

LA MEMORIA IMPOSIBLE: LA REPRESENTACIÓN DE LA GUERRA CIVIL EN *MADRID*

Alberto Nahum García Martínez

(Muestra del libro *El cine de no-ficción en Martín Patino*, Ediciones Internacionales Universitarias, 2008, Post Print)

Resumen

Con *Madrid* (1987), Basilio Martín Patino se propuso indagar en la construcción de la memoria española en torno a la Guerra Civil. Se trata de una ficción ensayística que confunde los niveles del relato al insertar a sus personajes de ficción en la realidad factual del Madrid de 1986. Asimismo, nos presenta los dispositivos de construcción de un documental histórico imposible de concluir, plagado de referencias transtextuales que realzan su condición de mundo posible. La vertiente ensayística de *Madrid* se nutre de las reflexiones audiovisuales en torno a los límites de la memoria, las dificultades de la representación y la trascendencia y pervivencia de la Historia en la sociedad.

Abstract:

The impossible memory: the representation of the Spanish Civil War in *Madrid*

In *Madrid* (1987), the filmmaker Basilio Martín Patino intended to inquire after the construction of Spanish Civil War memoir. The film shapes an essayistic fiction that blurs the levels of the story sticking the fiction characters in the factual reality of Madrid in 1986. Likewise, *Madrid* shows the mechanisms for building an historical documentary impossible to conclude, full of transtextual references that enhance its condition of possible world. The *Madrid* essayistic feature is nourished with audiovisual reflections regarding the boundaries of collective memory, the difficulties of the representation and the transcendence and permanence of History in society.

Palabras clave: Cine, film-ensayo, Guerra Civil Española, fronteras estéticas, Basilio Martín Patino, memoria histórica.

Key words: Cinema, Film-essay, Spanish Civil War, aesthetic boundaries, Basilio Martín Patino, collective memoir.

Tanto *Madrid* como *La seducción del caos*, cada una desde sus peculiaridades, enfrentan al cineasta con su propio oficio. Y lo hacen estableciendo una reflexión intelectual que se va construyendo en y desde las imágenes. Las dudas y contradicciones de Patino sobre la representación, la historia y la televisión quedan al descubierto con estas dos obras. Al mismo tiempo que se preguntan por la naturaleza de la imagen, ambas comparten un aliento metafílmico que desvela constantemente los mecanismos de construcción de las representaciones. Ante la falta de respuestas, *Madrid* se ahoga en el escepticismo mientras que *La seducción del caos* acepta el desafío y entra en el juego subiendo el envite y apostando por la falsificación para que, como dice Català, “se entienda que esas formaciones retóricas no son más que mediaciones al servicio del mejor postor”¹.

Como evidenciaremos en este quinto capítulo, *Madrid* se puede entender como una síntesis de todo el cine que Basilio Martín Patino había realizado hasta el momento y un anticipo de lo que creará después, en la última etapa de su carrera cinematográfica. La película funde las dudas y el pesar íntimo del protagonista –como ocurría en sus películas de ficción– con el trabajo de montaje de imágenes de archivo –base de *Canciones para después de una guerra* y *Caudillo*–. Al mismo tiempo, esas dos vertientes se conjugan en una propuesta que trasciende su origen ficcional para engastarse en un ámbito fronterizo desde el que se interroga sobre las relaciones entre la realidad y la representación, entre los hechos históricos y el relato que la memoria traza de éstos.

Conscientes de esa ubicación, nuestro análisis se centrará en las claves interpretativas más relevantes de *Madrid* y su carácter de espejo histórico imposible. La historia de Hans proporciona la coartada para que Patino nos enseñe las entrañas y mecanismos de construcción de un relato fragmentario que mezcla el documento con la ficción, los fotogramas de archivo con la realidad del Madrid de los ochenta. Parejo a ese aliento metafílmico –clave para entender la aporía representacional de la cinta–, *Madrid* también se revela como una ficción ensayística, puesto que nos presenta el discurrir de diversas reflexiones (sobre Historia, Estética o Cinematografía), con sus dudas e inseguridades, personificadas en el papel de Hans, auténtico *alter ego* de Patino.

1. Una narración metafílmica

La metafiction es una veta que atraviesa todo el relato de Madrid de la mano del documental que el protagonista está rodando. En un primer acercamiento, de carácter tipológico, *Madrid* se presenta, según la intencionalidad de su reflexividad, como una metafiction manifiestamente didáctica. Patino plantea una trama que nos descubre a los espectadores los impedimentos para construir un discurso documental sobre la guerra en la capital. La ruptura del artificio coloca al espectador en una situación privilegiada para aprender sobre la realidad cinematográfica e histórica que cuenta el film. Además, esta intencionalidad didáctica entronca con un discurso de inspiración marxista –del que Patino siempre se ha mostrado simpatizante– que asume la reflexividad como una obligación política y una denuncia de los relatos tradicionales burgueses que adormecen

¹ Català, Josep María, “La crisis de la realidad en el documental español contemporáneo”, *Imagen, memoria y fascinación...*, op. cit., p. 31.

las conciencias: “Tengo la teoría —expresa Patino— de que todo el cine que se haga en el mundo será de derechas, puesto que tiende a mantener un estatus. Siempre se hará un cine al servicio del capital, de una economía o al servicio de propagandas políticas”². Aunque la reflexividad en *Madrid* sea básicamente didáctica, contraria a ese “cine de derechas”, debemos anticipar que también aparecen algunos rasgos lúdicos, como diversos cameos que no van más allá de la broma o el homenaje.

Por otro lado, desde el punto de vista de su profundidad metaficticia, podemos considerar a *Madrid* como una metaficción temática —y no formal— puesto que no traspasa el espejo de la propia representación: en ningún momento del film se rompe la apariencia ilusionista de la historia que se nos cuenta, la de un cineasta que viene a Madrid a realizar un documental sobre la guerra. Igualmente, se trata de una metaficción ligera —y no solo intertextual— porque sí se discuten de forma manifiesta las fronteras entre el discurso ficticio y la realidad. El tema de la película y el interés de toda su reflexión ensayística recorre precisamente dicha frontera: nos hallamos con tramas a diversos niveles por los que Patino transita, aunque con escasas posibilidades de que el espectador las confunda.

Tras esta introducción clasificatoria, en las páginas siguientes emprenderemos el análisis de los distintos mecanismos que hacen de *Madrid* una obra metaficticia. Comenzaremos analizando los niveles del relato y la figura del narrador, continuaremos indagando en torno a la autoconsciencia fílmica que ofrece la obra y concluiremos detallando los numerosos elementos y detalles transtextuales que la conforman.

