesionales y críticos de cine de España y de Europa⁵. Ya como cineasta, uno de sus primeros cortometrajes, *Torerillos* (1963), fue saludado como la aparición del primer “cine de autor” en España⁶. Y *Nueve cartas a Berta* (1966), su primer largometraje, sigue considerándose como la película más emblemática del Nuevo Cine Español (Gubern et al., 2005: 318).

Sin duda, *Nueve cartas a Berta* fue una película enormemente potente. Tardó más de un año para que por fin una distribuidora nacional la comprara ya que saltaba a la vista que se trataba de una película vanguardista. Pero, una vez estrenada, “el público, no solamente ha llenado los dos locales en que el film se proyectaba, sino que aplaudía al final de cada proyección”⁷; y la película “siguió con colas, durante meses; se pasó en cinco cines de Madrid” (de Julián, 2002:83). *Nueve cartas a Berta* fue claramente popular: es una película de gran renovación formal, pero al mismo tiempo muy sensible, capaz de atraer incluso a la gente que más bien sería reacia al formalismo.

La película muestra las escenas de vida de Lorenzo, un estudiante salmantino, después de su viaje a Londres donde conoció a Berta, la hija de un exiliado español. El viaje fue iniciático para Lorenzo, y Berta simboliza esa otra forma de pensar y vivir que le cautiva como una ensoñación. En el comienzo de la película, Lorenzo, ya de

⁵ Sólo a título de ejemplo, citamos los nombres siguientes: Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga, José Luis Sáenz de Heredia, José María García Escudero y Ricardo Muñoz Suay (España), Manoel de Oliveira (Portugal), Guido Aristarco (Italia), Jacques Doniol-Valcroze (Francia), etc.

⁶ Ver la “Laudatio” presentada en la investidura de Basilio Martín Patino como *doctor honoris causa* en la Universidad de Salamanca (Gutiérrez de San Miguel, 2007).

⁷ La cita es de *Prensagramas*, marzo de 1967, recogida en el folleto del DVD “Nueve Cartas a Berta”, Suevia Films.

vuelta a Salamanca, se reencuentra con su familia, con sus amigos y con su novia, pero su pensamiento ya no está en el mismo sitio: Lorenzo se convierte en una especie de sonámbulo que vive al mismo tiempo dentro y fuera de la realidad que lo rodea.

Patino muestra magistralmente este paisaje interior con las novedosas técnicas cinematográficas que se estaban inventando entonces en Europa⁸. Ya desde la primera escena, la imagen se detiene de repente, o se ralentiza, o se corta abruptamente; o se producen, de golpe, movimientos de cámara anómalos (ya se trate de panorámicas o *travellings*): todo esto hace que lo más cotidiano de la vida estudiantil salmantina se convierta, de repente, en algo extraño, insólito. También el aspecto sonoro está muy trabajado, y aparece continuamente la disociación de la imagen y el sonido. Así, ya en el comienzo del filme, mientras Lorenzo lee una carta amorosa a Berta con la voz en *off*, en la imagen visual vemos a Lorenzo besándose con su novia de Salamanca... A menudo, la cámara enfoca al principio a un personaje hablando, pero luego, sin venir a cuento, se va deslizando y va enfocando otras cosas, a pesar de que el personaje sigue hablando con la voz en *off* —lo que crea un curioso efecto de estar y no estar allí al mismo tiempo. Es placentero ver con qué precisión Patino describe cinematográficamente la turbulencia interior del protagonista en relación con su alrededor: Lorenzo ve y no ve lo que tiene delante, oye y no oye lo que le dicen; y lo que ha visto o ha oído, a veces, permanece como eco en su mente por un tiempo, y luego, desaparece de repente...

