

# La realidad como estilo. Los límites de la representación en Andalucía, un siglo de fascinación

Alberto Nahum García Martínez

(Universidad de Navarra)

albgarcia@unav.es

## Resumen

*Los siete capítulos de Andalucía, un siglo de fascinación combinan elementos reales y ficticios para simular verdad y fingir la retórica y las estrategias de diversos tipos de documental. Con la excusa de reflexionar en torno a varios aspectos representativos de la región andaluza –mitos culturales e identitarios, episodios históricos, tradiciones y formas de expresión artística–, Martín Patino extiende el juego posmoderno de la sospecha, sembrando el imaginario andalucista de falsos documentales que tienen una evidente base real. Con la asunción de este falsario subgénero, Patino convierte el estilo en el mensaje, elevando una meditación autorreflexiva sobre los límites de la representación documental, la credibilidad de la imagen y su carácter potencialmente manipulable.*

## Abstract

*The seven chapters of Andalucía, un siglo de fascinación combines real and fictional elements in order to simulate truth and feign the rhetoric and strategies of different types of documentary. With the aim of reflecting on certain representative aspects of the Andalusian region –cultural and identity myths, historical episodes, traditions and artistic expressions–, Martín Patino spreads the post-modern game of the suspicion. The director scatters the Andalusian imaginary using mockumentaries that mixes reality and fiction. By using this fakery, Patino converts the style in the message and proposes an auto-reflexive thinking about the boundaries of documentary representation, the credibility of image, and its potentially manipulative nature.*

**Palabras clave:** Cine español, documental, falsificación, reflexividad, Martín Patino.

**Keywords:** Spanish Cinema, documentary, fake, reflexivity, Martín Patino

## 1. INTRODUCCIÓN

**B**asilio Martín Patino (Salamanca, 1936) constituye una figura fundamental en el cine español. Más allá del éxito de su ópera prima, *Nueve cartas a Berta* (1965), el realizador salmantino ha forjado una carrera tallada a base de compromiso intelectual e innovación, con un especial interés por reflexionar sobre el estatuto de la imagen y las relaciones entre lo real y lo ficticio. Sin desdeñar el interés de sus películas de ficción, sus trabajos dentro de los borrosos espacios que se abren en torno a la frontera del documental han configurado una estimulante veta cinematográfica. Buena muestra de ello son filmes pioneros tan complejos como *Canciones para después de una guerra* (1971), *Madrid* (1987) o *La seducción del caos* (1991), su primera incursión televisiva.

Con este bagaje a sus espaldas, en 1994 Patino recibió una propuesta de Canal Sur: rodar siete episodios documentales sobre diversos aspectos genéricos de Andalucía. El realizador salmantino quedó seducido por la oferta, pero propuso una modificación:

Que fuera un juego, algo diferente. No me interesaba hacer lo que se entiende por documentales, una etiqueta que me parece una monstruosidad<sup>1</sup>.

El resultado fue una serie de falsos documentales, todos autónomos, dedicados a la copla, el flamenco, los conflictos sociales, la poesía, la mujer andaluza y las utopías<sup>2</sup>.

Mediante diferentes estrategias retóricas, estos siete episodios de la serie *Andalucía, un siglo de fascinación* plantean una sucesión de imposturas fílmicas que dibujan pinceladas de realidad en un lienzo de ficción y viceversa. En este juego, el director también establece un reto con el espectador: le anima a que descubra qué partes de verdad se esconden en la cinta. Patino sacude al público de su postura cómoda y le alienta a que discierna entre documentos reales y simulados, a que se interrogue sobre la naturaleza de la imagen y sospeche –al igual que él mismo hace– del género documental:

Como espectador desconfío mucho más del documentalista que pretende ofrecerme la realidad –sabiéndome cuánto ha manipulado él mismo las imágenes, en el rodaje y en el montaje– que del autor que me ofrece una obra de ficción como tal, sea ésta más o menos creíble<sup>3</sup>.

En el análisis de esta serie detectaremos el material documental que otorga la base verosímil para el engaño y describiremos cómo cada episodio guarda resquicios –en ocasiones, evidentes, en otras todo un desafío para la credibilidad

<sup>1</sup>Entrevista personal con Basilio Martín Patino (8-5-2005).

<sup>2</sup>Los siete capítulos se emitieron en la temporada 1997-1998, uno al mes. A cada emisión le acompañó un debate relacionado con el tema de la cinta, donde intervinieron personas de la cultura, la política y la sociedad andaluza. Para más datos sobre la producción de la serie, véase **CASADO SALINAS, Juan María**: "Andalucía, un siglo de fascinación. La visión andaluza de Basilio Martín Patino", en *El siglo que viene*, núm. 34-35, 1999.

<sup>3</sup>Citado en **PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio**: *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*, 47 Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid, 2002, p. 284.

de la audiencia— que revelan su condición de invenciones. Posteriormente, nos acercaremos a los diferentes recursos retóricos y estilísticos con los que Patino pone en circulación una mentira “bellamente engalanada”. Para concluir, centraremos nuestro análisis en los aspectos temáticos que recorre esta producción patiniana: el papel de la tradición sociocultural, la pasión por la libertad y los límites de la representación.

## 2. MEZCLA DE ELEMENTOS REALES Y FICCIONALES

Como cualquier película adscrita a la categoría de falso documental, Andalucía... propone la invención de una realidad que, para adquirir una mayor verosimilitud, conjuga la mezcla de elementos reales con otros abiertamente ficticios. Todos los capítulos incluyen secuencias de archivo (real o recreado), aparición de personajes reales (en ocasiones, incluso actuando de sí mismos) y planos detalle de objetos o documentos históricos (existentes o simulados). A través de estos mecanismos, la serie emprende la posmoderna tarea de documentar la mentira: un personaje vital en el desarrollo de la copla, las dificultades para la ambiciosa puesta en escena de la ópera Carmen, la reconstrucción de los sucesos de la matanza de Casas Viejas, el fracaso de un programa televisivo en un homenaje a los poetas andaluces, la posible recuperación de una voz mítica del cante jondo, la creación de un museo del flamenco en Japón o un congreso sobre las formas de vida utópicas en la historia de Andalucía.

Los mecanismos de invención difieren en los siete episodios. La fantasía del hecho del que arranca el documental es absoluta en Ojos verdes, Carmen y la libertad, El jardín de los poetas, Paraísos y El museo japonés. Por el contrario, Casas Viejas y Silverio arrancan de un suceso constatable históricamente y lo que se simula es el acercamiento a tales acontecimientos. En ambos casos, se parte de una premisa real, pero se distorsiona mediante la supuesta aparición de sendos hallazgos: en uno, las cintas que recogen la matanza y, en el otro, una grabación sonora contenida en una lámina de estaño.

### 2.1. *Indicios de realidad: material documental en un nuevo contexto*

Para estudiar la necesaria dosis de realidad que habilita el engaño, hemos optado por enumerar el material documental que ofrece cada uno de los capítulos y anotar cómo se reutiliza. El sustrato de realidad resulta mayor en unos que en otros: Ojos verdes, Casas viejas o Silverio se revelan más incrustados en lo tangible y, por tanto, parecen más verosímiles que Carmen o El jardín de los poetas, donde los referentes profílmicos quedan más lejanos al espectador, atenuando la credibilidad y evidenciando la parodia. Resulta por tanto pertinente diseccionar cada episodio para establecer dónde acaba el reflejo de lo real y comienza el simulacro. También incluimos aquellos fragmentos de origen histórico que han sido tergiversados en la trama.

### 2.1.1. Ojos verdes: aprovechando el archivo de Amós Rodríguez Rey

La mayoría los hechos que narra este episodio y, sobre todo, su esqueleto narrativo –una aproximación a la vida de Rafael de Maura– son falsos. La biografía de un personaje ficticio se aprovecha de la vida de quien le interpreta: Amós Rodríguez Rey, conocido flamencólogo y cantaor, presta grabaciones suyas de archivo para la causa y credibilidad del imaginario Marqués de Almodóvar. Gracias al archivo de Amós Rodríguez “vemos” a Maura cantando en embajadas, dando conferencias en el Colegio de España y concediendo entrevistas realizadas en los años sesenta o con diversas fotos de archivo que constantemente ilustran su biografía. Eso sirve para otorgar credibilidad a una biografía inventada, de un personaje que nunca existió, pese a las esquelas (falsas) aparecidas en un periódico o su aparición (trucada) en programas televisivos sobre el flamenco.