1.1. Un relato fragmentario

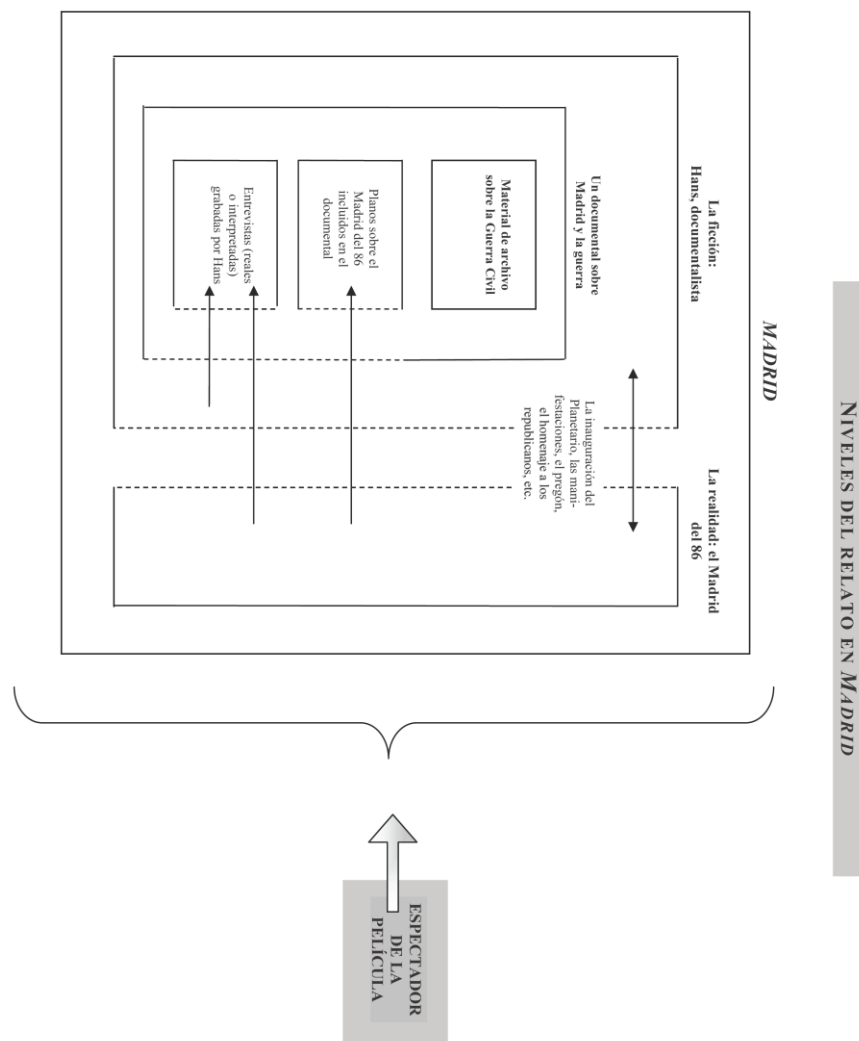
La reflexión sobre cuestiones metaficcionales, históricas o sociales se muestra filtrada a través de las sensaciones del personaje protagonista: su percepción de la ciudad varía según su relación con Lucía, su razonamiento sobre el valor de la fotografía viene provocado por Eva, el escepticismo ante la creación artística se produce en medio de una borrachera con Pancho... Todo el relato, en definitiva, está focalizado a través de Hans, hasta el extremo de que sus circunstancias vitales y biográficas van determinando sus cavilaciones. Esta focalización queda reforzada por el uso de los rótulos y la voz en *off*, una forma de penetrar en la subjetividad de Hans y exponerla al público.

Hans se erige en narrador delegado de la historia a través de una voz en *off* que, a diferencia de otros films de Patino, no cuenta con una justificación narrativa —unas cartas, la traducción de un libro— que la avale. La voz que encarna sus pensamientos evoca la herencia literaria del género ensayístico en el que también se inscribe la película. Además, representa uno de los recursos más utilizados por el director salmantino, lo que emparenta a *Madrid* con *Nueve cartas a Berta*, *Los paraísos perdidos* y *Octavia*. El uso de la palabra mantiene las constantes estilísticas de estos otros films: comentarios abigarrados, más connotativos que explicativos, monótonos, intimistas, aunque atentos a lo social, y sobreutilizados con respecto a los cánones del cine de ficción. Esta voz en *off* de Hans cuenta con una serie de mecanismos que implican al receptor en su argumentación. Muchos de sus pensamientos se expresan en tono interrogativo, invitando al espectador a la reflexión. Igualmente, los comentarios

² Declaraciones de Patino recogidas en Bellido, *Un soplo de libertad...*, op. cit., p. 165.

de Hans están repletos de sentencias sugerentes y abiertas que piden al auditorio que termine de definir su significado. El constante uso de los verbos en infinitivo o impersonal busca proyectar un “nosotros” genérico que englobe al espectador en las reflexiones del documentalista. La palabra cuenta, por tanto, con una posición preeminente en la creación de sentido y se puede afirmar que los puntos álgidos de la argumentación se expresan a través de ella, más que por medio de las imágenes. Tanto el comentario de Hans como los rótulos que desvelan su pensamiento elaboran una densa argumentación verbal que intenta dar respuestas a las incógnitas que plantea el film desde su comienzo. Este discurso enriquece su significación al colisionar con la imagen, como analizaremos de forma detallada al abordar su condición ensayística.

Aún así, el aspecto más llamativo de la narrativa de *Madrid* se refiere a los niveles del relato, que proyectan una estructura escalonada. Patino utiliza aquí una arquitectura textual que evidencia la creación de un metarrelato documental inserto dentro de *Madrid*. Pero no se queda ahí: da un paso más y, como una *matriuska*, inserta dentro de esa no-ficción histórica secuencias procedentes de los archivos de la guerra. De este modo, se perciben con nitidez tres niveles del discurso: la ficción ensayística de *Madrid*, la realización de un documental sobre la Guerra Civil y los fragmentos de archivo rodados en la contienda fratricida. Resulta pertinente aclarar los niveles del relato y los trasvases que se producen entre ellos por medio de un gráfico explicativo. La línea discontinua marca la apertura de fronteras entre una diégesis y otra; las flechas indican la dirección en la que un nivel del relato invade a otro.



A primera vista, nos hallamos ante una estructura metaficcional típica: cajas chinas confeccionadas a base de unos relatos que contienen a otros. Pero Patino complica la relación entre los diversos niveles ontológicos, jugando así con las fronteras entre la realidad y la ficción y otorgándoles un aire más ambiguo. Como visualizábamos mediante el cuadro anterior, el espectador contempla en la pantalla un discurso titulado *Madrid* que se edifica a través de una trama ficticia –la historia del documentalista Hans– y el reflejo documental de una ciudad –el Madrid de 1986–. Estas dos vertientes pavimentan el primer grado del relato: las escenas planificadas y los diálogos escritos por Patino e interpretados por actores conviven con fragmentos documentales que describen el Madrid de la época en sus calles, sus exposiciones, sus gentes, etc. En principio, todos estos tramos documentales se sitúan al margen del argumento protagonizado por Hans y su entorno; no intervienen en ellos, a lo sumo se les ve filmando esa realidad, recogiendo de forma “accidental pura”³, como decía Bazin en su glosa al Neorrealismo italiano.

³ Bazin, André, *¿Qué es el cine?* Rialp, Madrid, 1990, p. 340.

Superado ese primer nivel contamos con un metarrelato que se pone en marcha desde dentro del universo ficticio de *Madrid*. Hans es un director de cine que está realizando un documental; el segundo nivel del relato lo forma, por tanto, dicho documental, que se nos muestra aún a medio hacer. Este metarrelato –que permea las fronteras al aunar fragmentos ficticios y no-ficticios– está compuesto por tres tipos de imágenes: entrevistas a expertos (tanto de personajes reales como de actores cómplices que interpretan un papel), fragmentos *vérité* procedentes de la realidad del Madrid de 1986, y, por último, imágenes de archivo.

Precisamente ese metraje de archivo compone el tercer peldaño de *Madrid*. Dentro del trabajo de no-ficción que está realizando Hans nos encontramos con una nueva muñeca rusa: una discontinua línea argumental trazada a base de imágenes factuales rodadas por otros, que pretende reflejar el Madrid de la guerra para “reconstruir las imágenes de lo que desapareció en el tiempo” (4’46”). La reflexividad se hace evidente aquí, puesto que se dialoga de manera explícita sobre cómo organizar ese nivel del relato: se nos muestran las claves de su creación, de su funcionamiento y hasta las respuestas de algunos receptores a su visionado. Este tercer grado se presenta de forma inconexa y fragmentada: hasta en trece ocasiones se introducen escenas o fotografías de archivo en blanco y negro, sin seguir una línea cronológica; hay muchos planos atemporales de la guerra, algunos pertenecientes a los bombardeos que sufrió la capital en noviembre del 36, otros de la proclamación de la República, milicianos entrenando, escenas extraídas de las Cortes franquistas, etc. En consecuencia, no se puede afirmar que este último relato impresionista cuente con más unidad global que la de su condición de material de archivo histórico español; de este modo, se está anticipando ya la imposibilidad narrativa para re-contar la guerra.

