

Seco de carnes, enjuto de rostro, tal y como Cervantes imaginó a su Quijote, así ha sido y es Basilio Martín Patino: un físico anguloso, en consonancia con su afilado talento, y una sempiterna apariencia de fragilidad que probablemente sea el parapeto que salvaguarda su terca y lúcida rebeldía. Menudean en la conversación de Patino palabras recurrentes que aparecen, aquí o allá, insertadas en un discurso a la greña permanente con la solemnidad: juego, gozo, fascinación, experimento, invención, emoción... Vocablos como escapularios que custodian, pero también proclaman, el hueso de su (celosa) intimidad.

pionero Patino

GONZALO GARCÍA PINO

FOTOGRAFÍA EVA SALA

FOTOGRAFÍAS DE PELÍCULAS Y RODAJES

CORTESÍA DE LA LINTERNA MÁGICA



1. EL CINE ENTENDIDO COMO JUEGO Y EMOCIÓN

Nos dice Basilio Martín Patino que el juego es el ingrediente imprescindible en su manera de entender el oficio de cineasta. Para explicar esto, Patino acude a Walter Benjamin: «ningún poema es destinado al lector, ninguna pintura al aficionado, ninguna sinfonía al oyente»,

y ninguna película —añade el cineasta—, al desconocido espectador masificado, por encima de este placer individual de jugar a crear pequeños mundos especiales sobre lo que más nos gusta. Otra cosa es que nuestra individualidad particular coincida con mayor o menor cantidad de seres afines a nuestra sensibilidad. Es, en el fondo, la esencia de lo que ha sido el cine desde Meliès, con sus atrevimientos naïf: una combinación de técnicas e ingenio.

Y es que aún antes de inaugurarse el cinematógrafo, hubo una serie de primitivos ingenieros tecnológicos cuyo industrioso afán se dirigió a la construcción de juguetes capaces de registrar la imagen en movimiento. De estos artilugios quedó tan prendado Basilio, que desde muy joven se puso a la tarea de irlos coleccionando casi con devoción. A lo largo de los años, Patino fue acumulando una variopinta colección de dioramas, zootropos, praxinoscopios, mutoscopios, vistas anamórficas y diversos tipos de linternas mágicas, aparatos todos ellos apostados frente a la luz, a la caza y captura de la imagen en movimiento. Cientos de procedimientos y juguetes nacidos de cuantos conocimientos aportaban los hallazgos de la física recreativa, la esencia del cine. Este muestrario de juego e imaginación lo cedió a la Filmoteca de Castilla y León donde, agrupado bajo el epígrafe «Artilugios para fascinar», se puede visitar en la sede salmantina de dicha institución.

2. EXPERIMENTO E INVENCIÓN

Empujado por la censura o por la no menos dura realidad de aquella escuálida industria de la época, el caso es que fiel a esa idea del juego, Patino realiza su primer largometraje *Nueve cartas a Berta*, en el año 1965. La película de Basilio se integra enseguida, en un destacadísimo lugar, en la excelente cosecha que produce la cinematografía española en torno a ese año (Carlos Saura estrena *La caza*; Miguel Picazo, *La tía Tula*; Mario Camus, *Young Sánchez*, y Angelino Fons, *La busca*). Todos estos cineastas conforman lo que se denomina Nuevo Cine Español. Extramuros de esta España opaca y gris funcionan otras etiquetas: la Nouvelle Vague francesa y el Free Cinema inglés. En Italia brillan ilustres herederos del Neorrealismo como Antonioni o Pasolini.

En estas *Nueve cartas a Berta* que abren el fuego de la carrera cinematográfica de Patino aparecen ya escritos alguno de los rasgos que van a caracterizar su peculiar estilo como cineasta. Sobre la superficie realista de la película, Basilio traza una fisura por donde se cuela ese aire «documentalista» que va a soplar por toda su obra. Una rendija, leve aún, pero que ya deja asomar ese peculiar gusto del cineasta salmantino por el uso del collage. Documento de una ciudad y de un estado de ánimo a través de una historia inmovilizada, quieta, pespunteada por el collage de esos insertos reiterados de relojes, carteles, anuncios, retratos, estatuas... Y las cartas, y sus títulos impresos en pantalla (uno de ellos significativo: «Tiempo de silencio»), y la persistente voz del escritor fracasando en su idea de conectar dos mundos que se dan la espalda: uno real, visible, y otro silenciado y oculto.