Del mismo modo –extrayendo el material de su contexto originario–, en esta película se establecen varios juegos de montaje, al estilo de Caudillo (1974), que aportan un nuevo sentido a un metraje grabado con otros propósitos. Así sucede al juntar imágenes de Maura-Rodríguez Rey con las de Rainiero y Grace Kelly, en una supuesta fiesta española en el Principado de Mónaco. Una relectura similar se produce con unas imágenes de Franco en El Pardo: el periodista Carlos Herrera –cómplice del engaño patiniano– explica a cámara cómo Maura regaló un cachorro a la hija del General y, a continuación, visionamos la secuencia de archivo en la que aparece el animal y Franco. Ocurre igual con referencias a Orson Welles, Ava Gardner, Marlene Dietrich, Estrellita Castro... Multitud de personajes a los que –a través del montaje y de la explicación de los entrevistados– se ha reubicado en nuevos lugares, en contextos diferentes a los que se referían originalmente las imágenes de archivo.

Existe otro bosque de realidad donde se planta la invención patiniana: la inserción de Maura en programas de televisión en los que originalmente no intervenía. Esto sucede con el programa *La clave* –dirigido por José Luis Balbín y emitido en 1985–, donde el marqués aparece en una discusión sobre las folclóricas y el sentido del flamenco junto a Lola Flores, Paca Rico, Juanito Valderrama o Manuel Vázquez Montalbán. En *Los unos y los otros*, de Ángel Casas, el protagonista se alinea junto a Marifé de Triana, José Rodríguez de la Borbolla y María del Monte en contra de los ataques a la copla que esgrimen los escritores Lourdes Ortiz y Antón Reixa. Un mecanismo de inserción similar se produce con una conversación (“por cortesía de Carlos Herrera”) mantenida entre Maura y Miguel de Molina, en la que hablan de la guerra y sus experiencias. A diferencia de estas “realidades trucadas”, Patino incluye en el engaño un gran número de elementos de procedencia real, histórica. Aparte de la complicidad de Imperio Argentina –que pasea de la mano de su “amigo” Maura– o la ya citada de Carlos Herrera, destaca la multitud de documentos oficiales que asoman a lo largo de todo el metraje: cédulas con membrete de la embajada española, cartas selladas en El Pardo, documentos que aportan

certificado de autoridad (y realidad) a mucho de lo que se cuenta. También ahondan en la verosimilitud del episodio otros elementos históricos como las portadas de discos o las imágenes de películas copleras<sup>4</sup>.

### 2.1.2. *Carmen y la libertad: Sevilla y la reflexión sobre el mito*

El montaje operístico que configura el cañamazo narrativo de Carmen y la libertad nunca ha sido llevado a cabo en la realidad, aunque todas las discusiones y disquisiciones sobre el personaje de Carmen y sobre las obras artísticas que la teatralizaron cuajen como válidas desde el punto de vista intelectual y parezcan compartibles en el ámbito real. En Carmen y la libertad el punto de arranque es falso. El aire verosímil se consigue a través de la inclusión de ciertos elementos reales. El primero consiste en rodar escenas en Sevilla, donde se inserta al equipo colaborador de Lupasko visitando diversos rincones de la ciudad relacionados con Carmen. Lupasko aparece entre la gente, a las puertas de La Maestranza, rodeado de periodistas a la salida de un hotel... Imposturas que aportan realismo a la filmación por el entorno real en el que se ubican.

En segundo lugar, se logra credibilidad al volver la vista hacia el propio proceso de creación artística. En este episodio se hace alusión constante a la propia comunicación por videoconferencia, contemplamos interferencias en las imágenes y los personajes hablan de la ideación y corrección de un montaje operístico así como de otras versiones teatrales y filmicas del mito. Mediante estas estrategias autorreflexivas se intenta recordar al lector que la ópera Carmen forma una ficción, una recreación pensada, frente a la realidad de un grupo de artistas que intentan llevarla a los escenarios de Sevilla. Contraaponen ficción y realidad para así concienciar al espectador de que Lupasko y su equipo se sitúan en el campo de la realidad.

Por último, la proliferación de diversos elementos de archivo contribuye a reforzar el efecto de verdad en una realidad inventada. Carmen y la libertad va dando entrada a varias piezas factuales que se confunden con todo el tejido ficcional que se ha desplegado: fragmentos de óperas filmadas, portadas de películas, antiguos documentales sobre las cigarrerías, imágenes de la Biblioteca en la actualidad (donde antes estuvo la Fábrica de tabaco), cuadros, grabados, libros de contratos y fotos añaden sensación de certeza al engaño patiniano.

---

<sup>4</sup>Estos son los títulos que aparecen diseminados por todo el episodio: *Morena clara* (1935), *Rosario la Cortijera* (1935), *El gato montés* (1935), *María de la O* (1936), *Carmen la de Triana* (1938), *Suspiros de España* (1938), *Mariquilla Terremoto* (1938), *Torbellino* (1941), *Un caballero famoso* (1942), *La blanca Paloma* (1942), *El crimen de Pepe Conde* (1946), *La Lola se va a los puertos* (1947), *Filigrana* (1949), *El sueño de Andalucía* (1950), *Esta es mi vida* (1952), *La hermana San Sulpicio* (1952), *Suspiros de Triana* (1955), *Esa voz es una mina* (1955), *Curra Veleta* (1956) y *El emigrante* (1959).

### 2.1.3. *El grito del sur. Casas Viejas: basado en una historia real*

En este episodio encontramos un caso diferente dado el fundamento real de los sucesos de Casas Viejas. Todos los datos que se aportan sobre los hechos descritos resultan ciertos: una revuelta de campesinos, el número de muertos y heridos, el lugar y la fecha de la tragedia. Partiendo de ahí, Patino juega con la memoria imaginada, como explica Heredero: “No se busca la obtención de documentos ni falsearlos, sino la posibilidad de jugar con lo que pudo ser y no fue, con la ficción fantasmagórica levantada sobre los datos de lo real”<sup>5</sup>.

La red de la mentira en torno a un cebo de realidades se trenza en Casas Viejas a través de diversos métodos. Al tratarse de un capítulo con una referencialidad constatable, los elementos reales se encuentran mucho más presentes: viñetas o recortes de prensa, fotos fijas de rostros hambrientos o de las ruinas de la choza de Seisdedos, portadas de libros como *El viaje a la aldea del crimen* (de Ramón J. Sender) y carteles de la época referidos tanto a la situación política como a la matanza en concreto. Así mismo, se presentan diversas fotos que comentan los viejos del lugar, aportando sus vivencias al respecto, en lo que supone un ejemplo costumbrista de la adecuación de las huellas del mundo histórico al discurso falsario. Y, por supuesto, se ofrecen los testimonios de expertos que otorgan autoridad epistemológica a todo el documental ya que sus reflexiones se asientan en los sucesos reales (no en su reconstrucción a través de las cintas descubiertas). Antonio Elorza, Antonio Miguel Bernal y José Luis García Rúa elevan reflexiones e interpretaciones de aquellos acontecimientos que bien podrían valer para un documental canónico.

### 2.1.4. *El jardín de los poetas: la exageración invalida la credibilidad*

La premisa inaugural de *El jardín de los poetas* se diferencia de la de Casas Viejas, pues nunca ha existido un programa de televisión que pretendiera llevar a cabo, en la Cartuja de la Cazalla, un homenaje televisivo a los verdaderos poetas andaluces (Alberti, Juan Ramón Jiménez, García Lorca). Esa inexistencia y el tono amateur y abiertamente paródico del episodio –a pesar de la complicidad “logotípica” de Canal Sur– acaba restando credibilidad al “documental” patiniano. Es el capítulo con la apariencia de realidad más endeble y, como consecuencia lógica, donde antes se descubre el engaño de la invención.

La fragilidad de la verosimilitud se intenta paliar, por un lado, con la introducción de numeroso material de archivo: la voz de Alberti, imágenes de llantos y muertos al hablar del traslado de Lorca, el poeta granadino tocando el piano, la exposición de su cuaderno de dibujos, fragmentos del NO-DO sobre albergues femeninos, el reportaje *La música callada*, imágenes de Machado o Cernuda,

---

<sup>5</sup>HEREDERO, Carlos: “La historia como representación y el espejo apócrifo (A propósito de Andalucía, un siglo de fascinación)”, en *Archivos de la Filmoteca*, núm. 30, octubre de 1998, p. 160.

retratos de Juan Ramón Jiménez en la cama, declaraciones de Luis Rosales, el archivo de Gabriel Celaya o incluso la conocida foto del homenaje a Góngora (acto fundacional de la generación del 27). Por otro lado, se intenta reforzar la verosimilitud con la connivencia de algunos famosos que se prestan al juego patiniano, como la cantante Rosa León<sup>6</sup> o el presentador Enrique Simón, que ejercen el simulacro de sí mismos.