En estos vagabundeos espirituales por su ciudad después del viaje, Lorenzo trata de vivir lo lejano (Londres, la República española) y lo cercano (Salamanca, España bajo Franco) al mismo tiempo, cosa que le provoca un gran enfrentamiento con sus padres, y consigo mismo: confusiones, fuertes mareos y fiebre. Así, el joven necesitará ir a un pueblo de montaña para recobrar algo de calma. Al final de la película, Lorenzo sale de la crisis, fortalecido visiblemente, y se reintegra en la vida cotidiana. Y surge, naturalmente, la pregunta: ¿ha vuelto Lorenzo a ser el buen chico de antes (como creen sus padres)? ¿se ha conformado de nuevo con la realidad que le rodea? Con unos detalles sutiles pero decisivos, Patino muestra que no es exactamente así. Por ejemplo, en la escena de la reconciliación con su padre, Lorenzo repite, en un tono seco y distanciado, los consejos que su padre le acaba de

⁸ A nuestro parecer, técnicamente *Nueve cartas a Berta* está sobre todo cerca de los filmes de Resnais como *Hiroshima mon amour* (1958), *L'année dernière à Marienbad* (1961) y *Muriel* (1963), aunque el uso que hace Patino de esas técnicas es totalmente propio. Señalamos de paso que el mismo cineasta rinde un gran homenaje a Resnais en un artículo de 1960 (Basilio Martín Patino, 1960). Cabe añadir que otra fuente importante de inspiración, a nivel técnico, es el cine de Orson Welles: a nuestro parecer, cinematográficamente *Nueve cartas a Berta* respira bastante cerca de este cineasta, especialmente, de su *The Magnificent Ambersons* (1942).

dar a él: ya no se enfrenta con su padre, escucha a su padre sinceramente, sin ninguna predisposición negativa ni positiva; pero lo toma, eso sí, con cierta distancia, no tomando demasiado a pecho sus palabras. Es todo un *arte de la distancia* con el que, al final del film, Lorenzo supera su crisis interior y vuelve a respirar su ciudad con tranquilidad —y al mismo tiempo aprende a afirmar, y a no afirmar, lo que tiene delante en la justa medida que merece.

Este arte de la distancia será, por otro lado, el que practicará Patino en su propia filmografía posterior. Después de *Nueve cartas a Berta*, el mismo cineasta investigará, con total sinceridad, la realidad histórica de España; trabajará intensamente con materiales de archivo, dando lugar a su trilogía histórica en torno al franquismo: *Canciones para después de una guerra* (1971), *Queridísimos verdugos* (1973) y *Caudillo* (1974). En estas películas, Patino evita dar una valoración maniquea de la realidad española; simplemente, nos pone en contacto con la realidad del pasado con todas sus caras (con las contradicciones incluidas), para poder revivirla tanto sensible como imaginariamente, y para poder luego, si queremos, evaluarla con sinceridad y sin dogmatismo.

3. CREAR UN CORTOCIRCUITO ENTRE EL PASADO Y EL PRESENTE: *MADRID* (1987)
La segunda película que tratamos aquí, *Madrid*, de 1987, es sin duda el fruto de sus reflexiones durante el trabajo de esta trilogía histórica. Eso sí, más de una década había pasado, y mientras, España, había atravesado el periodo de la transición democrática. El cine de Patino refleja este cambio de la situación, y en *Madrid* se plantea una nueva pregunta: ¿qué significan hoy —*en esta España posfranquista*— las imágenes de aquella resistencia colectiva de los madrileños de medio siglo atrás?

En la película, un director alemán, Hans, es encargado de realizar un reportaje sobre el 50 aniversario de la guerra civil española⁹. Pero en seguida su trabajo se detiene: se da cuenta de que al mostrar las imágenes históricas, en el fondo no está haciendo más que confirmar lo que ya todos sabemos. ¿Cómo salir de este vacío de la repetición de imágenes? ¿Cómo recuperar la fuerza dormida en esos documentos? Y sobre todo, ¿cómo hacer justicia a esos momentos de gran exaltación y de gran dolor, conservados —de manera fortuita, muchas veces— en los documentos de archivo? La película, de esta manera, se convierte en un verdadero ensayo cinematográfico de filosofía de la historia. En la parte inicial de la película, Hans murmura: “Conocer las formas de vida que han ido conformando el presente. Captar sus silencios, sus días, su contenido, su mirada, su luz.

⁹ El actor que encarna el papel de Hans es Rüdiger Vogler, actor preferido de Wim Wenders, hecho que nos sugiere una interesante relación entre el cine de Patino y el del director alemán.