Nueve cartas a Berta estuvo dos años sin proyectarse por problemas de censura y porque la industria la rechazaba. Al final nos concedieron unos días durante la Semana Santa, pensando que iba a durar cuatro o cinco días. Tenían anunciada una película de Fellini y le pregunté al distribuidor si en el caso de que la película cayese bien y funcionase, la tendría más tiempo. Se echó a reír: «¿cómo



Patino con Charo López y Paco Rabal durante el rodaje de *Los paraísos perdidos*, 1985

voy a quitar a Fellini para que siga eso?» Tuvo que hacerlo porque desde el primer día hubo unas colas enormes... El cine estaba inventado ya, ese cine al que se refiere siempre la gente. Lo que hice con esa primera película fue seguir mi intuición, buscamos cómo reflejar eso llamado realidad, que es muy discutible, mediante formas nuevas, rompiendo por completo los esquemas, hasta las gramáticas que nos habían enseñado en la escuela, para hacer sencillamente lo que nos daba la gana, lo que nos salía de dentro. Esa iconoclastia nos ha valido para ganarnos cierta libertad.

3. QUERIDÍSIMAS CANCIONES

Entre 1971 y 1974, Basilio realiza *Canciones para después de una guerra*, *Queridísimos verdugos* y *Caudillo*, tres películas que acabarán adquiriendo un rango trascendental en su filmografía. Desbrozada la idea en su primer largometraje, Patino se adentra a través de esta emocionante y atroz trilogía por un sendero creativo que ni tan siquiera aparece esbozado en la cartografía cinematográfica española. Un peculiar sentido de la modernidad se instala en su cine, inaugurando un género que comienza y concluye en el ámbito de su filmografía.

Canciones para después de una guerra es un deslumbrante collage de imágenes fijas y en movimiento, tratadas, viradas, coloreadas a mano; imágenes que se superponen, se aceleran o se ralentizan hasta quedar inmovilizadas buscando el encuentro directo con la mirada del espectador. Imágenes y canciones acompañadas por el contrapunto de una susurrante salmodia de voces: «Eran canciones para sobrevivir... Canciones para superponerse a la oscuridad, al vacío, al miedo... Canciones para ayudarnos en el esfuerzo de soñar» [off del film]. Coplas, zambras, canciones populares

que todo el mundo sabía y que fueron ensambladas en la película con la misma intención evocadora que ensayó Proust con aquella magdalena de su novela.

La película fue para mí, sobre todo, un acto de comprensión y de conocimiento. Me atrevería a decir que un acto de amor y de homenaje a las víctimas por excelencia, los inocentes más inocentes. Alguien escribió en un hermoso trabajo periodístico sobre el protagonismo de los niños que aparecen subrepticamente, como un grito callado, como una apelación, como una protesta moral: el niño solo que no encuentra quién le acoja, los aparcados harapientos en la acera del metro esperando a que pase una camioneta de recogida, los que nos miran detrás de las rejas, los que untan pan en no se sabe qué puchero en plena calle, los que cambian cromos, los que escuchan asustados a un sacerdote, los que comen ansiosos en un Auxilio Social, las buenas niñas instruidas, los escolares que no entienden la historia de España, los que miran con ojos enormes en las ferias. Y me resarcía del hecho de que yo no hubiera estado en ningún sitio, desde mi posición de niño de derechas que disfruté de otros ambientes, entre los vencedores. De ahí quizás aquella necesidad de añadirnos al final en los títulos de crédito, vestidos con nuestros auténticos trajes de primera comunión, junto a los juguetes de lata con los que nos compenetrábamos, mientras que parte del país esperaba que se fuera el caimán. Había llegado del exilio, también por entonces, el niño Juan Carlos con quien termina la película, mirándonos a todos con no menos cara de perplejidad.

Ocurrió que la película no se exhibió públicamente hasta la muerte del dictador. Hasta entonces nadie la pudo ver... salvo los ministros de Franco. Patino nos cuenta que el propio proyccionista de estas sesiones privadas le «soplaba» a él quiénes acudían a verla en la sala del ministerio. Carrero Blanco zanjó las dudas sobre la conveniencia o no de prohibir *Canciones...* nombrando una comisión especial de obispos, funcionarios y altos cargos militares. Obra en poder de Basilio una fotocopia con las firmas y los veredictos de los censores: «Socava los mismos cimientos de la Patria», «malintencionada y corrosiva», «enciende la sangre de indignación...»

Patino con los verdugos Antonio López Sierra y Vicente Copete en el rodaje de *Queridísimos verdugos*, 1973

Desde la primavera de 2008, *Canciones para después de una guerra* se proyecta ininterrumpidamente en el Centro de Arte Reina Sofía, en una de las salas que el museo dedica al *Guernica*.