### 2.1.5. Desde lo más hondo I. Silverio: la realidad del cante y el didactismo de los expertos

En este episodio los trazos del mundo histórico resultan más abundantes, ya que un supuesto adelanto técnico que permite escuchar la voz de un mito del flamenco –la existencia de Franconetti es demostrable en la realidad– desencadena toda la acción. A lo largo de este episodio está muy presente el reflejo de lo factual por medio de grabaciones de archivo que reproducen cantes y bailes flamencos. También se recoge la realidad en las escenas de pagodas y calles japonesas, así como en las caras de mandatarios nipones durante la inauguración del museo –unas escenas auténticas sacadas de contexto, extraídas de la apertura de su pabellón durante la Expo'92–. Además, la inserción de fragmentos con referente real es reconocible en las declaraciones del cantaor Luis Caballero, las reflexiones didácticas del folclorista Luis Suárez o del coleccionista Gustavo Osborne y Loring y en las espontáneas conversaciones de las peñas flamencas de Los cernícalos y La platería –no así los de La Macarena, que reclaman hasta un código ético para que los japoneses no se adueñen de todo, mención extrema que revela la impostura de su diálogo–.

Sin embargo, hay que desconfiar del testimonio de algunos expertos, reclutados por Patino como cómplices para la ambigüedad de su engaño. Así, en determinados momentos, autoridades del mundo flamenco disertan a partir de la premisa falsa lanzada por el director salmantino: el diálogo entre el escritor José Antonio Velázquez y el periodista José Antonio Blázquez; la discusión en el programa inventado (“del archivo de Canal Sur” Comentan los expertos) entre Amós Rodríguez Rey y Miguel Akal; la plática de sofá entre el propio Rodríguez Rey, el ya mencionado Blázquez y el cantaor Naranjito de Triana; y, por último, las declaraciones del biógrafo de Franconetti, José Blas Vega. Aunque muchos sean personajes reconocidos en el ambiente jondo, la sospecha proviene de las referencias que hacen a la lámina de estaño y a la posibilidad (inexistente) de escuchar la voz de Franconetti. De este modo, Patino se sirve de la realidad para que personas conocidas actúen de sí mismas, según las indicaciones y textos que les facilita el director.

---

<sup>6</sup>En la trama también se señala la colaboración de Joan Manuel Serrat. Aunque aparecen imágenes suyas en una pantalla gigante, la presencia del cantante catalán en el rodaje de *El jardín de los poetas* fue inexistente. Patino utilizó un doble para grabar las escenas de su actuación: siempre aparece de espaldas, en planos muy abiertos y alejados o con poca iluminación (dentro de una limusina, escapando de los fans). Los primeros planos del rostro de Serrat proceden de otras grabaciones de archivo reciente.

### **2.1.6. Desde lo más hondo II. El museo japonés: un recorrido por los clásicos del flamenco**

El acercamiento al museo japonés participa de la ficción de modo más directo que su capítulo anterior y, paradójicamente, se compone mayoritariamente de imágenes reales. Lo que se pervierte es la premisa: la existencia de un museo del flamenco en Japón. Sin embargo, la peregrinación por el interior de esa galería virtual se asienta sobre imágenes, declaraciones y fragmentos cantados pertenecientes a los verdaderos protagonistas del cante jondo. La trama museística resulta, por tanto, plenamente ficticia. Pero toda ella queda salpicada por las imágenes de archivo, reales, de múltiples artistas que jalonan todo el capítulo y suman la mayor parte del metraje. Supone el capítulo donde más documento fáctico se expone en la pantalla: desde las bulerías en Jerez entonadas por El Berza hasta las alegrías cantadas por Camarón tras efectuar unas declaraciones junto a La Piriñaca.

### **2.1.7. Paraísos: de Tempul y Lafargue a los tratados de arquitectura**

La premisa narrativa de Paraísos se revela abiertamente ficticia: inventa un congreso acerca de los utopistas sociales y sus experimentos comunales. De aquellas tentativas idealistas solo el primero de los que se analizan –el falansterio de Tempul– tuvo validez en el mundo histórico; los otros dos –el Humanisferio y el Monasterio del Cuervo– se comprueban quimeras de la cosecha patiniana. En esta ocasión, el conjunto de verdades se muestra más diluido. Las biografías de los tres protagonistas resultan falsas, pero muchos de los ejemplos a los que aluden son reconocibles en la historia de las utopías. Tanto durante el congreso como en las declaraciones de los protagonistas se cruzan varias referencias a autores y obras existentes realmente: el gaditano Joaquín Abreu –valedor del Fouierismo en España– o la aparición de la portada, el comentario y la cita del Derecho a la pereza de Lafargue.

La realidad también emerge por medio de imágenes de archivo: Luis Cernuda, el documental británico sobre la experiencia utópica de Owen, los ingenieros camino del trabajo –aunque no vayan al Humanisferio, como dice el off– o el despioje en la guerra. Resulta pertinente incluir en esta orilla de la realidad las explicaciones del catedrático de Historia Económica de la Universidad de Sevilla, Antonio Miguel Bernal. Forma parte del juego urdido por el director salmantino –puesto que habla en un foro inexistente en la realidad–, pero todas sus declaraciones se refieren a hechos del mundo histórico. Al igual que en otros capítulos, también conviene resaltar la aparición de documentos, planos y dibujos referentes a los diversos intentos colectivistas que, aunque pueden no corresponderse con el referente que enuncia la película, sí que resultan verificables en libros de Historia o tratados de Arquitectura.

## **2.2. Indicios de ficcionalidad: pistas para descubrir el engaño**

Como ya hemos señalado, Patino se aprovecha del potente poder referencial de la imagen para esconder tras ella nuevas falacias. O, en ocasiones, recupera

su querencia por el montaje para adecuar las imágenes a las falsedades globales enunciadas por su discurso. Por medio de diversos métodos retóricos o de producción, al mismo tiempo que se documenta la mentira también se deslizan una serie de datos o detalles que permiten a los espectadores atentos detectar la condición ficticia del episodio que tienen ante sus ojos.

La primera pista para descubrir el engaño la suministraba el propio director en la presentación de la serie ante la audiencia de Canal Sur, el 6 de noviembre de 1997:

Les propongo que juguemos juntos, que participen lúdicamente. Todas las ficciones, y esto es una ficción, aunque en el fondo, por la verosimilitud que yo intento darle, parezca realidad... Asumo que es una ficción a veces disparatada, a veces a lo mejor excesivamente realista, como la vida misma, como la propia Andalucía<sup>7</sup>.

A través de esta información paratextual se está explicitando la anfibología de la propuesta. Pero, además, el espectador culto que conozca la obra del salmantino encenderá sus alarmas de credibilidad: las expectativas architextuales<sup>8</sup> que genera la etiqueta “dirigido por Martín Patino” sugieren una aproximación a lo real poco convencional, avalada por propuestas híbridas anteriores como *Canciones para después de una guerra*, *Madrid* o *La seducción del caos*.

Apoyado en esos aspectos extratextuales, Patino se sirve de uno de los recursos más evidentes para desvelar la ficcionalidad de varios capítulos: el uso de actores reconocibles, que suspenden la credibilidad del espectador. Aunque en 1996 no eran aún caras conocidas, hoy destaca la presencia de María Galiana en *Ojos verdes* y *Silverio*, de Carlos Álvarez también en *Ojos verdes* o de Nathalie Seseña ejerciendo de actriz francesa en *Carmen o la Libertad*. Ocurre también con la aparición de Joaquín Luqui como narrador de *Carmen*, con Muñoz Suay como director de una inexistente Filmoteca Dadaísta –en un caso de auto-simulacro algo desviado: por aquella época dirigía la Filmoteca Valenciana– o incluso con la presencia fugaz del propio Patino en la preparación de *El jardín de los poetas*.

Así mismo, hay intérpretes menos conocidos que reaparecen como personajes en varios capítulos de la serie: Amós Rodríguez Rey (como protagonista en *Ojos verdes* y haciendo de sí mismo en *Silverio*), Reginald Shave (el magnate utopista Jonas Marshall en *Paraísos* y el documentalista británico Joseph Cameron en *El grito del sur*), Enrique Baquedano (uno de los poetas de *El jardín de los poetas* y el director de museo tecnológico en *Desde lo más hondo*), Collin Arthur (Helmut Werner en *Paraísos* y el encargado de los muñecos en *El jardín de los poetas*), José Antonio Blázquez (interpretándose a sí mismo como periodista en *Silverio*

<sup>7</sup>Recogido en CASADO, op. cit., p. 4. El director ofrecía palabras similares, que ahondaban en la admisión del engaño, durante su participación en el coloquio que siguió a la difusión de Casas Viejas: “Reconozco que soy un falsario que se inventa a otros falsarios que hablen por mí. Todo es invención. Y yo reivindico el derecho a hacer espectáculo, así como acepto que después me lo reprochen o incluso me lo rechacen. Están en su derecho, este juego es así”.