1.2. La memoria como palimpsesto

Como ejemplifican esos fragmentos de archivo, el espectador de *Madrid* puede identificar una larga serie de referencias y citas textuales que configuran un relato con una densa transtextualidad⁴. De este modo *Madrid* queda recorrido por múltiples citas de material reciclado cuya ordenación y montaje corresponden básicamente a *Caudillo*, aunque también son reconocibles algunas imágenes procedentes de *Canciones para después de una guerra* (estos fragmentos se corresponderían con lo que Stam ha catalogado como autocita⁵). Asimismo, aparecen otros testimonios de archivo que provienen de escenas no mostradas en las anteriores películas documentales de Patino y que, probablemente, pasaron por sus manos y fueron descartadas entonces en el montaje final. Por último, *Madrid* recoge archivos más recientes, rodados por la televisión: las manifestaciones de los setenta reprimidas por la policía (31’50”), el entierro de Tierno Galván (64’00”) y el clamor ciudadano contra el asalto del 23-F (87’02”).

Mediante el empleo de estos (y otros) elementos transtextuales, *Madrid* eleva una reflexión sobre las dificultades por representar los sucesos de la Guerra Civil, una realidad siempre mediatizada, pues Hans tan solo puede acercarse al pasado a través de

⁴ Cfr. Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989.

⁵ Cfr. Stam, Robert, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine (estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad)*, Paidós, Barcelona, 1999, p. 236.

las referencias a otros textos: documentalistas, reporteros, fotógrafos o poetas que levantaron acta de lo ocurrido. Para ello, rescata de forma constante materiales de archivo que llegan a conformar una de las líneas narrativas del film: una compilación sobre el conflicto que desangró España. De esta forma, Patino implanta una especie de palimpsesto: retazos de memoria semi-borrados u olvidados, imágenes que adquieren un nuevo sentido en la migración a la que son sometidas. Así, estas citas del pasado provocan una sobrecarga semántica que impregna todo el film: el archivo –como ocurre en las películas de montaje y sus distintos niveles de significación– aporta una nueva lectura al presente que vive Hans. La contemplación de los desastres de la guerra y la derrota republicana se convierten en una anticipación de su fracaso personal (con Lucía) y creativo (con el documental). Al mismo tiempo, los materiales de archivo amplían su significado y se proyectan sobre el presente. Ya no son únicamente reflejo del pasado, sino que guardan relación con el hoy, como analiza Heredero: “El pueblo de Madrid que participó masiva y colectivamente en su defensa frente a las tropas fascistas (...) sería el mismo Madrid que hoy palpita en torno a las manifestaciones anti-OTAN, el entierro de Tierno Galván, el ambiente de las corralas, de las verbenas, de la ‘movida’ o de los patos en el agua limpia del Manzanares”⁶.

1.3. Las entrañas de un documental en construcción

Patino emplea un arsenal de herramientas de corte metafílmico que le sirven para desvelar el autoconsciente proceso de construcción de un documental sobre la Guerra Civil española en Madrid. De este modo, quiebra la transparencia habitual de la creación artística o documental. La particularidad reside en que se trata del desvelamiento de un proceso abortado: el de un documental inconcluso. Las diversas estrategias autorreferenciales que utiliza van encaminadas a reflexionar sobre la creación artística en general y la suya en particular. A través de ellas logra voltear el espejo del discurso de ficción y proyectarlo hacia la propia construcción audiovisual (en este caso, la de un documental) o dirigirlo hacia el descubrimiento de su naturaleza de artefacto fílmico.

El primer elemento que hace evidente la metaficción en la que se inscribe *Madrid* se refiere a la autoconsciencia del proceso de producción de un documental. El grado que presenta *Madrid* resulta sensiblemente inferior al de *La seducción del caos*, como analizaremos en el próximo capítulo. Si en aquel telefilm el personaje de Hugo Escribano se muestra plenamente conocedor del juego metaficticio que supone *La seducción del caos*, en esta ocasión, ni Hans ni ningún otro personaje son sabedores de estar actuando en una película de Basilio Martín Patino que responde al título de *Madrid*. La única autoconsciencia que Hans muestra con respecto a *Madrid* proviene de un comentario que realiza con respecto a la trama de la propia película. En un ejercicio de *mise-en-abyme* (que pone el relato dentro del relato de forma retrospectiva, a modo de coda⁷), Hans cierra el film narrando la historia de Lucía y su familia. El relato, que ha ocupado la columna vertebral de *Madrid* como ficción, queda puesto en abismo, recontado, contradiciendo así la imposibilidad de Hans-Patino para referirlo.

⁶ Heredero, “*Madrid, la difícil...*”, op. cit., p. 19.

⁷ Cfr. Dallenbach, Lucien, *El relato especular*, Visor, Madrid, 1991, pp. 81-82.

El resto de rasgos autoconscientes presenta a Hans y su equipo como creadores de un documental sobre el Madrid de la Guerra Civil y sus huellas en la actualidad. La elaboración de ese reportaje configura el tema cardinal de la película. Les vemos trabajando sobre el film, conocedores de que están realizando una obra histórica de no-ficción. Esta reflexividad se demuestra a lo largo de todo el metraje: tanto en declaraciones de Hans como en fotogramas que visualizan la elaboración física de un documental. No estamos ante una reflexividad radical, puesto que se exhiben los principios que inspiran la creación del metarrelato documental. Por eso *Madrid* constituye un buen ejemplo para conocer cómo funcionan las entrañas de creación de un documental, sin quebrar el armazón ilusionista de la ficción de Patino. En primer lugar se nos muestran los principios estéticos e ideológicos que inspiran la película de Hans. Traza una declaración tanto de sus objetivos como de su punto de partida⁸, comparte sus dudas sobre el método de trabajo, impone restricciones técnicas, marca una constante poética que guiará su trabajo⁹ y asume sus limitaciones estéticas como cineasta. La película también recoge la autoconsciencia del acto de recepción. En esta ocasión, ninguno de los protagonistas contempla el documental terminado puesto que no llega a concluirse. Sin embargo, sí que se explicita la recepción, en la sala de montaje, de diversas imágenes de archivo así como de algunos fragmentos de la película que ruedan. Presenciamos a los personajes frente a los televisores, en el momento de visionar el metraje: unas veces mirando y manipulando el celuloide; otras, observando y aderezando la visión con un comentario de los personajes que verbaliza la recepción; o, por último, visionando el archivo mientras suena el *off* de Hans.

Del mismo modo, se transparenta todo el andamiaje de la creación documental. Resulta habitual que aparezcan en pantalla, de forma periódica, los elementos técnicos de la realización cinematográfica: cámaras, focos de iluminación, micrófonos, cables, grúas, auriculares de sonido, monitores o mesas de montaje. Asiduamente advertimos a Hans investigando imágenes de archivo y posibilidades de ensamblaje en la sala de edición, así como dirigiendo a sus operadores de cámara o rodando en escenarios naturales (desde la marginación de las chabolas hasta el bullicio humano de la Puerta del Sol, pasando por pregones, procesiones o inauguraciones oficiales). En este sentido, existe cierta contraposición entre el mundo ficticio y el mundo real. Hans, un personaje de ficción interpretado por el actor alemán Rudiger Vogler, se inserta en acontecimientos reales. *Madrid* se ubica en un terreno fronterizo que juega entre el halo documental del Madrid de 1986 (sus calles, sus huelgas de profesores, sus manifestaciones contra la OTAN, sus homenajes a los republicanos) y la ficción de un director que viene a la capital a rodar un documental y se enamora de su ayudante. Aún así, no se puede afirmar que Hans se mueva entre niveles ontológicos distintos porque

⁸ “Conocer sus antecedentes” (4’46”); “conocer las formas de vida que han ido conformando el presente. Captar sus silencios, sus días, su contenido, su mirada, su luz” (6’14”); “Investigar aquel bullicio, aquel desastre, aquel entusiasmo, aquellas razones para morir” (9’32”); “Me parece importante informar. El espectador debe conocerlo todo” (43’20”); “Insisto en la necesidad de partir desde hoy, desde el presente” (44’16”).