En 1973, dos años después de hacer *Canciones...*, Basilio rueda *Queridísimos verdugos*, una auténtica barbaridad cinematográfica que, tras numerosas peripecias con la censura, llega al Festival de Cannes de 1977 y, según la crónica firmada por José Luis Guarner, deja literalmente planchados a los espectadores del festival. «La suya —escribe el crítico— no es una película, es una apisonadora».

En esencia, ésa es la mejor sinopsis de la película: un arañazo en la retina del espectador, un puñetazo en nuestra conciencia. Pero lo que eleva la cinta a la excepcionalidad es que la forma de hacerla, su factura filmica, iguala en hondura a la turbia profundidad que revelan sus imágenes. La película se enfrenta a pecho descubierto con los eternos y no resueltos problemas de la representación cinematográfica de la realidad, pisando sin pudor las fronteras entre la realidad y la ficción, el argumento y la vida, el documento, el artificio y la creación.

Entonces fue cuando se me ocurrió hacer Queridísimos verdugos, que era una investigación acerca de dónde venía el poder, qué había para que estos militares que nos gobernaban fueran capaces de dominarnos de esa forma tan incivilizada. Hacer Queridísimos verdugos en aquel momento fue una insensatez pero, también, una aventura maravillosa.

Sirviéndose de herramientas propias del *cinema verité*, básicamente la entrevista, pero usando también otras técnicas menos «nobles», cercanas incluso al reportaje televisivo, Patino elabora un estremecedor «relato» en torno a los «administradores de justicia» en activo en España durante los años setenta. Aquí, como en *Canciones...*, nos encontramos ante un collage de elementos de distinta procedencia, enfrentados o superpuestos entre sí: desde la historia del garrote vil, a la entrevista con funcionarios de prisiones, con abogados, psiquiatras, familiares de condenados... para llegar al seguimiento de un condenado hasta el momento de su ejecución. Todo ello girando en torno al centro de gravedad de la



película: la entrevista, uno a uno y luego en grupo, de Antonio López Sierra, Bernardo Sánchez Bascaña y Vicente Copete: los verdugos.

Fue un rodaje duro, durísimo, de apenas una semana. Yo iba en coche con aquellos tres señores, aguantando, mientras nos contaban cómo se mata a un hombre, cómo lo ejecutaban. Era de una dureza emotiva muy fuerte, pero al mismo tiempo apasionante.

En medio de ese rodaje insólito, el azar aportó un corolario terrible: de repente llega la noticia de que un joven deficiente mental va a ser ejecutado, y los verdugos, en medio del set de rodaje, empiezan a discutir entre ellos a ver quién ejecuta al chico. Están en juego las dietas, setecientas u ochocientas pesetas.

Entonces vamos a ver dónde está ese hombre, a ver si llegamos a tiempo a su casa. Era en Gandía... Primero rodamos al abogado en un lujoso despacho, un hombre enfático, franquista. Luego fuimos a la chabola donde vivía el condenado. Llegamos al atardecer y nos encontramos con una escena patética: lo padres sentados frente al televisor esperando la noticia de si agarrotaban o no a su hijo... Recuerdo que nos miramos entre nosotros, el operador, un ayudante y yo: ¿qué hacemos? ¿Rodamos? ¿No es una barbaridad? Lo hicimos, pudo más la voluntad de seguir, de mostrar todo aquello. Obviamente, en la tele no decían nada porque estábamos en Navidad y no iban a tomar esa decisión en unas fechas tan señaladas. Lo mataron luego.

Queridísimos Verdugos fue al Festival de Cannes. Patino no quiso acudir. Tenía una razón, un motivo innegociable para él, y que nos puede servir a nosotros para despejar algunas controversias sobre las claves que definen su trabajo. La película no fue seleccionada para la sección oficial: fue exhibida dentro del apartado documental. Él no estaba de acuerdo.

La trilogía a la que nos estamos refiriendo —esa suerte de espinazo filmico que vertebraba el estilo y la obra de Basilio—, queda clausurada con *Caudillo*. Esta película aborda el periodo histórico que va desde el inicio de la Guerra Civil hasta la conmemoración del primer aniversario del Desfile de la Victoria. Lo que nos cuenta la cinta excede el relato de la mera biografía del dictador para incidir de nuevo en los resortes de la memoria, de la memoria subjetiva, no de la «Memoria Histórica».