Traspasar las apariencias. Sugerir...”. El director alemán no puede contentarse con un montaje más o menos hábil de las imágenes del pasado: cree que su documental debe ser capaz de transmitir, no sólo lo aparente, sino también lo que desapareció en el tiempo, las emociones vividas, los sentimientos fugaces que apenas asoman entre los fragmentos de imágenes conservados¹⁰. Pero, ¿cómo lograrlo?

Tal vez este sea el momento oportuno para hablar de la cercanía del pensamiento de Patino con el de Walter Benjamin. Sabemos que Patino lee al filósofo alemán¹¹, pero más allá de la mención explícita que hace Patino, lo que nos parece importante es que hay profundas afinidades entre ellos: la preocupación común por el tema de la historia, la afición común por las ruinas, la común pasión coleccionista... A todo esto hay que añadir el gran interés de Benjamin por el cine. Benjamin no sólo escribió un ensayo de importancia capital sobre el cine (“La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”), sino que nociones como “imagen” o “montaje” constituyen la parte esencial de su pensamiento: tanto es así que casi podemos afirmar que Benjamin pensaba cinematográficamente.

Por tanto, probablemente estamos en el derecho de preguntarnos: ¿qué diría Benjamin con respecto a la pregunta del director Hans de cómo representar el pasado? En su *Libro de los pasajes*, Benjamin señala que para recuperar el pasado, hay que dar a los acontecimientos pasados más fuerza de la que tenían; según él, es necesario “la condensación creciente de la realidad, que hace que todo acontecimiento pasado pueda adquirir un grado más alto de actualidad del que tuvo en el momento en que sucedió” (Benjamin, 1993: 409). Y Benjamin dice que esto se consigue a través de lo que él llama la “dialéctica detenida”, que consiste en formar un tipo de imagen especial: “Una imagen (...) es aquello en que el Antes topa con el Ahora en un relámpago, para formar una constelación. En otras

¹⁰ Algunos se preguntarán aquí: si el motivo de la película es reflexionar sobre el pasado y el presente de Madrid, ¿por qué el director tiene que ser alemán, y no español? Ahora bien, quien conoce la filmografía de Patino sabe que esto que parece raro es más bien la norma. Curiosamente, en la gran mayoría de las películas de Patino, los protagonistas son una de estas dos cosas: o son extranjeros apasionados por algún aspecto de España (por su historia y su gente, por ejemplo, como Hans), o españoles que han vuelto del extranjero, sea de una estada larga, o corta pero incisiva (como Lorenzo). Esto permite a Patino introducir una doble perspectiva —interna y externa— sobre la realidad. Y así como Lorenzo veía su ciudad natal a la vez desde dentro y desde fuera, Hans contempla el pasado y el presente de Madrid como extranjero, pero con una gran empatía que lo lleva al fondo mismo del problema.

¹¹ Por ejemplo, en su discurso de investidura de *doctor honoris causa* en la Universidad de Salamanca, en 2007, Patino menciona al filósofo y así nos deja entrever su lectura personal de los textos de Benjamin (en este caso, sobre todo, de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”).

palabras, la imagen es la dialéctica detenida” (Benjamin, 1993: 479)¹².

Ciertamente esta “dialéctica detenida” benjamiana es una noción enigmática, pero teniendo aquí el mundo cinematográfico de Patino en la cabeza (*Nueve cartas a Berta*, por ejemplo), podemos aclararnos perfectamente. La “dialéctica detenida” debe consistir, literalmente, en “detener el movimiento de la dialéctica”: en vez de hacer que las oposiciones confluyan en un movimiento sintético, hacer que todas las oposiciones, sin ser resueltas, se comuniquen en un relámpago. Para Benjamin, ese relámpago, ese cortocircuito, esa comunicación repentina entre todas las oposiciones, en el instante detenido, nos debe devolver la historia en su absoluta totalidad, incluso en sus más mínimos detalles, incluso en sus más fugaces instantes. Obviamente, al pensar esto, ya no estamos en la dimensión discursiva: estamos en el plano de la imagen. ¿No será, entonces, el cine el medio más apropiado para reflexionar sobre todo esto?