<sup>8</sup>Se puede encontrar un análisis exhaustivo de los diferentes tipos de transtextualidad en GENETTE, Gérard: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

y ejerciendo de Jorge de Maura en *Ojos verdes*) o el pintor Juan Genovés (el Escamillo de *Carmen y la libertad*, quien ya jugaba un papel destacado en *La seducción del caos*). Reconocer en dos episodios diferentes la misma cara –representando personajes distintos– provoca en el espectador con memoria visual la constatación de que se encuentra inevitablemente ante algo ficticio. Certifica que se trata de actores y extiende la sospecha al resto de personas que aparecen en pantalla.

El exceso paródico o la exageración de los sucesos que se narran también restan verosimilitud al documental y pueden dejar en evidencia que se trata de un artificio. Sucede en *El jardín de los poetas* y su vuelta de tuerca a los despropósitos para poner en pie un espectáculo televisivo. Conforme se acerca el final del episodio, el caos alcanza tal magnitud que no aguanta un análisis como descripción de lo real: ninguna televisión se embarcaría en un proyecto-homenaje de tal envergadura si no contara con más y mejor organización. El desastre final –quema de figuras de cera, estallido descontrolado de fuegos artificiales, huida despavorida del público– resulta desmesurado para una supuesta emisión en directo, por lo que el espectador, si tenía alguna duda, suspende la credibilidad por completo. De modo parejo, Patino urde una serie de bromas intertextuales o guiños de guión que también contribuyen a debilitar la verosimilitud. En *Casas Viejas*, por ejemplo, Muñoz Suay aparece atacando al estalinismo cuando, como es conocido, defendió su causa durante algunos años. Shumiatski –uno de los autores de la inventada Andalucía heroica– acabó sus días en un gulag según el relato; en la realidad, Shumiatski era uno de los ideólogos del régimen comunista que más se destacó en perseguir a Serguei Eisenstein<sup>9</sup>. Siguiendo esta exageración paródica, en *Ojos Verdes* se menciona a Torrebruno como una de las grandes personalidades que visitaban al marqués, colocándolo a la altura de Rita Hayworth o Ava Gardner. En *El jardín de los poetas*, la ironía viste la imagen: aparece en cuadro el libro de Roger Corman *Cómo hice cien films en Hollywood* y nunca perdí ni un céntimo como guía del productor, para un programa sobre una disciplina tan alejada de la serie B como la poesía. La última broma exagerada que mina la credibilidad acaece en *Paraísos*: afirmar que Hitler quería convertir ciertas zonas de Andalucía en lugares de residencia para jubilados del III Reich supera, desde el guiño cómico, las pretensiones de credibilidad documentales.

Los testigos fílmicos imposibles o de fiabilidad dudosa –otro de los elementos que caracterizan al falso documental<sup>10</sup>– constituyen la base sobre la que se

---

<sup>9</sup>La broma privada se extiende a Peruchov, otro de los cineastas que acompañan a Shumiatski en la grabación del documental. Tal nombre –obviamente inexistente en la historia del celuloide soviético– conforma un guiño hacia Julio Pérez Perucha, actual director de la AEHC (Asociación Española de Historiadores del Cine).

<sup>10</sup>Se puede encontrar un análisis de las estrategias y rasgos retóricos que caracterizan al falso documental en **GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto Nahum**: “En las fronteras de la no-ficción. El falso documental (definición y mecanismos)”, en **LATORRE, Jorge, VARA, Alfonso, y DÍAZ, Montse (eds.)**: *Ecología de la televisión: tecnologías, contenidos y desafíos empresariales*: Actas del XVIII Congreso Internacional de la Comunicación, Pamplona, Eunat, 2004, pp. 135-144.

levanta Casas Viejas. A pesar del buen hacer técnico en la simulación de la estética soviética o británica, resulta chocante que alguien se encontrara en todos los lugares de los hechos. Se suministran copiosos datos, fechas y causas para que las cámaras se encontraran allí. Sin embargo, en un análisis pausado, tras la fascinación verosímil que ejerce el pastiche estilístico, el espectador se cerciora de la excesiva casualidad. Además, en el caso del segundo rollo de película soviética, existen profusos planos desde lugares ideales: se aprecian diversas cámaras para cada uno de los bandos de la acción. Así, mientras los campesinos andan hacia el pueblo para “levantarse”, la cámara también nos enseña cómo un guardia civil habla por el telégrafo. Se da, en definitiva, un exceso de planificación: vemos diversos ángulos de los que apuntan sus armas, de los apuntados o planos detalle durante el tiroteo. Esta desproporcionada fragmentación del montaje al servicio de la trama revela la impostura. Resulta imposible aceptar, por ejemplo, un plano general de una habitación en la que cae una granada produciendo una enorme explosión y causando diversos heridos... sin que le ocurra ningún daño al aparato ni a su portador.

Para concluir este repaso a las pistas ficcionales de Andalucía, hay que advertir de que la falsificación puede desbaratarse si técnicamente no resulta creíble. Patino envejece metraje, daña negativos, inserta figuras y personajes en material antiguo o establece montajes que proveen de nuevos sentidos a fragmentos de archivo. En ocasiones, el acabado formal traiciona la intención falsaria del autor, dejando al espectador prevenido contra la invención. Esto ocurre en diversos momentos de la serie: la aparición del magnate Eikichi (Silverio) se produce sobre un fondo amarillo donde se nota la existencia de un croma. Así mismo, en la presentación del museo con autoridades extranjeras apreciamos su presencia recortada y pegada posteriormente, como ocurre con la inserción de Amós-Maura en el programa de Ángel Casas que se reproduce en Ojos verdes.

Sin embargo, puede ocurrir que todas estas marcas que delatan la ficcionalidad de la propuesta no se perciban. En este sentido, resulta sintomático constatar las consecuencias que tuvo la emisión de Desde lo más hondo, donde algunos espectadores asumieron las imágenes como válidas: Canal Sur recibió multitud de llamadas preguntando por ese supuesto “Museo del Flamenco” en Japón; incluso algunos expertos en flamenco –tras una proyección en el Círculo de Bellas Artes madrileño– se lamentaron de que Japón le hubiera ganado la partida a España erigiendo una instalación tan completa como la que se mostraba en pantalla<sup>11</sup>. Se trata, quizá, de casos extremos, pero sirven para evidenciar la capacidad persuasiva de un falso documental bien realizado.

---

<sup>11</sup>Pérez Millán da cuenta de confusiones similares en otros dos capítulos: en *Ojos verdes*, “uno de los participantes en el debate [posterior a la emisión] reconoció que hasta después de media hora de proyección no había empezado a preguntarse si aquello sería verdad”; en *El grito del sur*, “tras haber proyectado y discutido muchas veces con estudiantes de Historia, de Comunicación Audiovisual e incluso con historiadores profesionales, por lo general reaccionan con enfado y se sienten ‘estafados’ al saber, después de la proyección, que ese documento que han contemplado no es *real*” (PÉREZ MILLÁN, *La memoria de los sentimientos...*, op. cit., pp. 295 y 307).

### 3. LA SIMULACIÓN DEL ESTILO DOCUMENTAL

La copia del estilo documental se realiza a través del fingimiento de los mecanismos y convenciones del cine de no-ficción. Patino se vale de diversas herramientas con las que pretende transmitir una retórica de la objetividad, condición básica para proyectar la verosimilitud documental. No usa todas las estrategias de simulación en cada uno de los capítulos, sino que las combina según el estilo y el tipo de no-ficción que pretenda calcar. Así, *Ojos verdes* retoma un estilo de reportaje televisivo, con escenas de archivo y voz de expertos; *Carmen y la libertad* rescata unas conversaciones por videoconferencia; *El jardín de los poetas* imita la captación de la espontaneidad y el voyeurismo de un rudimentario cómo-se-hizo; *Paraísos* se disfraza de reportaje, en ocasiones con una vocación amateur; *Silverio* recupera el modelo expositivo clásico aderezado con la exhibición de adelantos tecnológicos; *El museo del flamenco* se sirve también de nuevas tecnologías y de abundante material de archivo para poner en escena una simulación de recorrido museístico. *Casas Viejas* supone un caso especial de imitación estilística: recoge, dentro de un documental expositivo tradicional, fragmentos de un supuesto film rodado al estilo soviético y otro según el canon de los documentalistas de guerra de los años treinta. El cine soviético se emula mediante el empleo de intertítulos filmicos en cirílico, angulaciones pronunciadas, personajes arquetípicos —el “burocrático” delegado del gobernador, los latifundistas “explotadores”, el “inflexible” capitán Rojas, los “nobles” rostros campesinos—, primerísimos planos, ausencia de raccord, montaje de colisión o música de Shostakovich; el documental británico, por su parte, presenta una iluminación pobre, cámara inestable, ausencia de planificación, inmediatez con la acción, posiciones incómodas o defectuosas y un sonido deficiente o inexistente. A continuación analizaremos los atributos que configuran estos diferentes estilos falsarios.