El método de trabajo fue semejante al que seguí en Canciones... pero con una significativa diferencia: el material del que partí era en su mayoría inédito, procedía de la investigación que realicé en diversas filmotecas extranjeras. Fui recopilando dicho material con la esperanza de que Franco muriera para poderlo usar con entera libertad, sin los agobios y angustias de mis anteriores películas. Durante ese trabajo de recopilación obtuve recompensas personales impagables. Decidí ponerme manos a la obra porque la anhelada muerte del protagonista de mi historia no acababa de ocurrir. Construí la película mezclando el orden cronológico de los hechos con la alteración de los mismos, confrontando los acontecimientos que ocurrían en la Guerra a uno y otro lado de los dos frentes.

Fiel a su insobornable ética como cineasta, Patino evitaba elaborar un discurso unívoco y sin fisuras sobre el pasado, invitando al espectador a intervenir en la narración, a implicarse activamente en la valoración de los hechos.

Tras la unánime acogida de *Canciones* y *Verdugos*, se esperaba de *Caudillo* una «contundencia» que en principio no fue apreciada por nadie. Enseguida fue tratada como una cinta menor. La película no es ni militante ni didáctica, ni tan siquiera política. Patino se escapa de la inercia a la que sus propios espectadores, inconscientemente, le empujaban y, de nuevo, apuesta por la reflexión, descartando drásticamente el discurso complaciente, el maniqueísmo bienintencionado, propiciando el diálogo que *Caudillo* plantea con el público.

4. DE LA SEDUCCIÓN A LA FASCINACIÓN

Otro brinco sobre su filmografía, esta vez un salto de diecisiete años, nos muestra al pionero Patino pateando de nuevo un territorio apenas transitado, atraído una vez más por el relámpago de una intuición: la sospecha de un desorden agazapado entre el incansable fluir de imágenes que transmite la televisión, esa institución audiovisual que detenta en exclusiva la facultad de reproducir la realidad, el poder de emitir la verdad.

En 1991, Patino dirige *La seducción del caos*, una producción de La Linterna Mágica (productora, taller y lugar de juego y experimentación de Basilio) para TVE. Da que pensar que fuera el propio «ente» el que se animase a avalar una idea de Patino que no es sino el intento de vislumbrar aquella intuición de la que hablamos antes. Una travesía jugada que evidencia la irremediable devoción del cineasta hacia el desacato. Así, Basilio, ejerciendo de Jonás catódico, se acomoda en el vientre oscuro y frío de la televisión y, hurgando entre sus vísceras, va colocando allí su «inocente» juguete narrativo. Su intención primera es adelgazar todo lo posible, hasta difuminarlas, las fronteras entre la ficción y el documento. La diferencia con sus propuestas anteriores es que Patino ya no se sirve de material de archivo para elaborar su trabajo. Paralelamente a la línea maestra que conduce la historia —y que es fiel a una de las convenciones narrativas clásicas de la ficción: la investigación de un crimen—, *La seducción del caos* se nutre de otras piezas que el propio Patino rueda reproduciendo formatos propios del lenguaje televisivo como el reportaje, el telediario, los especiales informativos, los programas de cocina o los de entrevistas, así como de una teleserie titulada *Las galas del emperador*, dirigida por el protagonista, y a la postre asesino, de esta historia. Todos estos elementos, engarzados y sincronizados a la perfección con la incorporación en la trama de popularísimos y emblemáticos personajes del medio televisivo interpretándose a sí mismos, terminan por activar los mecanismos incendiarios del artefacto elaborado por Basilio:

La seducción del caos, producida precisamente por TVE, surgió de cierta sensación de incomodidad ante lo que nos rodea. Confundidos en un mundo de representaciones y simulacros, de verdades en las que nadie cree, de fundamentalismos doctrinarios, de espejos engañosos, un universo cultural que ya no nos sirve, se puede comprender mejor al ciudadano normal, apabullado y teledirigido como un títere en medio de un bosque de imágenes y opiniones masticadas previamente por otros.

Andalucía: un siglo de fascinación, una serie en torno a los mitos que conforman el imaginario andaluz, realizada por Patino a lo largo de cuatro años y estrenada en 1977, incide, ahondándolas, en las corrosivas ideas vertidas en *La seducción del caos*. Se trata de siete películas independientes, siete falsos documentales o *fakes* que van del anarquismo a la copla pasando por el mito de Carmen o el del flamenco. Hay brillo y humor en estos «documentos», en estos siete certeros dardos lanzados contra la convención de ese universo imaginario que conforma lo que entendemos por identidad andaluza.