No pretendemos decir necesariamente que Patino pensara exactamente en esto al hacer *Madrid*. Lo cierto, en todo caso, es que el personaje del director alemán se exige a sí mismo una tarea tan milagrosa como esta. Así, trabaja intensamente con los materiales de archivo, recorre la ciudad, conversa con la gente, sigue a la multitud, filma las manifestaciones contra la OTAN, investiga la zarzuela como cristalización del sentir del pueblo de Madrid... Todo esto, posiblemente, para hacer aparecer un enorme cortocircuito entre las imágenes de Madrid de los años 30 y las de los 80. Que Hans no consiga terminar esta tarea, como ocurre en la película, no tiene mayor importancia: la película ya nos ha dado valiosas ideas e imágenes para pensar la historia —y nos invita a que sigamos con la pregunta en el espacio reflexivo que allí se ha abierto—¹³.

4. EXTENDER LAS LÍNEAS DE LO POSIBLE: *PARAÍOS* (1996)

En 1996, Patino realiza la serie televisiva *Andalucía, un siglo de fascinación* para la televisión autonómica de Andalucía. La serie se compone de siete “documentales” —o “falsos documentales” como dicen algunos—, y son todos muy intensos. Pero, ¿qué tiene que ver esto con lo que hemos visto hasta ahora? Vamos a verlo.

En estos llamados “falsos documentales”, Patino simula a la perfección los programas televisivos, con toda su veracidad convencional (narración en off, música de apoyo, imágenes de archivo, comentarios de los expertos, testimonios,

¹² Las dos citas de Benjamin pertenecen a los fragmentos “K2, 3” y “N3, 1”, respectivamente, de su *Libro de los pasajes*, a cuya traducción francesa nos referimos aquí.

¹³ Mirándolo en retrospectiva, podemos pensar que ya en *Nueve cartas a Berta*, Patino se dirigía por su cuenta hacia una especie de “dialéctica detenida”, determinado a fijarse hasta en los momentos más fugaces, y a abrazar el pasado enteramente sin caer en falsos movimientos de sintetizar las oposiciones.

etc.) y cuenta la “historia” de lo que *en realidad no ocurrió*¹⁴. Pero, a nuestro parecer, no es exacto calificar estas películas de “falsos documentales”, puesto que, como veremos, lo importante no es la falsificación. Más bien deberíamos llamarlas “historias-ficción” parecidas a las películas de “ciencia-ficción”. Las “historias-ficción” de Patino exploran las posibilidades del pasado con la misma dosis de realidad que las de “ciencia-ficción” exploran las posibilidades del futuro¹⁵.

Vamos a verlo concretamente. La película *Paraísos*, la tercera y última película que vamos a comentar, es un reportaje alrededor de las “Terceras Jornadas de Ordenación Urbana celebradas en un pueblo marítimo de Cádiz”. Las Jornadas tratan de los experimentos del socialismo utópico que se han venido realizando en Andalucía¹⁶.

En la película, los participantes de las Jornadas explican los sucesivos experimentos que supuestamente hubo en Andalucía. El primer experimento es el “Falansterio de Tempul” de 1842, una colonia utópica basada en las ideas del pensador francés Charles Fourier e impulsada por el gaditano Joaquín Abreu. Después le sigue otro experimento llamado “Humanisferio” de 1932. Según la película, luego hubo otro intento en 1977, y al final de la película los participantes de las Jornadas emprenden un nuevo proyecto utópico¹⁷.

A pesar del efecto de realidad que hábilmente crea Patino, en realidad ninguna de estas colonias existió. Pero —esto es lo curioso— tampoco todo es mentira. Se sabe que el gaditano Joaquín Abreu existió realmente, y conoció realmente a Fourier, que realmente fue el introductor del pensamiento utópico en España y que hubo realmente un intento de crear un falansterio en Tempul, en las montañas de Cádiz (por un discípulo de Abreu: Manuel SAGRARIO DE VELOY). Sólo que, en la historia real, este experimento social no se llevó a cabo en el último momento. Por tanto, Patino se preguntaría a partir de este hecho: ¿cómo habría sido si se hubiera realizado el proyecto? ¿y qué habría pasado después? Y pasó a

¹⁴ Sólo en el caso de *El grito del sur: Casas Viejas*, podemos hablar de un hecho histórico real, hecho que aconteció sin imágenes. Patino subsana esta carencia, aportando imágenes “probables”, según dos formas clásicas del género documental.