⁹ “Traspasar las apariencias... sugerir” (6’43”); “Lo obvio solo conduce al aburrimiento” (7’35”); “organizárselo al espectador en forma de espectáculo que le capte, le ilustre, le gratifique” (8’12”); “Hay un aforismo de Mies Van der Rohe que dice: menos es más” (41’19”); “Todo lo perfecto está ya muerto. La elipsis, la fuerza poética de la elipsis... Porque todo eso que falta y que sugerimos por medio de la elipsis es lo que hace la obra más rica, más abierta, para que el espectador la imagine” (94’08”).

en ningún momento se nos presenta como un ser consciente de su ficcionalidad. Su consciencia le alcanza solamente como productor del relato documental: se muestra explícitamente como director a través de las inquietudes que vierte en el *off*, hasta el punto de hacernos partícipes de sus dudas sobre la finalidad del proyecto que acaba de comenzar. Al tratarse de un narrador *sui generis*, más cercano a la exposición pública de un monólogo interior, no apela directamente al espectador –como sí hará el Hugo Escribano de *La seducción del caos*, un comentarista mucho más “intervencionista”–.

Las dotes interpretativas de este protagonista también acaban convertidas en un refuerzo metafílmico. Siguiendo la tradición del teatro brechtiano, Vogler traza una composición muy distanciada, poco expresiva, que le aleja tanto de su personaje como del espectador. Patino buscaba expresamente este efecto de hieratismo: “En todo momento procuré que fuera un extrañado, un hombre que mira por la cámara y que hace de espejo. Vogler se sorprendía cuando le pedía que no actuase... [Con otros actores] no lograba esa imagen de lejanía respecto de las cosas”¹⁰.

Un último elemento –éste abiertamente lúdico– que inclina a *Madrid* hacia su naturaleza metaficticia lo constituye, como veremos al hablar de la intertextualidad de celebridades, la siembra de rostros populares del mundo artístico o intelectual que aparecen. En su calidad de cameos o de pequeñas actuaciones sirven para sugerir un matiz juguetón a la trama, al mismo tiempo que le recuerdan al espectador la condición de artificio o de mentira de una ficción ilusionista donde los personajes no se adecuan a quienes dicen ser: cuando el espectador descubre un rostro conocido se cerciora de lo falseado de una ficción.

Todos los elementos antedichos constituyen ejemplos de reflexividad fílmica en los que Patino hace evidente el proceso de construcción de un documental, los principios que lo rigen. De este modo, se rompe el ilusionismo propio de las ficciones y la película adopta ese aire alternativo que, como veremos unas páginas más adelante, la convierte en una ficción ensayística. Estos dispositivos formales hacen de *Madrid* una obra en construcción, a cuyo alumbramiento asistimos como espectadores. En este caso no vemos estrictamente cómo se levanta una película de Patino, sino el documental en el que está trabajando Hans. Patino deja al descubierto todas las estructuras y mecanismos del documental sobre la Guerra Civil y los amplía aportando detalles acerca de la creación artística en general y de este documental en particular.

2. Una ficción ensayística

El esqueleto argumental de *Madrid* descansa sobre la columna vertebral de una ficción: la historia vital y profesional de Hans. Sin embargo, este armazón se revela como una excusa de Patino para examinar y mostrar el proceso del pensamiento sobre asuntos de calado, un pretexto para emboscar la identidad del autor salmantino y aliviar la condición ensayística de su obra. Pese a esta evidente semilla ficcional, *Madrid* no puede ser considerada únicamente como una película de ficción. Cuenta con una trama y unos personajes, pero la constante mezcla de cine de archivo y fragmentos

¹⁰ Declaraciones a Heredero, Carlos F., y Casimiro Torreiro, “Entrevista a Basilio Martín Patino”, *Dirigido*, n° 146, abril de 1987, p. 22.

documentales la aleja de la idea habitual de la ficción para convertirla en una obra artística mestiza. La hegemonía de la voz en *off*, la profundidad de sus juicios y la mezcla de realidad y mundo posible hacen de *Madrid* una obra intelectual y estéticamente minoritaria, que exige al espectador un trabajo de desciframiento superior al habitual. Este carácter mixto provoca que Heredero se refiera a la “dislocación generalizada de la narrativa”¹¹ y que Bellido califique *Madrid* de “película rota e inconexa, destructiva al no plegarse al lenguaje tradicional”, capaz únicamente de ofrecer “simples apuntes ante la dificultad de la inexistente linealidad del relato”¹².

En consecuencia, la mejor etiqueta para *Madrid* es la de “ficción ensayística”¹³: todo el film construye, desde sus cimientos inventados, un edificio compuesto de diversas formas y texturas. La trama de Hans se asemeja a un tronco del que surgen numerosas ramas: los fragmentos de archivo, el reflejo del Madrid del 86, la reflexión histórica y meta-artística o el metarrelato documental. Cada una de estas ramificaciones permanece ligada a la ficción que Patino despliega como excusa para unificarlas. Por tanto, a diferencia de otros ensayos, su unidad última no aparece solo en la reflexión ante el presente –en este caso, la meditación sobre cómo enfrentarse al pasado desde el medio audiovisual–, sino también en la dependencia estructural que las diversas partes mantienen con el relato ficticio protagonizado por Hans. *Madrid* parte de un origen ficcional para desembocar en una zona híbrida desde la que hacer recapacitar al espectador sobre el propio discurso en torno a la representación de la memoria. Pero la postura reflexiva adoptada por Patino no se adecua a la del académico que enseña sobre un problema (la representación, la historia, la política), sino la de un intelectual que vacila y hace expresa esa perplejidad. *Madrid*, salvo contadas excepciones, no es un film dogmático que pretenda explícitamente convencer al espectador de ciertas verdades. Propone más bien un diálogo por persona interpuesta: Hans comparte sus reflexiones y sus contradicciones tanto con el espectador como con el resto de personajes de la cinta. Por eso, la película reclama un espectador activo, capaz de llenar los huecos que deja esta obra abierta, en permanente construcción, como la ciudad que retrata, como el pasado que aspira a recontar.

Robert Musil afirmaba que la forma ensayística constituía una respuesta a la imposibilidad del relato¹⁴. *Madrid* apunta de forma expresa esa dificultad, no sólo por su estructura ensayística –inacabada y fragmentaria *per se*–, sino por el tema que expresa: la no conclusión de un documental sobre la Guerra Civil española. Patino concibe, en consecuencia, un discurso sinuoso que circula de un asunto a otro: de la historia española al urbanismo en la capital, de las reflexiones amorosas y emocionales a la especulación metafílmica. El mérito de *Madrid*, como en tantos otros ensayos, radica en la trayectoria recorrida: Hans (el “yo” de este ensayo, trasunto de Patino) se muestra en permanente diálogo con todo su entorno vital e intelectual: compartimos su

¹¹ Heredero, “*Madrid*, la difícil...”, op. cit., p. 20.

¹² Bellido, Adolfo, “*Madrid*, el artista enfrentado a su obra”, *Nickel Odeon*, nº 7, verano 1997, p. 210.

¹³ En esta delimitación genérica asumimos las características ontológicas del ensayo fílmico expuestas en García Martínez, Alberto Nahum, “La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual”, *Comunicación y Sociedad*, nº XIX, vol.2, 2006, pp. 75-105.

¹⁴ Citado en Jarauta, Francisco, “Para una filosofía del ensayo”, *Revista de Occidente*, nº 116, enero 1991, pp. 47-48.

pensamiento acerca de las dificultades que conlleva el pasado, las servidumbres de la creación fílmica o la complejidad de la política y la memoria. Lo esencial ha sido el propio proceso de juzgar ese pasado por medio de un documental que lo explicara. Un camino que no ofrece más resultados tangibles que las propias reflexiones que lo han conformado.