En todos los capítulos de Andalucía nos encontramos con un guión no abierto a la realidad incontrolable de la que se nutre habitualmente el documental. Los falsos documentales de Andalucía están escritos hasta el mínimo detalle, el flujo de la vida no entra en ellos para desbaratar planes de rodaje o proponer sucesos hasta entonces impensables. En los capítulos que conforman la serie, hasta los descuidos e improvisaciones aparentes no son más que elementos ya previstos en el libreto. No obstante, de cara al espectador encontramos mayores dosis de supuesta improvisación y apertura a lo contingente en *El jardín de los poetas* (rodado según el modelo de observación, aunque punteado con voz en off), en el metraje antiguo de *Casas Viejas* o en las discusiones airadas de *Carmen y la libertad* y sus problemas técnicos en la comunicación. El resto de capítulos, por el contrario, permanecen cercanos a modalidades expositivas<sup>12</sup> que cuentan

<sup>12</sup>La tipología de Nichols es la más extendida en el terreno académico del documental gracias a su funcionalidad y claridad. Dispone cinco categorías: expositiva, observacional, interactiva, reflexiva y performativa. Una explicación detallada de las cuatro primeras se puede encontrar en el segundo capítulo de su obra más conocida: **NICHOLS, Bill**: *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona, 1997, pp. 65-114. La modalidad performativa la acuñó y desarrolló en un texto posterior, que aún no ha sido traducido al español (cfr. **NICHOLS, Bill**: *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Indiana University Press, Bloomington e Indianápolis, 1994, pp. 92-106).

con menor disposición para acoger esas (fingidas) sorpresas de la realidad en la mesa de montaje.

Como consecuencia de este guión cerrado, todos los episodios se dejan en manos de intérpretes profesionales que ejercen un rol de personas “reales”, con la excepción de quienes aparecen en fragmentos de archivo real. Aunque hay actores que se repiten u otros que carecen de espontaneidad en su actuación, el resultado en general se antoja aceptable –quizá el caso más endeble en este aspecto lo ofrezcan algunos intérpretes de *El jardín de los poetas*– y el intento de Patino no se tambalea por una mala dirección de actores.

Un recurso tan identificado con el cine documental como la voz en off está presente en casi todos los episodios de la serie. De los siete capítulos, la voz de un narrador no personaje de carácter extradiegético –ajeno a la acción que se nos muestra– aparece en *El jardín de los poetas*, *Paraísos* y los dos capítulos de *Desde lo más hondo*. En el primer caso se acerca al comentario personal: recoge las impresiones de un misterioso productor ante lo que contempla, trufadas de reflexiones en torno a la naturaleza de la televisión. El off en *Silverio* (la voz que introduce el museo del flamenco), *El museo japonés* (una voz andaluza con subtítulos en japonés, que guía el recorrido por el museo) y *Paraísos* (un narrador que nos presenta a los tres utopistas que la protagonizan) se ajusta a la tradicional en un documental de corte expositivo, que ilustra al espectador sobre un hecho que no conoce. El resto de capítulos cuenta con narradores personajes: la voz del propio Maura en *Ojos verdes*, la de Joaquín Luqui en *Carmen y la libertad* o la del militante de la CNT y Joseph Cameron en *Casas Viejas*. En todos los casos se trata de un recurso que acentúa –desde diferentes planteamientos estilísticos– el aroma documental de la propuesta.

Patino incrementa la proximidad con la retórica documental al recurrir al subtítulo o la superposición de una voz doblada que permita escuchar de fondo el idioma original. Este mecanismo se utiliza para el Cameron de *Casas Viejas*; en *Silverio*, en las primeras declaraciones de Eikichi y en la voz en off que presenta el museo; en *El museo japonés* es la voz española la que se traduce a subtítulos japoneses; Jonas Marshall, uno de los secundarios de *Paraísos*, requiere de traductor para su enferma dicción; por último, en *Carmen y la libertad*, muchas de las conversaciones y discusiones con Lupasko utilizan el inglés aunque, en esta ocasión, el realizador se inclina por los subtítulos en lugar de la superposición de una voz doblada.

La entrevista –otro de los elementos asociados al cine de no-ficción– constituye un elemento constante en la serie de Patino, como modo de acceso a la información o para ilustrar y reforzar ideas. En Andalucía se recogen testimonios de expertos en diversas materias (historiadores, flamencólogos), testigos de sucesos o artistas. Se mezclan entrevistas reales (incluidas las de archivo) con las ficticias “realizadas” a personajes interpretados por actores. Un caso híbrido de entrevista ficticia lo encontramos en la que Amós Rodríguez mantiene con Miguel de Molina en *Ojos verdes*, posibilitada por la re-ubicación de declaraciones de archivo. Así

mismo, algunos entrevistados cuentan verdades –el historiador Antonio Elorza, por ejemplo–, mientras que otros inventan sus testimonios según las directrices del guión: Amós Rodríguez Rey, Blas Vega, ambos en Silverio; los supuestos actores de la futura ópera en Carmen y la libertad; el pasado utópico de los tres protagonistas de Paraísos.

En su afán por documentar la impostura de manera exhaustiva, Patino recrea texturas antiguas, especialmente en Casas Viejas. Tanto el documental de Cameron como las cintas soviéticas se presentan convenientemente envejecidos y levemente dañados para rubricar así la apariencia de un metraje grabado en los años treinta. Ojos verdes plantea una variación sobre este recurso: no imita una textura, sino que inserta a su protagonista –gracias a los adelantos técnicos y un eficaz uso del montaje– en materiales de archivo, concretamente en programas televisivos.

Aunque mediante la vampirización de la forma Patino alcance un acabado estético creíble, estos engaños estilísticos necesitan el apoyo de detalles que confieran verosimilitud y legitimen el origen de las diversas grabaciones que presenta. Para lograrlo, Patino acumula datos sobre el origen, la búsqueda y la obtención de dichos documentos. Esa legitimación se revela fundamental en *El grito del sur* y actúa como mcguffin en Silverio. En la primera se trata de otorgar carta de naturaleza real a dos grabaciones, hasta ahora desconocidas, de los sucesos ocurridos en el pueblo andaluz de Casas Viejas: unas imágenes rodadas por Joseph Cameron al estilo de la escuela documentalista británica y un documental grabado por los soviéticos Shumiatski, Peruchov y Arvatov. La certificación del origen de la primera grabación la lleva a cabo el propio Joseph Cameron (interpretado por Reginald Shave). Cuenta su estancia en España para rodar un documental que se titularía *People in Arms* y donde se relacionó con autores como Joris Ivens (autor de *Spanish Earth*) y Roman Karmen: aparece en una fotografía supuestamente junto a ellos. Cameron también narra los detalles sobre su despido por “rojo” y como, aún así, siguió filmando “la España romántica que tanto fascinaba a los ingleses”. De modo similar, Ricardo Muñoz Suay valida la existencia de unas cintas soviéticas que documentan la matanza y detalla los pormenores de cómo acabaron en su poder:

En 1982 llegaron a nuestras manos unas cajas oxidadas y cubiertas de etiquetas con caracteres cirílicos. Las había encontrado un divisionario azul en una aldea rusa cercana a Moscú llamada Viokoff. El divisionario, ex falangista y gran conocedor del cine, depositó las cajas en los archivos de un conocido sindicalista. No todo el nitrato pudo salvarse, pero las imágenes reales conservadas, por vez primera pueden exhibirse hoy con todo el dramatismo que contienen...

Pero la legitimación de las fuentes en Andalucía, un siglo de fascinación no se ciñe únicamente al acceso a metrajes imposibles. En Silverio se dispensa todo un elaborado contexto para una imaginaria grabación sonora que guarda la voz nunca oída de Silverio Franconetti. Este hecho –que actúa como percutor narrativo del capítulo– se rodea de detalles técnicos, históricos, visuales y de expertos

que apuntalan la existencia grabada de la voz del cantaor. Aparecen los componentes de la peña flamenca Los cernícalos hablando de unos “cilindros de cera” que guardan a los clásicos, Enrique Baquedano (director de un inventado “Museo Nacional de Tecnologías Audiovisuales”) aporta multitud de revistas, grabados y artilugios en los que detalla cómo se grababa voz sobre una lámina de estaño, una especialista de la sala de subastas Christie’s explica el proceso de compra de la antiquísima grabación y asistimos a un despliegue de tecnología japonesa en el intento por recuperar la voz de Franconetti en el “Laboratorio de Investigaciones Acústicas de Eikichi, INC.”, donde el ingeniero de sonido M. Hiroshi describe con exhaustividad los problemas al descifrar la lámina de estaño.