¹⁵ Recordemos que el antecedente indudable de la “historia-ficción” de Patino es *La guerra de los mundos* de Orson Welles, adaptación radiofónica de la obra de ciencia-ficción homónima de H. G. Wells. La importancia del mundo cinematográfico de Orson Welles para Patino, como ya lo hemos señalado, es clara. En *La seducción del caos* (1991) y en *Ojos verdes* (un episodio de la serie televisiva andaluza), hay referencias explícitas a Welles, casi como un homenaje al cineasta americano por parte de Patino.

¹⁶ Tal vez sea interesante también relacionar, como confluencias de ideas cinematográficas, esta película con dos filmes de Alain Resnais, *Mon oncle d'Amérique* (1980) y *La vie est un roman* (1983).

¹⁷ Queremos señalar, de paso, que Benjamin nos ofrece numerosas reflexiones sobre los pensadores y los movimientos utópicos en su *Libro de los pasajes*.

filmarlo.

Vale la pena pensar, por tanto, qué tipo de verdad hay en esa “mentira”. A este respecto podemos citar al filósofo alemán Leibniz, quien decía: “*todo posible exige existir* y, por tanto, llegaría a existir a menos que lo impida otra cosa que también exija existir” (Leibniz, 2003: 176)¹⁸. Así, a la manera de Leibniz, podemos decir que el Falansterio de Tempul existió *en su potencialidad*, pero su realización fue impedida por otros factores. O, en realidad, también se puede decir que el Falansterio existió históricamente, al menos en la mente de los utópicos andaluces, como pensamiento y deseo de esas personas por realizarlo. Por tanto, cabe preguntarnos: ¿no sería más justo tener en cuenta todos los intentos que no llegaron a realizarse?, ¿no sería más justo tener en cuenta incluso los posibles intentos, no como realidad sino *como posibilidad*?

Así nos damos cuenta que lo que hace Patino en *Paraísos* es continuar su reflexión filosófica sobre la historia y llevarla más lejos. Walter Benjamin, en su célebre ensayo “Sobre el concepto de Historia”, decía: “nada que haya acontecido se ha de dar —para la historia— por perdido” (Benjamin, 2008a: 306) y sabemos que el filósofo alemán, al igual que Patino, contaba entre lo acontecido todo lo que podría haber acontecido¹⁹. El afán de Patino en estas “historias-ficción” no es crear una realidad falsificada, sino sacar a la luz las posibilidades contenidas en la realidad misma para tener una perspectiva más justa sobre nuestro mundo y nuestra existencia. “Filmar las realidades invisibles” —la expresión es de Patino— sería exactamente eso²⁰.

Por tanto, *Paraísos* es una historia-ficción realizada con un método riguroso, al

¹⁸ En un trabajo anterior ya hablamos de la resonancia de Leibniz en el pensamiento español y, a través de éste, en Buñuel. Cabe señalar también el leibnizianismo de Benjamin, por una parte, y por otra, los rasgos claramente leibnizianos del cine de Alain Resnais, a quién hemos mencionado varias veces (el ejemplo más claro es la película doble *Smoking/No smoking*, 1993), y del cine de Buñuel (ver López Lupiáñez, 2010).

¹⁹ Que Benjamin cuente entre lo acontecido todo lo que podría haber acontecido es lógico. Decía Leibniz en el fragmento ya citado: “*todo posible exige existir* y, por tanto, llegaría a existir a menos que lo impida otra cosa que también exija existir”; la “dialéctica detenida” por parte de Benjamin —quien proponía una especie de monadología histórica— consiste en suspender todas esas exigencias opuestas, para salvar todas las posibilidades, realizadas e impedidas (sobre la “monadología histórica”, ver Benjamin, 2007).