2.1. La aporía de la representación audiovisual

Con todo este *background* genérico presente, la reflexión ensayística de *Madrid* aborda de modo central la cuestión de la representación. Mediante sus preguntas y sentencias abiertas, Hans indaga acerca de los límites y problemas de las representaciones icónicas (fotografía y cine) e históricas, pero no alcanza conclusiones válidas. El fondo de estas ideas apunta, en primer lugar, a una reflexión paradójica. Hans propone la imagen como una porción irrefutable de la realidad, rescatada y preservada del olvido, aunque manteniendo ese misterio indeleble que pregona el *off*: “Siguen estando aquí. Ninguna otra forma de certeza más irrefutable, dada la incapacidad de la fotografía para mentir. No nos inquietan por cuanto significan una copia de la realidad, sino por el misterio” (16’41”). Más allá de la contradicción interna de la frase –admisible en el marco genérico del ensayo–, Patino se está refiriendo a la pervivencia de la fotografía como testimonio, a su inmenso poder para luchar contra el olvido y “embalsamar el tiempo”, como decía Bazin¹⁵. La mirada de la niña con la pistola (cuya imagen es congelada) se convierte en señal de que aquella tragedia de la guerra “sigue estando aquí”, presente al ser salvada para la memoria común.

Al igual que con la imagen de la pequeña, el origen real de la fotografía hace que el pasado y su dolor se reactualicen con fuerza en el presente: “Paradoja de que sigan estando aquí, protagonistas anónimos, visibles aún sus rostros entre el holocausto colectivo” (rótulo, 17’20”). Dicha “paradoja”, continuación del *off* anterior, evidencia el pensamiento patiniano acerca de la fotografía como testimonio factual y como compromiso. Estas inquietudes asoman también más adelante: “Contradicción de la fotografía como imagen de vida. El acto de fotografiar o de filmar como presagio de cuanto se acaba. La fotografía como anticipación mágica de la muerte. La muerte, protagonista absoluta del tiempo” (*off* de 56’52”). Las opiniones patinianas conectan con las desarrolladas por Bazin, Barthes o Sontag. El hecho de que la realidad deje su huella impresa la fotografía, como afirma Sontag, hace de ella un arte elegíaco: “Todas las fotografías son *memento mori*. Tomar una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan el paso despiadado del tiempo”¹⁶. La conversación entre Hans y Eva parece una transcripción de esta idea de la pensadora estadounidense, al tiempo que una reivindicación de la función combativa y ética de la fotografía: “Lo más desagradable es que los obligaron a dejar de vivir antes de tiempo –afirma Hans–. Y eso es contra lo que protestaban los fotógrafos. No te dejes fotografiar. Las fotos duran más que las personas fotografiadas. (...) Todas las fotos,

¹⁵ Cfr. Bazin, *¿Qué es el cine?*, op. cit., p. 29.

¹⁶ Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1989, p. 25; cfr. también Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, Paidós, Barcelona, 1990; entre otros textos de referencia sobre la reflexión fotográfica realista.

incluso las de los vivos, pasan a ser después fotos de muertos, aunque se trate de la *miss* más guapa del mundo” (55’16”).

Los pensamientos de Hans también se adentran, en forma de pregunta indagatoria, en los pliegues del estatuto ontológico de la imagen fotográfica: “¿Duplicar la realidad, copiarla? Retratar el tiempo. Capturarlo en el espacio, poseerlo dentro de un reducido fragmento de mundo” (41’27”). Retornamos a la idea baziniana de “momificar el cambio” por medio de la cámara. El *off* se acompaña intencionadamente de Antonio López pintando la Gran Vía, un intento hiperrealista de capturar un momento y dejarlo impreso en el lienzo. Al igual que el pintor, Patino-Hans ambiciona retratar la realidad y el tiempo de Madrid, “capturarlo en el espacio” a través de los fragmentos documentales que vemos. Patino, mediante el montaje y el periplo de Hans, se pregunta por la esencia de la realidad y por el camino más válido para plasmarla: la pintura o la fotografía. El dilema le lleva a afirmar en el último tercio del film: “Inquietantes testimonios reales de artistas como Velázquez o Goya” (84’17”). La frase acompaña la presencia de los Reyes españoles en el Planetario. Patino entronca la filmación que él ha realizado con los retratos “reales” (en el sentido de “monárquicos”) pintados por Goya o Velázquez. Pero, al mismo tiempo, la palabra resulta equívoca. Muchos de aquellos lienzos constituían auténticas disecciones psicológicas que mostraban de forma más verdadera, más real, a los monarcas. Patino está planteando entonces una sugerente pregunta para que el espectador complete el significado: ¿Son “testimonios inquietantes” por reflejar tan a fondo su psicología y descubrir así su verdad? La afirmación sobre Velázquez y Goya suscita las mismas dudas que en la inscripción anterior: “¿Noticia? ¿Espectáculo? ¿Ficción? Al pasar la realidad por el objetivo, ¿deja de ser realidad? (...) ¿Documentar? ¿Expresar?” (82’53”). Estas cuestiones acompañan una de las incursiones de los personajes ficticios en el campo de lo evidencial: Hans, Pancho y Goyo se insertan en la inauguración del Planetario. ¿Es real lo que vemos en la pantalla o queda invalidado por el origen ficticio de Hans? Una reflexión que parece abocada –al menos en el film– a no brindar ninguna respuesta plenamente satisfactoria; tan solo el misterio o la seducción como verdadera esencia de las imágenes, en palabras de Hans: “Las cámaras tomavistas nunca transmiten la verdad entera. Su sustancia no es la verdad o la mentira, sino la fascinación” (92’14”).

2.2. Fotografiar lo fotografiado

Ante la desorientación sobre la ontología de la imagen cinematográfica, Patino gira su mirada hacia el propio acto de mirar, en busca de certezas. Hace patente su reflexión sobre la finalidad de la fotografía a través de diversos rótulos: “Bucear en el caos del tiempo. Fotografiar lo fotografiado. Recomponer espacios. Indagar el existir de los demás. Pero, ¿por qué el de los demás?” (67’19”). Al ritmo de la primera frase Hans revisa diversas fotos bélicas con una lupa, en un empeño por identificar el detalle revelador. El segundo rótulo apunta hacia la contemplación de la mirada, al estilo velazqueño: volver a reparar en lo fotografiado para otorgarle un nuevo sentido y recomponer la verdad que se esconde tras el misterio de las imágenes. La pregunta de “¿por qué el de los demás?” se entiende cuando descubrimos a Hans y Lucía bailando y hablando de sus sentimientos. Quizá, insinúa Patino, el artista no tenga solo que dar testimonio del “existir de los demás”, sino que también debe fijar la vista en sí mismo.

Al igual que le ocurre al protagonista, el empeño por entender el mundo exterior acaba influyendo en su propia percepción del mundo. A partir de ahora Hans se cerciora, ante la frivolidad de una fiesta de disfraces, del “obsceno oficio de ver, oír y reflejar el vivir de los otros” (95’45”).

Este paulatino desencanto de Hans con respecto a la finalidad de las imágenes –y su capacidad para reflejar fielmente la realidad de la guerra y erigirse en testigos denunciadores– alcanza su cúspide en varias conversaciones con sus colaboradores. En una, mantenida durante la inauguración del Planetario, el diálogo alude al corazón de las películas de montaje, donde se reivindica el sentido de una imagen según el contexto que la acompañe: Hans, Pancho y Goyo señalan la ambigüedad de la cámara como una ametralladora que otorga poder, cuyas imágenes sirven tanto para luchar y concienciar en las guerras como para extender la propaganda de los tiranos. En esta misma línea, el director alemán se pregunta minutos después si no resulta más rentable olvidarse de la realidad y asumir la felicidad de la ficción, manipulable sin ambages; ahí los comentarios de los protagonistas establecen un contraste con las imágenes de archivo: las escenas de la victoria franquista chocan con sus conversaciones, en las que, desde el escepticismo, se lamentan de lo fatal de las noticias reales y reivindican abiertamente el refugio de la ficción. En continuidad con esta idea, más adelante aparece un rótulo que se pregunta: “De qué lado del cristal se es más feliz” (95’45”). El ya decididamente descreído Hans contempla la alegría de los madrileños en “las ficciones” que montan, simbolizadas en una mascarada insustancial, alejada de la realidad. Hans-Patino, ante los sinsabores de la existencia y del documental, sugiere que se es más feliz en la ficción, inventando las reglas y determinando uno mismo su venturoso final. Ésa es, de hecho, la aspiración última de Hans, como expone en la azotea: “[Haremos una película], pero que sea de ficción, completamente de ficción. No más problemas, hay que contar la realidad fabulándola, con historias convencionales...” (105’37”).