Para aumentar esta autenticación del origen constituye una constante en todas las películas de Andalucía el suministro de pruebas que refuercen el discurso. Cada capítulo se adorna y se certifica con una riada de documentos oficiales, cartas firmadas, membretes institucionales e imágenes de archivo. La mayoría de estos documentos pertenecen a la realidad, aunque que se les somete a una relectura para adaptarlos a la mentira que se pretende ratificar. Asimismo, el recurso a expertos también resulta recurrente ya que aportan una autoridad epistemológica que ahonda en la credibilidad del asunto. El reconocido historiador Antonio Elorza, el catedrático Antonio Miguel Bernal o flamencólogos como Blas Vega o Luis Suárez pueden servir de muestra entre los diversos especialistas que han consentido entrar en el juego dispuesto por Patino.

Al igual que muchos documentales, Andalucía evidencia la conciencia del propio texto y ofrece muestras de control por parte del realizador. En las falsificaciones de Andalucía este empuje reflexivo se convierte en un arma que pretende reafirmar el realismo y la certeza del engaño. En Casas Viejas la explicación sobre el propio discurso y sus orígenes ocupa parte del capítulo: el supuesto cámara inglés cuenta sus vicisitudes para poder grabar escondido desde su ventana y razona la falta de sonido en los testimonios posteriores; Muñoz Suay detalla por qué un grupo de soviéticos se encontraban por España, mandados por Stalin, en aquella época de revuelta. El jardín de los poetas compone una explícita muestra de lo que ocurre off-screen, por lo que la reflexividad forma parte de la trama desde su origen: la cámara sigue los avatares de todo el grupo de realización, de modo que en varias ocasiones se refieren a ella, haciendo explícita su condición. En Carmen y la libertad, por su parte, también aparecen continuas muestras impostadas de control del texto documental. Se suceden las valoraciones sobre la propia realización: el narrador relata cómo hubo de verse todas las videoconferencias cuando le llamaron para hacerse cargo del malogrado proyecto y enuncia los problemas en la creación de este montaje concreto de Carmen. Esta autorreflexividad viene realizada por la constante apelación a cámara –no en vano, se trata de videoconferencias–, los fallos y distorsiones en la comunicación, la corrección en pantalla de secuencias ya vistas (presentadas virtualmente), etc. De la misma manera, un buen número de las discusiones diegéticas se centran sobre lo que ellos y nosotros contemplamos en imágenes: la reconstrucción electrónica de la ópera. Indagan en la caracterización de los personajes, se refieren

a otros montajes operísticos, debaten sobre la ambientación adecuada, planifican, desechan planos... hasta los actores explican cómo entienden a los personajes que van a interpretar.

En este intento por robustecer la veracidad del discurso, un recurso habitual lo ofrece la intertextualidad falsa que recorre los capítulos. Patino se inventa citas, autores de referencia o –con la complicidad de los protagonistas– pone en boca de expertos alusiones mentirosas. En *Ojos verdes*, por ejemplo, atribuye al marqués de Maura anécdotas como el regalo de un tigre a Franco. Obviamente, se trata de un fruto de la imaginación patiniana, facilitado por la recontextualización de metraje de archivo. También extrae de la ficción referencias a autores inexistentes, como el momento de Carmen y la libertad en donde Lupasko pide un estilo visual como el de Wolfgang Wagner o David Velasco. Elementos parecidos pone en juego con las películas proyectadas en Casas Viejas: cineastas rusos inexistentes o fotos trucadas junto a Ivens y Karmen. En definitiva, se trata tan solo de pequeños detalles, bromas casi domésticas que el espectador, en ocasiones, no puede reconocer y que denotan el espíritu burlesco que anida en un falsario como Patino, siempre en posición de retar al espectador, de jugar con la imagen y sus significados, de romper convenciones y referentes.

#### **4. PREOCUPACIONES TEMÁTICAS: CULTURA POPULAR, LIBERTAD Y REPRESENTACIÓN**

Andalucía, un siglo de fascinación no se agota en las implicaciones estéticas y ontológicas del formato elegido, la falsificación audiovisual. Como escribe Martín Morán, el director salmantino

ofrece un recorrido por algunas de las claves con las que se ha identificado la identidad andaluza sin evitar el tópico como punto de partida, pero poniéndolo en entredicho a través de su peculiar utilización en cada uno de los capítulos<sup>13</sup>.

Esta superación del tópico le permite reflexionar y ahondar en algunas de las constantes de su filmografía, como expondremos a continuación: el apego a una serie de tradiciones que simbolizan la identidad cultural y el pulso expresivo de un pueblo, los límites de la libertad y la validez de la representación.

##### **4.1. La tradición: en torno al casticismo**

A lo largo de la obra de Patino resulta constatable su interés por diversas formas de cultura y tradición popular. En muchas de sus películas –desde el corto *Torerillos* (1961) hasta algunas “galas” de *La seducción del caos*– desfilan procesiones, canciones infantiles, cromos, coplas, bailes populares, verbenas de pueblo, maletillas y toreros, pregones anuales... Un arco muy amplio de rasgos

---

<sup>13</sup>MARTÍN MORÁN, Ana: “La inocencia subversiva. Pistas falsas y alguna certeza sobre la producción audiovisual de Basilio Martín Patino”, en ORTEGA, María Luisa (coord.): *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*, Ocho y Medio, Madrid, 2005, p. 67.

de cultura popular o manifestaciones costumbristas que revelan su gusto por lo castizo. En ese contexto se puede situar Andalucía, un siglo de fascinación, un trabajo que le sirve para indagar en algunos caracteres culturales propios de esta región. Con la excepción de *Carmen* y *El jardín de los poetas*<sup>14</sup>, Patino no los utiliza de forma artificial para ahondar en el tópico, sino que intenta articular el verdadero conocimiento de las esencias y orígenes de semejantes expresiones culturales con el engaño inherente a la maraña de falsificaciones que propone.

Este enfoque resulta patente en los tres capítulos explícitamente relacionados con el folclore andaluz. En el primero de ellos, *Ojos verdes*, establece una falsa biografía que se asemeja al argumento de una copla. El marqués de Maura padeció penurias, persecuciones durante la Guerra Civil, vivió amores imposibles y una existencia repleta de pasiones y desencantos que le llevaron a “perder el norte”. Los sentimientos a flor de piel, característicos del género, y el equilibrio entre personajes marginales y famosos que rodeó su vida, podrían servir perfectamente como letra para una canción folclórica. Así mismo, esta biografía se convierte en una rememoración sentimental del Franquismo, al modo de *Canciones* para después de una guerra<sup>15</sup>. Un repaso amable, cultural y social —e implícitamente también político— a través de conocidas melodías, fragmentos de películas y grabaciones de archivo. Un tiempo de inocencia, de fiestas y boatos, en donde Maura se movía como pez en el agua extendiendo las bondades de la copla española por todo el orbe. A pesar de proponer una mirada emocional de un tiempo y una gente que ya no siguen entre nosotros, Patino no evita el recuerdo de sus aspectos más negros, presentes en las declaraciones de Miguel de Molina o en la utilización política y legitimadora que Franco hizo de las copleras.

*Ojos verdes* también supone toda una reflexión en torno a la copla y su sentido artístico, estético y social. Todo el film está rociado de consideraciones sobre ella: vemos diferentes discursos de Maura (uno reciente antes de su muerte, otra conferencia en el Colegio de España, en Francia, en 1968, y una entrevista realizada en los 60), dos debates televisivos con expertos de la materia y artistas (*La clave*, de José Luis Balbín, y *Los unos y los otros*, de Ángel Casas) e, incluso, clases

---

<sup>14</sup>Estos dos capítulos recogen lateralmente ciertos tópicos socio-culturales y elementos castizos. En *Carmen* y la libertad, el mundo de las cigarreras de Triana o la racialidad andaluza de la protagonista de la ópera simplemente imponen el marco en el que se desenvuelve una historia más preocupada por aspectos como la libertad artística o los problemas de la representación que por la tradición cultural andaluza. Por su parte, la inserción del toro y las flamencas como parte del patrocinio del programa televisivo de *El jardín de los poetas* sirve para reforzar la parodia y agudizar el contraste entre poesía y televisión.