²⁰ Dice Patino: “... me encontré con que, para determinados temas no había ni rastro porque nadie tuvo la oportunidad de filmarlos, eso es filmar las realidades invisibles: las del presente, las del pasado, las que podían haber existido, las que existieron sin imagen” (ibid.). Cabe añadir que, si tanto a Benjamin como a Patino les fascinan las ruinas, tal vez sea porque las ruinas son la prueba material de las posibilidades del pasado: de esos deseos, de esas pasiones, de esos sentimientos que sí existieron, pero que no acabaron de cumplirse o de perpetuarse.

mismo tiempo que imaginativo. No sólo simula el formato del documental televisivo, sino que también simula rigurosamente los hechos históricos, para sacar a la luz otras posibilidades de existencia humana, otras formas de vida, otras posibilidades de trabajo, de relación entre el hombre y la naturaleza, etc. Y no es casual que Patino eligiera este tema del socialismo utópico en 1996, después del fin de la guerra fría, precisamente cuando se decía que todo sueño del socialismo ya estaba excluido, “históricamente” excluido.

Pero también podemos interrogarnos de paso: hablamos de la realidad, pero ¿qué es lo real en esta sociedad donde todo se vive como espectáculo, donde hasta la misma “Caída del Muro de Berlín” se vivió como un gran espectáculo? Patino mismo plantea la pregunta en un escrito: “¿Puede hablarse de falsificación en el mundo del espectáculo y la representación?” (Martín Patino, 2007). Vivimos las imágenes televisivas como reales, cuando sabemos muy bien, por otro lado, que esas imágenes supuestamente verdaderas son completamente montadas, incluso retocadas. En medio de esas imágenes “verdaderas” que pretenden monopolizar la verdad, lo que hacen las “historias-ficción” de Patino (que son también programas televisivos) sería esto: extender las líneas de “lo posible” contenido en la realidad, para tener una imagen menos empobrecida —y más real— de nuestra existencia.

Volviendo a *Paraísos*, está claro que Patino cree firmemente en la *posibilidad* del socialismo utópico, pero no necesariamente en su *realidad*, en el sentido de que el mundo de hoy pueda convertirse efectivamente en un gran conjunto de falansterios fourieristas. En la película, salvo el caso de “Auroville” de la lejana India —caso que, por cierto, es real tal y como es presentado en la película—, todos los experimentos utópicos fracasan. Pero, por otra parte, no hay que olvidar que, como señala uno de los personajes de la película, los fracasos históricos no son exclusivos del socialismo utópico. Al lado de estos experimentos básicamente inofensivos, millones de personas murieron en nombre del parlamentarismo, del nacionalismo, de la revolución, en suma, de todos los grandes proyectos de la modernidad. Y podemos añadir por nuestra parte que, después de “haberse librado” del fracaso de la utopía socialista, siguen muriendo millones y millones de personas, por la guerra, por la pobreza y miseria, por estrés y enfermedad... Por tanto, tal vez el fracaso del socialismo utópico sea lo de menos. Patino dice en una entrevista con respecto a esta película: “¿Existen los paraísos? Yo no los conozco, no creo que existan salvo en la medida que se añoran. En el filme hay una constante, la búsqueda de felicidad. Cuando se carece de ella, un país, una colectividad se inventa cosas para salir de la realidad”²¹. *Paraísos*, a través de su

²¹ Entrevista a Patino del 3 de noviembre de 2006 aparecida en el periódico español *El País*.

“historia-ficción”, nos muestra esa añoranza, esa búsqueda de la felicidad, de manera cinematográficamente materializada.

Y hablando retrospectivamente, esa añoranza, esa búsqueda de la felicidad no sólo es la constante de *Paraísos*, sino también de todos los filmes de Patino, desde *Nueve Cartas a Berta* y pasando por *Madrid*. Patino siempre ha sido fiel a las emociones, los sentimientos, las sensaciones, efímeros pero fundamentales para nuestra vida: eso era lo que buscaba captar Lorenzo, y también lo que Hans quería liberar de las imágenes de quienes lucharon en la guerra civil. Y para meditar sobre todo esto, tal vez no haya mejor medio de expresión —y de exploración— que el cine²².