¿Qué hemos hecho siempre en el cine sino simular realidades, eso sí, aprisionados con las más empalagosas escrupulosidades artísticas? ¿Dónde están los límites pudorosos del respeto a nunca he sabido qué reglas del juego? ¿Cuál es la Biblia del arte cinematográfico? ¿Y por qué no filmar yo mismo esas materias primas, a mi aire? A estas alturas, ¿a quién vamos a engañar? Perdónenme de nuevo los historiadores especialistas. Con todos mis respetos más sinceros, decidirme por este nuevo juego amplió mis perspectivas y mi horizonte. A partir de ahí las huellas las recompondré yo, sin otras limitaciones que las que encuentre en mi invitación a la complicidad con el espectador, mi otro yo al que me dirijo. Pero con voz y metodología propia, de primera mano.



Montajes para la exposición *Espejos en la niebla*, CBA, 2008

5. EN EL CUARTO DE LOS ESPEJOS

Concluye este periplo que hemos seguido en torno a capítulos emblemáticos de la obra de Patino recalando de nuevo en la idea con la que iniciamos la derrota: el juego como primordial resorte creativo del cineasta. Volvemos a aquellos fascinantes artilugios de la era fundacional del cinematógrafo, a los juguetes que coleccionara Patino y cuya evolución y sofisticado perfeccionamiento dio pie a un descomunal caudal de imágenes parpadeando en las pantallas de los cines de todo el mundo. Ahora, tras más de un siglo de películas, algunos cineastas, Basilio entre ellos, optan por salir a la intemperie, buscando espacios nuevos para sus propuestas audiovisuales fuera de los cines, propiciando el oreo de la secular caverna.

Así, Jean-Luc Godard monta en el Centro Pompidou la instalación *Voyage(s) en Utopie, JLG, 1946-2006. A la recherche du théorème perdu*, una exposición alternativa a la que inicialmente pensaba montar el cineasta francosuizo, y que iba a titularse *Collage(s) de France. Archéologie du cinéma*. También en París, e incidiendo como Godard en una reflexión en torno al fracaso, la realizadora belga Agnes Varda elabora en la Fundación Cartier su emocionante propuesta *L'Île et Elle*. También el iraní Abbas Kiarostami y Víctor Erice «itineran» con su proyecto *Correspondencias* desde el CCCB de Barcelona al Centro Pompidou de París, pasando por La Casa Encendida de Madrid.

Estas tres exposiciones tienen lugar en 2006, el mismo año en que Patino expone *Paraísos* en el Centro José Guerrero de Granada. Dos años antes, y dentro de los actos de PhotoEspaña 2004, Patino instala en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid *La seducción del caos. Documento y ficción en la obra de Basilio Martín Patino*. El contenido de ambas propuestas surge de la revisión de los materiales que el cineasta salmantino extrae de su propia obra. En esencia, lo que Basilio pretende en estas dos exposiciones es ofrecer una manera

alternativa de ver su obra. Sin embargo, en 2008 su impenitente alma de colono le lleva a ir más allá en este camino. Basilio acepta la invitación del Círculo de Bellas Artes para montar una exposición, y varía los contenidos iniciales de un empeño que, en principio, estaba en sintonía con lo realizado en las dos instalaciones anteriores.

Te diría que yo he estado retirado del cine siempre. He hecho un cine bastante raro. Es el cine que yo sé hacer. He jugado con mis cámaras. He jugado desde niño con este invento maravilloso, y ha sido una pasión. Para mí siempre ha sido un juego. Nunca he llegado a tener la conciencia de esta cosa solemne de la profesión, que me parece muy seria, y así debe ser. En este aspecto, el cine estaba inserto en la medida en que el cine profesional me ayudaba y, efectivamente, me han ayudado. He tenido colaboradores estupendos que me han hecho lo que yo no sabía hacer, pero yo jugaba siempre. La palabra jugar parece frívola, pero es la única que encuentro. Me lo he pasado bien haciendo mis cosas, haciéndolas a mi aire.

Partiendo del libro *Centenares*, de su paisana Macu Vicente, Patino rueda un ensayo audiovisual fragmentado en ocho capítulos susceptibles de ser vistos de manera independiente. Con el título de *Espejos en la niebla*, la exposición se inaugura en el Círculo de Bellas Artes en abril de 2008, itinerando después a Salamanca y Soria. En el catálogo de la muestra, Basilio escribe:

Hacer cine también es una propuesta lúdica desde la que atreverse a romper certezas, a indagar en lo desconocido, a emular los sueños. No se trata de contar en imágenes la Historia. Intentamos sencillamente realizar un ensayo expositivo más propicio a la interacción, ser más límpidamente el reflejo de aquel espejo, de aquellos espejos de Stendhal que se pasean a lo largo del camino.