La tensión intelectual entre la apuesta por el realismo fotográfico y el escape de una trama inventada tiene su correlación formal en *Madrid*. Existen momentos en los que Patino difumina deliberadamente los límites entre la realidad captada por la cámara y la ficción promovida por él. De este modo, hechos que se graban tal y como sucedieron quedan atrapados en el objetivo de Patino e incorporados a la textura de la ficción que protagoniza Hans, borrando la puesta en escena para dejar entrar, siguiendo la conocida expresión de Kracauer, “el flujo de la vida”¹⁷. Esto sucede cuando sitúa a su protagonista en acontecimientos reales, que escapan al control total del director salmantino: la manifestación contra la OTAN, el pregón madrileño en la Plaza Mayor, la Iglesia de Medinaceli y el besapiés del Cristo, una protesta de profesores, la procesión de la Virgen de la Paloma, la inauguración del planetario de Madrid, la feria y el homenaje a los brigadistas. Estas escenas provocan un trasvase entre el mundo real y el ficticio. La realidad se cuela en *Madrid* ya no solo como documento, sino también como parte activa de la trama. Hans-Vogler se introduce ambiguamente en el campo de lo factual en su doble cualidad de actor y personaje. La anfibia radica en que la realidad forma parte esencial de una ficción y unos personajes ficticios quedan mezclados con personas y sucesos reales. Se rompe el espejo de la ficción porque ya no

¹⁷ Kracauer, Sigfried, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Paidós, Barcelona, 1989, p. 102.

hay nada que reflejar: destello y mundo real pasan a formar parte de una misma cara integrada.

La rotura del cristal de la ficción coloca inevitablemente a *Madrid* en la senda metaficcional. Si cualquier ensayo fílmico plantea de forma implícita una disertación sobre las fronteras entre la realidad y la representación, *Madrid* hace emerger esa inquietud a un primer plano, tanto desde el fondo como desde la forma. La vertiente metaficticia inherente a cualquier ensayo adquiere aquí el rango de esencial, como anticipamos: *Madrid* compone una película sobre la creación truncada de un documental, una obra en construcción a cuyo (abortado) alumbramiento asistimos como espectadores. Por tanto, parafraseando a Català, esta película es un film-ensayo que, aunque no se “autodescubre a sí mismo”, sí que “reflexiona sobre la reflexión y representa la representación”¹⁸. Es decir, *Madrid* no llega a romper el espejo del dispositivo ficticio para presentarse a sí misma como un artefacto creado; solo descubre la creación del documental que están realizando.

Sin embargo, aunque *Madrid* no quiebre el armazón ilusionista de la ficción de Patino, es un film que medita (a través de la voz en *off* y los rótulos) acerca de las reflexiones que se nos presentan en la diégesis. La elaboración de las ideas resulta inherente a la conformación del texto; el proceso de pensamiento se produce en las imágenes y se desvela el mecanismo a los espectadores. La mezcla de texturas (lo documental, lo ficticio y el pensamiento introspectivo) provoca que la forma cobre preeminencia, que el tema de fondo de la película –la creación artística y la representación y pervivencia de la Historia– muestre al mismo tiempo la expresión a la que va cosido. Se reflexiona *en* las imágenes: la imposibilidad de re-contar la guerra se da la mano con la dificultad de fijar una forma adecuada para hacerlo. Patino balbucea entre la imagen de archivo, el drama de sentimientos y la metaficción; utiliza el blanco y negro y el color; imágenes fijas y en movimiento... Esta indeterminación estructural y estilística demuestra la misma incapacidad estética que pregona la película para acercarse al tema que trata; de hecho, esa insolvencia provocará que Hans sea apartado del proyecto de documental por su jefa alemana. Al mismo tiempo, también ofrece una obra que –continuamos con Català– “representa la representación” puesto que por un lado, como hemos analizado al referirnos a la transtextualidad, se citan numerosos fragmentos procedentes de los archivos de la guerra y, por otro, se nos presenta la construcción de un documental y se desvelan todos sus mecanismos retóricos y creacionales. De este modo se consigue lo que proponía Aullón de Haro con respecto al discurso ensayístico: la unificación del discurso especulativo con el creativo-artístico¹⁹.

2.3. El emboscamiento del yo

En *Madrid* las constantes reflexiones sobre creación fílmica, validez icónica y relación histórica están entrelazadas con la presencia e importancia del yo. Sin embargo, este ensayo no plantea una identificación nítida del yo diegético con el del autor del film, pues Basilio Martín Patino queda emboscado tras su personaje protagonista, Hans.

¹⁸ Català, Josep María, “Film-ensayo y vanguardia”, en Torreiro, Casimiro y Jostexo Cerdán (eds.), *Documental y vanguardia*, Cátedra, Madrid, 2005, p. 145.

¹⁹ Cfr. Aullón de Haro, Pedro, *Teoría del ensayo*, Verbatum, Madrid, 1992, p. 127.

Existen multitud de características que los vinculan y permiten entender al director germano y sus inquietudes como un trasunto del autor salmantino y sus obsesiones. Así lo entienden explícitamente, además, Heredero, Bellido y Pérez Millán²⁰. Todas las similitudes que explicaremos a continuación nos permiten intuir en Hans una prolongación del director en la pantalla, aunque éste no introduzca expresamente su identidad. Tan solo lo hace mediante un cameo al inicio, consiguiendo así, según Bellido, “dar fe del hecho, rubricar su auditoría”²¹ sobre los asuntos que investiga Hans.

El oficio brinda la primera relación que les une: ambos son directores de cine. Tanto Hans como Patino se dedican a rodar historias poco convencionales, con una alta conciencia del valor histórico y de la trascendencia visual de su trabajo en relación con la realidad. Los dos presentan una profunda inquietud sobre la finalidad y la fundamentación de su propio trabajo de cineastas: Patino a lo largo de su obra ha demostrado una preocupación metaficcional que vertebraba las meditaciones de Hans en *Madrid*. Entre estas reflexiones se encuentra una pregunta esencial: la referida a las motivaciones de los creadores artísticos. Hans la formula en 25’35”, mientras contempla el expresionismo pictórico de *Los fusilamientos del 3 de mayo*: “¿Qué instinto es el que incita a tomar una cámara o un pincel para dejar tan expresiva constancia?”. El estímulo “para dejar tan expresiva constancia” proviene del artista comprometido con la realidad, como los camarógrafos que vinieron a la guerra de España o como el Hans-Patino que intenta entender las razones de lo que ocurrió. Este compromiso queda ligado a la fascinación y misterio de las imágenes, tanto fotográficas como pictóricas, que van más allá de la pura explicación. Por eso, precediendo a esta reflexión sobre Goya, Hans le recriminaba a Pancho: “Por supuesto, lo de la guerra lo explicarían mucho mejor los historiadores o los profesores” (25’15”). El director alemán apuesta por la sugestión, por traspasar las apariencias, por la participación activa del espectador para rellenar los huecos en el significado, criticando a quienes desconfían “de la capacidad del espectador para interpretarlo por sí mismo” (50’35”) ²². Por esta razón discute con su jefa al final del film: Helga le recrimina que su trabajo no tiene que ver con la guerra y que la poesía solo generará confusión. Hans le responde: “¿Confusión? No podríamos explicarnos mejor que con los sentimientos de un poeta. Un hombre que ha sufrido capta mejor determinados momentos históricos. Esas paredes esotéricas son metáfora de una ciudad amordazada por la fuerza bruta” (97’55”).

El director real y su homólogo ficticio también demuestran una preocupación por temas similares. El mayor de ellos es la atención que prestan a la Guerra Civil española.

²⁰ “Hay un claro paralelismo entre el proceso que conduce al protagonista de la acción, cuyo punto de vista es adoptado por Patino, a veces sin ambages ni disimulos, y la óptica del creador de *Madrid*. Ambos se sienten capturados por una ciudad en la que creen rastrear las huellas de un pasado heroico y ejemplar (...) cuyo pretérito todavía gravita en el pulso cotidiano de su contemporaneidad” (Heredero, “*Madrid*, la difícil...”, op. cit., p. 19). “La investigación del director alemán coincide con la de Patino-director” (Bellido, “*Madrid*, el artista...”, op. cit., p. 208). Pérez Millán afirma que los rótulos, el *off* y ciertos diálogos de Hans “arroja[n] luz sobre la actitud con la que Patino se enfrenta a su medio a finales de los años ochenta” (Pérez Millán, *La memoria de los sentimientos...*, op. cit., p. 252).