<sup>15</sup>En esta conocida película, Patino ofrece una nueva visión de los años cuarenta y primeros cincuenta, empleando las diversas herramientas retóricas que facilita el montaje. En paralelo al compromiso con unos hechos históricos y políticos, la película cuenta también con una profunda raíz emocional. De este modo, Patino equilibra dos vetas: la crítica política a un régimen dictatorial con la nostalgia por una infancia feliz (cfr. **GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto Nahum**: *Realidad y representación en el cine de Basilio Martín Patino: montaje, falsificación, metaficción y ensayo*, tesis doctoral inédita, Pamplona, 2005).

y ensayos en la imaginaria “Real Academia de Cante y Baile Andaluz”. Todas las discusiones y su afán didáctico contribuyen a la aproximación que este capítulo dibuja hacia la práctica de la copla; se amplía el conocimiento de los espectadores a través de canciones, objetos del museo, películas y grabaciones que repasan toda una trayectoria artística. En este sentido, la multitud de ilustraciones sonoras y cinematográficas, los comentarios extraídos de supuestas conferencias de Maura o los debates televisivos hacen que el documental también ejerza el papel de transmisor clásico de información, como cualquier otro documental expositivo, y que el espectador acabe comprendiendo el género musical con mayor nitidez.

De forma similar, los dos capítulos de Desde lo más hondo implican una iniciación al mundo del flamenco, pues desentrañan sus claves históricas y estéticas al mismo tiempo que hacen desfilar fragmentos de sus figuras más notables. Si en Silverio el grueso del debate corresponde a los expertos, en El museo japonés son los propios artistas quienes hablan, ensamblados por una voz en off literaria y recargada que aporta una visión del flamenco entre informativa y algo nostálgica por la pérdida de pureza, por el aburguesamiento de un cante que nacía del alma y la necesidad, del dolor, el desamor y el hambre. Esta estructura adoptada para transmitir la información provoca que más del setenta por ciento del metraje corresponda a material de archivo (extraído de los programas de TVE Rito y geografía del cante y Flamenco). Este episodio resulta el más didáctico, el menos lúdico, y por ello ofrece para los no iniciados un interesante bautismo en el flamenco. Llega a una conclusión sobre esta forma artística muy similar a la que alcanzaba Silverio: la pureza será difícil de recuperar ante el avance de una sociedad confortable y una música que se comercializa, con unos “sentimientos con desgarro de atrezzo” que se simulan una y otra vez. Se pierde el alma aunque –o precisamente porque– se gana el dinero.

#### **4.2. La libertad: la derrota ante la industria y el final de la utopía**

La libertad, un tema que impregna la filmografía de Patino, está presente en Andalucía, un siglo de fascinación desde varios puntos de vista: Carmen y la libertad y El jardín de los poetas lo plantean principalmente desde la dicotomía entre libertad artística e imposiciones del mercado; Casas Viejas y Paraísos reflexionan sobre los límites y las obligaciones que el poder inflige a los individuos y a sus tentativas por organizarse desde una perspectiva libertaria.

Al igual que ocurría en Madrid, en los capítulos de Andalucía... la palabra “libertad” cobra valor propio en el ámbito de la creación artística. En Carmen, las tensas relaciones entre arte e industria (en este caso, la televisión) quedan reflejadas por Patino desde un prisma escéptico, donde las necesidades monetarias acaban destruyendo la creatividad del controvertido Lupasko. Así lo verbaliza amargamente hacia el final del capítulo: “De éxito en éxito hasta el fracaso total”; o, más adelante al preguntar: “¿A quién se le ocurrió hablar de la libertad del artista?”. En El jardín de los poetas, Patino también vierte parte de su frustración ante el binomio cine-industria. Esa hostilidad del mercado hacia su obra –que le llevó a refugiarse en la creación televisiva a principios de los noventa– queda

recogida implícitamente en este episodio, donde un asunto tan elitista como la poesía se intenta vender cual anuncio de manzanilla o crema de guindas. De hecho, el productor recuerda constantemente a sus colaboradores y entrevistados que no deben hacer vídeo-arte, sino televisión. La pugna surrealista con los anunciantes –pretenden incluir en el decorado cuatro chicas vestidas de sevillanas, una botella gigante de cartón-piedra y un toro– revela la supeditación actual del arte al dinero, aún a costa del gusto estético más elemental. Contra ello se van rebelando diversos colaboradores del programa. El jardín de los poetas convoca, por tanto, una parodia de la televisión y una denuncia de su progresiva banalización bajo la excusa de los índices de audiencia. El conflicto entre calidad y mercado o entre televisión y cultura asciende a un primer plano gracias también a los comentarios de la voz en off del misterioso productor escéptico y resignado ante los engaños y oropeles de la televisión:

Dicen que el cine es el arte de que sucedan las cosas que no suceden para que podamos pensarlas como si existieran. La televisión, en cambio, consistiría en presentar como bellas mentiras lo que sí ha podido existir.

Esta meditación acusatoria se convierte gradualmente en parodia conforme avanza la desastrosa planificación del programa, llegando al cenit con el naufragio de la emisión y la explosión de todo el decorado. La detonación se erige en metáfora de la televisión actual para Patino: fuegos de artificio, fulgor rápido que se desvanece en el espectador con rapidez, sin consistencia ni fondo; caja tonta donde una mínima hondura intelectual o artística resulta indigesta y provoca el desastre, el “espectáculo apoteósico” al que se refiere el off.

Si las relaciones entre arte e industria componen uno de los temas preferidos –por incomprendidos– de Patino, la reflexión en torno al concepto de libertad en sentido amplio también centra buena parte de su poética<sup>16</sup>. Dentro de la serie andaluza, en Carmen y la libertad dicha noción sirve para indagar en torno a la visión trágica de la libertad en la obra –“thanatos o libertad”, clama el protagonista–, que desemboca en el suicidio de la cigarrera y su paralelismo con los diversos personajes que ponen en pie el montaje teatral. Berta, la colaboradora, acabará identificándose con la lucha libertaria de Carmen y padeciendo su síndrome: “Prefiere la tragedia antes que la mentira (...) Es de las que se obcecán con la libertad más allá de la muerte”, afirma Lupasko sobre su ayudante. Al igual que Patino, el director de ópera guarda recelos resistenciales hacia un poder que siempre acaba venciendo: “Las rebeldías siempre se pagan”, como Lupasko ha pagado su osadía en el montaje operístico. Por esta razón, no es casual que Carmen y la libertad suponga el desafío tecnológicamente más vanguardista –por su creación de imágenes virtuales– de toda la serie. Patino entiende la figura de Carmen como metáfora de la libertad creativa y, como ella, pretende traspasar las barreras de lo establecido y “rebelarse” contra los cánones de la ficción televisiva dominante.

---

<sup>16</sup>Como tema recurrente en su filmografía, resulta ilustrativo señalar que incluso aparece explícitamente en dos títulos menores: *Inquisición y libertad*. Reflexiones en torno a una exposición sobre el Santo Oficio en España (1982) y *Libertad, ¿para qué?* (1985).

La utopía imposible, el paraíso perdido, configura otro de los leitmotiv en la filmografía del director salmantino. Patino rememora el sangriento final del ensayo colectivista de Casas Viejas (El grito del sur) y documenta diversos fracasos en forma de intentos de organización social en Paraísos. Así mismo, acentúa la tremenda “importancia de los sentimientos en cualquier agrupación humana” y social, algo de lo que siempre se han olvidado los teóricos, tan racionalistas. Por eso pone el acento en que las biografías de los tres protagonistas, que se entrecruzan en amores y desamores, resultaron decisivas para el fracaso del (inventado) intento que llevaron a cabo en 1977 en el Monasterio del Cuervo. Este melancólico desencanto ante la utopía –condenada casi por definición al fracaso– se refleja también en otras partes de su filmografía: Los paraísos perdidos lo hace explícito desde el mismo título; una de las “galas” de La seducción del caos se refiere –desde una post-comunista puerta de Brandenburgo– a esos experimentos utópico-políticos que hicieron agua: “Esto queda de los imperios (...); los restos del naufragio de una experiencia política”; referencias similares se suceden en Octavia, donde el pasado revolucionario e idealista de Rodrigo Maldonado se ha diluido con la edad y la decepción, como los intentos de Paraísos o Casas Viejas.

#### **4.3. La representación: los espejos mentirosos**

Emplear un formato como el falso documental ya implica una postura definida acerca de la naturaleza de la representación. Inventar una realidad y otorgarle apariencia de verdad asumiendo las características retóricas de la no-ficción supone denunciar de forma práctica la facilidad con la que puede engañarse al espectador y extender la sospecha a muchos otros discursos basados en la transparencia de la evidencialidad. Si todos los capítulos de la serie pretenden de forma genérica la extensión de la sospecha en torno a la representación, algunos episodios focalizan aún más sus críticas desde diversos ángulos temáticos.