5. CONCLUSIÓN: “CINE-PENSAMIENTO”

Patino ha explorado cinematográficamente el sentido de nuestras experiencias, presentes y pasadas, hasta en sus aspectos más huidizos, a menudo extendiéndolas de manera inventiva. Ahora bien, antes de concluir, se nos impone hablar de otro aspecto importante del cine de Patino: su carácter intelectual, y sobre todo, los discursos intelectuales contenidos en sus películas. Cabe señalar que en el cine de Patino los profesores universitarios o expertos aparecen con mucha frecuencia y juegan un papel importante, ya que introducen varias perspectivas. Esto ocurría ya en *Nueve Cartas a Berta*. En *Paraísos*, que es, como decíamos, un simulacro de reportaje sobre las llamadas “III Jornadas de Ordenación Urbana”, los personajes del filme —básicamente intelectuales— despliegan discursos extremadamente elaborados y citan, por ejemplo, a pensadores utópicos como Fourier, Saint-Simon, Owen o Laforgue con total libertad. Podríamos decir que tal vez ningún otro cineasta del mundo ha tenido tanta facilidad y naturalidad para inventar auténticos discursos intelectuales en sus filmes²³.

Pero lo esencial no es eso. Ya destacamos al principio que el cine de Patino es al mismo tiempo intelectual y sensible. En efecto, Patino inventa esos discursos a su medida para ponerlos en relación con las imágenes sensibles de los filmes: tiene que inventarlos para que, en el espacio reflexivo creado por la película, interactúe de manera precisa entre lo inteligible y lo sensible, entre las ideas y los sentimientos, entre lo abstracto y lo concreto. A este respecto, una excepción que confirma la regla sería *Los paraísos perdidos*, en el que se narran las experiencias de una mujer que vuelve a España después de haber vivido muchos años en

²² Dice Patino en otro lugar, que es precisamente el cine el que puede lograr que “ese momento fugaz vuelva a aparecernos como lo que fue. Son sensaciones que se tenían por imposibles”. Ver A. Fernández Polanco, “Basilio Martín Patino y la imagen-cristal” (Martín Patino, 2008: 59).

²³ En este sentido Patino es comparable a Borges.

Alemania. En la voz en *off* se recitan textos directamente extraídos de *Hiperión* de Hölderlin —aquí Patino no tuvo que inventar nada, pero sí hacer una selección de fragmentos totalmente personal— creando así en nosotros una resonancia extraña pero fuerte y reveladora, entre lo sonoro y lo visual.

Así, si empleamos el término que utilizamos en nuestro trabajo anterior sobre Buñuel, creemos que el mundo de Patino también forma parte, a su manera muy original, del “materialismo español”, ya que su cine, a pesar de su carácter profundamente reflexivo, nunca se desliga de las bases materiales de la vida²⁴. En efecto, podemos señalar que los puntos en común de estos grandes directores, Buñuel y Patino, no son superficiales. Los dos tienen un apego muy fuerte a sus raíces (Calanda de Buñuel, Salamanca de Patino), a la materialidad de las cosas cotidianas; y los dos dan mucha importancia a los afectos o sentimientos que se forman alrededor de esos elementos materiales, lo que les permiten, cada uno a su manera, desplegar grandes viajes imaginativos: el surrealismo de Buñuel, la historia-ficción de Patino. Señalamos también el leibnizianismo de Buñuel, los mundos posibles en su cine, cosa que también hemos encontrado en Patino²⁵.

Eso sí, a Buñuel, como a muchos grandes cineastas, le gustaba más bien esconder lo intelectual en los elementos sensibles y hacer narraciones, por muy fragmentadas que éstas sean a veces, como es el caso de sus últimos filmes. Patino ha logrado, en este sentido, crear un estilo muy propio de cine-ensayo reflexivo, o mejor, un original “cine-pensamiento” que, como hemos visto, está en sintonía con el pensamiento de Walter Benjamin incluso en sus momentos más altos. Tal vez este carácter intelectual de su cine haya sido una de las causas por las que no se le hayan dado demasiadas oportunidades para alcanzar al gran público. Lo que no quita que su obra, una vez que la conocemos, sea para todos nosotros una fuente inagotable de reflexiones, tanto sobre la historia y la realidad de España como sobre nuestro mundo contemporáneo.