²¹ Bellido, “*Madrid*, el artista...”, *Nickel Odeon*, op. cit., p. 209

²² Aunque sea una contradicción puntual, es necesario recordar que esta apuesta por la sugestión de las imágenes cuenta con alguna falla en la disertación de Hans: en 8’12” afirma que es necesario “organizárselo al espectador en forma de espectáculo que le capte, le ilustre, le gratifique”.

Hans está trabajando en un documental sobre el asunto; Martín Patino ha dedicado parte de su obra a aquella tragedia y sus consecuencias. En este sentido, no resulta difícil visualizar al Martín Patino que montaba *Caudillo* cuando vemos a Hans estudiando y manipulando las imágenes de archivo en la sala de montaje. Pero no solo intuimos el pasado del salmantino tras la máscara de Hans. De forma similar, las alusiones a la fascinación de las imágenes o a la “excitante disección del caos” (84’30”) parecen anticipar los derroteros que franqueará el director salmantino en sus siguientes trabajos: la “fascinación” de un siglo de *Andalucía* y la “seducción” que ofrece el caos.

Igualmente, la posición ideológica de ambos se acomoda en una izquierda libertaria²³ que simpatiza sin ambages con la República²⁴, desconfía del poder establecido y muestra cierto desencanto con esos políticos socialistas aburguesados. Hay numerosos ejemplos que así lo demuestran: Hans-Patino filma manifestaciones contra la OTAN donde se ridiculiza a Felipe González (4’15”); en una conversación con un burócrata (38’48”), Hans da por acabada la ideología política (“Pero si resulta que la forma de estado da igual y que las ideas valen para tan poco...”); el uso de ciertas metáforas visuales, como las rejas por las que filman Madrid, aluden a los condicionamientos que la autoridad impone a sus habitantes (42’44”); el exceso de poder atribuido a los políticos por Hans (50’35”) entronca con el aliento libertario de Patino, quien, según Bellido, considera cualquier poder como algo “castrante y destructivo”²⁵ (“los políticos tienen excesivo poder (...) corren el peligro de convertirse en manipuladores sin control”, afirma Hans); o, por último, la crítica demoledora de un rótulo acusativo compartible tanto por Hans como por Patino: “Y no es solo que la política les derecho: es que les atontona” (103’43”)²⁶.

Esta constante identificación tiene continuidad en el gusto que ambos comparten por lo castizo, personificado en la zarzuela. El género madrileño por excelencia permanece incorporado a la trama tanto por su asidua presencia en la banda sonora como por la curiosidad que Hans demuestra por él. Además del género chico, nos encontramos con otros elementos castizos como las procesiones, el besapiés, el pregón o el chotis. Ese gusto por el terruño y sus tradiciones aparece en muchos momentos del cine de Patino: los muletillas de *Torerillos*, la tuna o la Semana Santa en *Nueve cartas a Berta*, las tonadas populares de *Canciones para después de una guerra*, el pasodoble de *Caudillo*, la verbena aldeana de *Los paraísos perdidos*, la copla de *Ojos verdes* o el flamenco de *Silverio* y *El museo japonés*.

Un último elemento que hermana a los dos directores se refiere a sus complicadas relaciones con la industria. “Me planteé *Madrid* –afirma Patino– de una forma muy

²³ “De tener alguna afinidad ideológica con algún partido, sería con la ideología libertaria”, expresaba Patino en una entrevista en Bellido, *Un soplo de libertad...*, op. cit., p. 213.

²⁴ En una entrevista realizada por Heredero y Torreiro, Patino afirmaba: “Después de haber estudiado un poco a este pueblo, estoy convencido que vivir en Madrid durante la República tenía que ser impresionante”, una afirmación muy similar a la proferida por Lucía en 70’00” (cfr. Heredero y Torreiro, “Entrevista a Basilio Martín Patino”, op. cit., p. 22).

²⁵ Bellido, *Un soplo de libertad...*, op. cit., p. 162.

²⁶ Ante la pregunta de si Patino sufrió presiones para retirar estas críticas del film, el autor respondió reivindicando el rótulo: “Dejé bien claro que estaban allí porque a mí me parecía que tenían que estar. Y si había alguna duda, puse el rótulo ése” (cfr. Heredero y Torreiro, “Entrevista a Basilio Martín Patino”, op. cit., p. 23.).

abierta, dispuesto a analizar los mecanismos que implica el hecho de enfrentarse a una producción audiovisual y la contradicción que supone querer ser libre en un sistema de mercado, con instituciones que te condicionan y con una industria que impone sus propias leyes”²⁷. Estas leyes provocan que Hans se vea obligado a abandonar su trabajo en el documental. Por su parte, Patino, como ya hemos explicado en el apartado biofilmográfico, siempre ha mantenido unas difíciles relaciones con el aspecto industrial del cine. La diferencia con Hans estriba en que el salmantino sí logra concluir su trabajo: *Madrid*. Patino traslada sus inquietudes sobre la libertad del artista cinematográfico a través de unas palabras que Hans intercambia con su productora alemana (43’20”)²⁸.

Esta tensión se renueva más adelante: “¿No será ya la hora de elegir definitivamente? ¿Recompensas? ¿Libertad?” (99’11”). Hans hace al espectador partícipe de su encrucijada: plegarse a los designios de la productora o abandonar el proyecto. El montaje de esta escena incluye un poema declamado por Paco Valladares (“Y paso largas horas preguntándole a Dios, / preguntándole por qué se pudre lentamente mi alma”) que sirve para despejar la duda: Hans optará por la libertad. No permitirá que su alma “se pudra” en manos de esos productores que carecen de sensibilidad artística y simplifican todo en busca de la rentabilidad. Como hace Helga, que instruirá al sustituto de Hans con unas recetas simplistas: “El cine ha de regirse por un orden, una unidad (...). No tienes por qué preocuparte. Hacer cine es muy fácil” (103’43”). Al igual que Hans, Patino ha confirmado a lo largo de su carrera que tampoco se ha plegado a las exigencias económicas de la industria fílmica.

3. El reflejo de la Historia: la memoria imposible

Parejo y complementario al asunto de la representación, el tema central que ocupa el espacio ensayístico de *Madrid* es la reconstrucción de la Historia, una de las líneas recurrentes de la filmografía de Patino. El recuento de épocas históricas españolas centra expresamente *Canciones* y *Caudillo*, pero también asoman aspectos pretéritos en las explicaciones históricas de *Queridísimos verdugos*, en las consideraciones socio-culturales de *La seducción del caos* o en el esplendor derrotado de *Los paraísos perdidos* y *Octavia*.

En *Madrid* la Historia está presente como uno de los elementos desencadenantes de la trama, tanto de la acción como de la disertación que el film dispone. Patino se sirve de Hans para pensar en torno a ciertos aspectos relacionados con la Historia –tales como el valor de su conocimiento y la continuidad que tiene en el presente–, aun siendo consciente de la complejidad de su investigación. No en vano, Hans identifica de forma

²⁷ Declaraciones recogidas en Pérez Millán, *La memoria de los sentimientos...*, op. cit., p. 257.

²⁸ HANS: “Me parece importante informar. El espectador debe conocerlo todo (...) Insisto en la necesidad de partir desde hoy, desde el presente”.

HELGA: “Sé que eres complicado, pero por el bien de todos te pediría que te controlases. Por lo demás, ya se ha gastado la mitad del presupuesto en el archivo. Ya sabes que tienes todas las libertades, confiamos en ti. Pero tienes que marcarte una directriz que no confunda al espectador”.