Así se observa en El jardín de los poetas y Carmen y la libertad, que ponen en escena sendas representaciones –una televisiva y otra operística– que no pueden llevarse a buen puerto. En ambas, consideraciones de diversa índole (problemas económicos, censura artística) dan al traste con el intento, para concluir que la televisión prefiere los “fuegos de artificio” y las “bellas mentiras” antes que una representación inteligente, artística y respetuosa con el concepto de verdad. A través de estos dos capítulos, Patino critica la facilidad de los medios de expresión contemporáneos para caer en la banalización, al tiempo que evidencia la constante depreciación intelectual de un público que, en efecto, parece cada vez menos preparado para la sutilidad y la exigencia de ciertas representaciones.

Los dos capítulos que componen Desde lo más hondo también penetran en la disputa en torno a la representación, en este caso a través de la música. Plantean la relación entre realidad y ficción, entre verdad y simulacro. Llevado al terreno de la técnica, esto supone una lucha entre lo real y lo reproducido-representado. Para esta reflexión Patino escoge un género tan tradicional como el flamenco –de raíces netamente orales y populares– y lo contrapone a su

reproducción mecánica, mediante las técnicas más innovadoras del Japón. La posible recuperación de la voz de Franconetti en Silverio sirve para alentar los debates en torno al asunto; en las peñas se discute, los expertos opinan y los folcloristas debaten con determinación: “El disco es crimen de lesa tradición”, afirma rotundo Luis Suárez. Esta idea parece resumir la tesis de Patino y de los diversos entrevistados: una reivindicación de lo real, de lo auténtico, del “duende” que se esconde en una raza, en el grito desgarrado de un pueblo; todo ello en contraste evidente con lo reproducido: el sentimiento “enlatado” en discos, la frialdad de la tecnología nipona. Esta colisión entre realidad y representación se refuerza con la variedad cromática que Patino despliega en el episodio: azules fríos e impersonales, repletos de sombras de laboratorio, para gran parte de las escenas del Japón, en batalla dialéctica con los naranjas cálidos y acogedores, la luz mediterránea que desprende alegría en las escenas rodadas en Granada. Igualmente, se hace patente la oposición entre la frialdad de la técnica japonesa frente a la calidez racial del duende andaluz cuando el luthier de Granada afirma que a las guitarras de Eikichi “les faltará toda la vida el alma” y que el flamenco se lleva en la sangre y no se puede aprender.

Al fin y al cabo, estos dos episodios están especulando también en torno a una representación más: el imaginario cultural flamenco y, por extensión, el andaluz. Como dice Martín Morán, todo el debate musical puede extrapolarse y “hacerse extensible a los elementos indispensables con los que se construye, se negocia y se imagina la identidad cultural de toda comunidad”<sup>17</sup>. Una imagen identitaria que ha quedado unida tradicionalmente al flamenco, con una serie de características y mitos aceptados por todos, que la lámina de estaño puede poner en duda. Por ello, no es casual que los flamencólogos oscilen desde la admiración por Silverio –una figura que solo ellos, los entendidos, conocen– hacia una matización de sus méritos; ahora que el gran público podrá acceder a la voz de Silverio, ahora que hasta los japoneses “fabrican” flamenco, los expertos temen que su función como exclusivos intérpretes de la ortodoxia se tambalee. De este modo, Patino está reflejando la inestabilidad de las representaciones identitarias, en muchas ocasiones basadas en “verdades” aceptadas de forma acrítica y transmitidas por líderes de opinión o exégetas de la tradición.

Pese al calado de las consideraciones que se apuntan en Desde lo más hondo, el razonamiento más sugerente en torno al tema de la representación está planteado en Casas Viejas. El objeto explícito de la película son los sucesos ocurridos en la aldea andaluza en 1932, pero lo que Patino nos muestra es una reconstrucción de los hechos. Según Martín Morán, el director salmantino “ironiza sobre la autenticidad del discurso a través de una construcción posmoderna, pero no renuncia a la transmisión de conocimiento del documental clásico”<sup>18</sup>. Es decir,

---

<sup>17</sup>MARTÍN MORÁN, op. cit., p. 72.

<sup>18</sup>MARTÍN MORÁN, Ana: “La reescritura del pasado en El grito del sur”, en *Cuadernos de la Academia*, núm. 9, junio de 2001, p. 509.

Patino nos está transmitiendo básicamente un análisis de aquellos acontecimientos y su repercusión en el devenir de la II República y la Guerra Civil –sobre todo, a través de los argumentos de autoridad de García Rúa, Elorza y Bernal–. Al mismo tiempo, mediante la inclusión de reproducciones falsas de la película soviética y la británica, está elevando una reflexión en torno al propio medio y las formas de representar, la validez histórica de los testimonios o la credibilidad que aportamos a la imagen por su potente fuerza referencial. Las imágenes se convierten aquí en formas fascinantes que resultan capaces de documentar y reconstruir situaciones que nunca pudieron grabarse.

Al abordar la narración histórica de Casas Viejas, Patino pone de manifiesto las diferentes formas de contar la historia: el dirigismo ideologizado del montaje soviético frente a la supuesta asepsia presencial del modelo británico. Mediante este capítulo propone una interesante reflexión acerca de la escritura-filmación de la memoria, apuntando que la objetividad histórica de lo ocurrido en Casas Viejas ha quedado oscurecida por el relativismo de las posibles reconstrucciones. Su capacidad de imitación denota un conocimiento virtuoso del cine, de sus lenguajes, de su capacidad de vampirizar estilos con soltura y credibilidad, aun tratándose de modelos tan contrapuestos como el documental expositivo de compilación histórica, la narración griersoniana (en un claro homenaje a los corresponsales de guerra) y el cine soviético de los años veinte.

Esta preocupación por la naturaleza de la representación y sus problemas para reflejar la realidad supone una constante a lo largo de las películas del cineasta. Una veta que también ha mostrado una evolución en su obra. La naturalidad con la que puede engañar una imagen ocupa la base sobre la que se construyen sus dos películas de montaje, *Canciones para después de una guerra* y *Caudillo*. Ante esa facilidad icónica para crear “bellas mentiras”, Patino propone un cambio de contexto que produce la relectura general de muchas imágenes y mitos del Franquismo. En Madrid, ya no se contenta con conjurar los significados originales de las escenas grabadas, sino que hace explícito su pensamiento sobre las imágenes y desvela el proceso creativo y la producción de sentido en la sala de montaje. Con *La seducción del caos* prosigue su transición intelectual acerca de las representaciones y anticipa la reflexión práctica de Andalucía, un siglo de fascinación. En estas dos obras televisivas, el escepticismo ante la falta de respuestas que caracterizaba Madrid ha dado paso al juego. Ante la dificultad para encontrar una salida epistemológica válida al tema de la representación, Patino pretende “enseñar al espectador que no se puede fiar de ningún discurso”<sup>19</sup>. Como él mismo demuestra con sus ejercicios de estilo, si la verosimilitud es fácilmente emulable, el espectador debe aprender a estar en alerta permanente para saber discernir lo verdadero de lo falso en cualquier tipo de discurso, más aún con aquellos que se presentan como reflejo de lo real.

---

<sup>19</sup>Entrevista personal con Basilio Martín Patino (8-5-2005).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

**CASADO SALINAS, Juan María:** "Andalucía, un siglo de fascinación. La visión andaluza de Basilio Martín Patino", en *El siglo que viene*, núm. 34-35, 1999.

**GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto Nahum:** "En las fronteras de la no-ficción. El falso documental (definición y mecanismos)", en LATORRE, Jorge, VARA, Alfonso, y DÍAZ, Montse (eds.): *Ecología de la televisión: tecnologías, contenidos y desafíos empresariales: Actas del XVIII Congreso Internacional de la Comunicación*, Pamplona, Eunate, 2004, pp. 135-144.

**GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto Nahum:** *Realidad y representación en el cine de Basilio Martín Patino: montaje, falsificación, metaficción y ensayo*, tesis doctoral inédita, Pamplona, 2005.

**GENETTE, Gérard:** *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

**HEREDERO, Carlos:** "La historia como representación y el espejo apócrifo (A propósito de Andalucía, un siglo de fascinación)", en *Archivos de la Filmoteca*, núm. 30, octubre de 1998, pp. 157-168.

**MARTÍN MORÁN, Ana:** "La inocencia subversiva. Pistas falsas y alguna certeza sobre la producción audiovisual de Basilio Martín Patino", en ORTEGA, María Luisa (coord.): *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*, Ocho y Medio, Madrid, 2005, pp. 47-82.

**MARTÍN MORÁN, Ana:** "La reescritura del pasado en El grito del sur", en *Cuadernos de la Academia*, núm. 9, junio de 2001, pp. 493-510.

**NICHOLS, Bill:** *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Indiana University Press, Bloomington e Indianápolis, 1994.

**NICHOLS, Bill:** *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona, 1997.

**PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio:** *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*, 47 Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid, 2002.

(Recibido el 28-09-06, aceptado el 08-03-07)