FILMOGRAFÍA PRINCIPAL DE BASILIO MARTÍN PATINO

El noveno y Torerillos. 1963. Cortometrajes.

Nueve cartas a Berta. 1966.

²⁴ Véase López Lupiáñez, 2010. Sobre la noción del “materialismo español”, véase Zambrano, 1998:185.

²⁵ Cabe señalar que posiblemente *Tierra sin pan* de Buñuel, rodada en la aldea salmantina de La Alberca y en la zona colindante de las Hurdes, tendría un sentido especial para el joven Patino. Por una parte, *Torerillos*, uno de los primeros cortos de Patino, comparte, en nuestra opinión, ciertos temas con *Tierra sin pan*. Por otra parte, en una escena de *Nueve cartas a Berta*, Patino le rinde un pequeño homenaje poniendo un cartel de anuncio de su proyección. Coincidiendo con este detalle, Patino evoca, en *De Salamanca a ninguna parte*, el recuerdo de haber traído de París *Tierra sin pan* para proyectarla sin permiso (pág. 23).

Del amor y otras soledades. 1968.
Canciones para después de una guerra. 1991.
Queridísimos verdugos. 1973.
Caudillo. 1974.
Los paraísos perdidos. 1985.
Madrid. 1987.
La seducción del caos. 1991.
Andalucía, un siglo de fascinación. 1996. Serie compuesta por 7 largometrajes:
— *El grito del sur: Casas viejas*.
— *Ojos verdes*.
— *Silverio*.
— *El museo japonés*.
— *El jardín de los poetas*.
— *Paraísos*.
— *Carmen y la libertad*.
Octavia. 2002.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BENJAMIN, Walter, (1993): *Paris, capitale du XIXe siècle : Le livre des passages*, Paris: Les éditions du Cerf.
- (2007): «El origen del *Trauerspiel* alemán», *Walter Benjamin. Obras*, libro I / vol.1, Madrid: Abada Editores, pp. 217-459.
- (2008a) «Sobre el concepto de Historia», *Walter Benjamin. Obras*, libro I / vol.2, Madrid: Abada Editores, pp. 303-318.
- (2008b) «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», *Walter Benjamin. Obras*, libro I / vol.2, Madrid: Abada Editores, pp. 7-85.
- DE JULIÁN, Óscar, (2002) *De Salamanca a ninguna parte. Diálogos sobre el Nuevo Cine Español*, Junta de Castilla y León.
- GUBERN, Román, José Enrique MONTERDE, Julio PÉREZ PERUCHA, Esteve RIAMBAU y Casimiro TORREIRO (2005): *Historia del cine español*, 5a. edición, Madrid: Cátedra.
- GUTIÉRREZ DE SAN MIGUEL, Begoña, «Laudatio», Universidad de Salamanca, 28 de noviembre de 2007 [en línea]
<http://campus.usal.es/gabinete/comunicacion/Laudatio_Basilio.pdf>
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm (2003): *Escritos filosóficos*, Madrid: A. Machado Libros.
- LÓPEZ LUPIÁÑEZ, Nuria (2010): «Una visión humorística del mundo: el “materialismo” de Luis Buñuel», *Cuadernos Canela*, vol. XXI, pp. 93-103.

- MARTÍN, Carlos, coord. (2008): *En eso consistían los paraísos: Aproximaciones a Basilio Martín Patino*. Granada: Centro José Guerrero y Diputación de Granada.
- MARTÍN PATINO, Basilio (1960) «La Nouvelle Vague, ahora», *Film Ideal* n. 60, pp. 6 y 10. — (2006): «La industria no permite riesgos». Entrevista realizada por M. José Díaz de Tuesta, *El País*, el 3 de noviembre de 2006.
- (2007) «Filmar las realidades invisibles», *Metakinema*, n.0, abril 2007, [en línea] <<http://www.metakinema.es/>>
- (2008): *Espejos en la niebla*. Un ensayo audiovisual. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- NIETZSCHE, Friedrich, (1990[1874-1876]): *Considérations inactuelles III et IV* Paris: Gallimard (“Folio”).
- ZAMBRANO, María (1998): *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la guerra civil*, Madrid: Ed. Trotta.