HANS: “¿Y de qué sirve la libertad si he de atenerme a una directriz preestablecida? ¿Y cuál? ¿No tiene el espectador derecho a conocer otros puntos de vista?”.

metafórica la realización de una película sobre la guerra con la “búsqueda de dinosaurios” (12’52) o la unificación de sentido en el material antiguo con una labor arqueológica en la que se van recolectando trozos para su posterior unión.

A través de las imágenes, los rótulos y las frases del director alemán, Patino reclama la importancia y la necesidad de conocer el propio pasado colectivo: “Investigar aquel bullicio, aquel desastre, aquel entusiasmo, aquellas razones para morir” (9’32”). La deliberación de Hans se lleva a cabo mientras se muestra al pueblo de Madrid en el pregón del Ayuntamiento, en la Plaza Mayor, con un sonido de fuegos artificiales que remeda la artillería de la guerra. Mediante esta asociación Patino pretende una continuidad, patente también en otros momentos, entre aquel pueblo de Madrid que aguantó el ataque de las tropas franquistas y éste alegre de los ochenta: “Madrid – afirmaba Patino– sigue siendo hoy una ciudad que se lanza a la calle pase lo que pase: a protestar, a los carnavales, a lo que sea”²⁹. Este amor a la capital de España y el respeto al coraje de sus habitantes atraviesa todo el metraje: en el afán documental por captar el pulso de la ciudad, en la persistente zarzuela –convertida en sinécdoque de la capital–, en el homenaje a su anterior alcalde... Hans también se pregunta por la clave de esta grandeza de Madrid: “Una ciudad es un nombre áspero o cordial. ¿Qué factores humanos lo determinan? ¿Qué influencia tiene su escenografía?” (42’44”). Este rótulo secunda un largo travelling lateral que filma la ciudad desde un lugar repleto de columnas, presentadas como si se tratara de rejas que “determinan” e “influyen” en la villa y sus habitantes. La metáfora visual entronca con el pensamiento libertario del director salmantino una vez más.

Si “aquellas razones para morir” nos revelan un pueblo –el madrileño– capaz de sufrir la guerra desde la dignidad, Patino tampoco se olvida de homenajear al mismo tiempo a quienes pudieron levantar acta de aquel pasado: “Necesitaban testimoniar desesperadamente sobre el horror, gritar con sus tomavistas, protestar contra quienes rompían la armonía del mundo...” (21’01”). El montaje que acompaña a estas palabras supone una relectura del fragmento “España, 1936”, de *Caudillo*. Las conmovedoras imágenes de cadáveres procedentes de aquel film son escoltadas esta vez por una disertación de Hans sobre el papel de los operadores que pretendían dejar constancia del drama. Por momentos, el rostro del director germano se refleja en la pantalla, sugiriendo de modo visual una identificación emocional con la tragedia que habita en los fotogramas. Hans ralentiza y detiene la pantalla en busca de los pormenores que esconden esas imágenes pues, como él mismo dice, “solo lo que se filma sinceramente, subjetivamente, quizá desesperadamente, trasciende sobre cualquier pequeña realidad...” (22’05”). Esa “pequeña realidad” queda simbolizada por la mirada del niño con perrito rodado por Roman Karmen, fotograma congelado por Hans. Ahí, en la dignidad de esos ojos hay más que un trozo de verdad: se ha convertido en todo un icono del dolor de una guerra, “trascendiendo” la realidad. En esta rememoración del sufrimiento resulta destacable el uso del silencio que acompaña a las subsiguientes imágenes de archivo. Esta secuencia de los bombardeos también procede del “España, 1936” de *Caudillo*. Si en la película de 1974 Patino realizaba el dramatismo con la voz de Héctor Alterio leyendo a Neruda, en esta ocasión deja hablar al silencio y a las

²⁹ Heredero y Torreiro, “Entrevista a Basilio Martín Patino”, op. cit., p. 22.

imágenes. De esta forma pone en práctica el aforismo de Van der Rohe que el propio Hans enuncia: “Menos es más” (41’19”). Y, a la vez, expresa su gratitud a los operadores que pudieron grabar aquellas imágenes, para que la tragedia no se pierda en la noche del tiempo. Gracias a gente comprometida como ellos –sugiere Patino mediante el montaje–, años después la transición hacia una España democrática pudo convertirse en realidad: “Saber aguantarse el miedo, que no tiemble la imagen”; “Convencimiento de que son ellos quienes desaparecen”; “Pero habrá siempre ya una cámara vigilante que constate la Historia” (32’50”). El encadenamiento de estas tres proposiciones con fragmentos televisivos de los setenta apunta hacia la victoria de los demócratas frente a “ellos”, los franquistas. A través de estas reflexiones Patino está abogando por el compromiso de los artistas, que deben estar –como en la Guerra Civil– en la trinchera, “aguantando el miedo” como los camarógrafos, convencidos de que el aparato franquista desaparecerá y surgirá definitivamente la democracia. Y conscientes de que con la fotografía y el cine siempre habrá quien atestigüe la barbarie y la injusticia.

La necesidad de conocer el pasado entronca con la influencia que éste tiene en el presente. El propio Hans así lo explicita, cuando afirma que su misión es “conocer las formas de vida que han ido conformando el presente. Captar sus silencios, sus días, su contenido, su mirada, su luz” (6’14”). Esta sentencia se acompaña de un movimiento de cámara circular que emparenta a Hans con el Velázquez de *Las meninas*. Patino busca establecer una analogía entre dos autores que se ocupan de contemplar la mirada e interrogarla, conscientes de que un “conocimiento” u otro dependen de la forma de observar y, por tanto, la “conformación del presente” dependerá también de esa mirada que interpreta el pasado. Más adelante, Hans compara fotografías antiguas con el Madrid actual (viejetes jugando a la petanca): “Están todavía aquí. Siguen mirándonos directamente a los ojos, como no podrían mirarnos los protagonistas de una película inventada” (16’15”). El *off* alumbró nuevamente el cordón umbilical entre pasado y presente y reivindica los rostros, las historias personales que se escondían tras las ideas grandilocuentes de la guerra (“la película inventada” de la raza, la España imperial o los valores eternos alentados por los generales rebeldes).

La continuidad entre pasado y presente ofrece más indicios a lo largo del film. *Madrid* se revela fecunda en asociaciones históricas o ideológicas que se establecen a través del montaje. La analogía entre el aguerrido pueblo de Madrid que soportó el 36 y el de la actualidad se sugiere por las imágenes que ilustran el *Madrid, 1936*, de Neruda: los versos que en *Caudillo* acompañaban a los bombardeos sobre la capital, en esta ocasión se reservan para las manifestaciones en contra del golpe de estado del 23-F; de modo similar, el poema *Insomnio*, de Dámaso Alonso, está respaldado por unos *grafittis* contemporáneos que simbolizan, en palabras de Hans, “una ciudad amordazada por la fuerza bruta” (97’55”). La relación entre pasado y presente se usa también para generar contrastes en la sala de montaje: el más evidente relaciona las idealizadas imágenes de proclamación de la República con el aburguesamiento ideológico del personaje interpretado por Javier Sádaba, que exterioriza su renuncia a los ideales que una vez defendió.

Hans-Patino no solo se muestra crítico con respecto a la pragmatización de los imaginarios políticos. También manifiesta su desencanto ante las diferentes formas que

los ciudadanos tienen de recoger ese pasado que, según ha expresado el propio Hans, tan decisivo resulta para conocer la “conformación del presente”. La moviola se erige entonces en símbolo de las diversas formas de afrontarlo. En muchas ocasiones contemplamos al propio Hans o a Lucía deteniendo o retrocediendo la imagen para estudiar mejor su adecuación al discurso que están construyendo. Pero, más allá de esa búsqueda mecánica, hay tres momentos con especial importancia en la sugerencia de sentido. El primero es la citada congelación de un plano emblemático: el niño de Karmen. Contemplamos cómo Hans ralentiza, para la imagen y la mantiene unos segundos en pantalla –como hacía Patino en *Caudillo*– para que el espectador medite y ponga rostro a la tragedia, personificada en los ojos de una víctima. Es la mirada consciente y comprometida ante el pasado. Frente a esa actitud, otros dos momentos nos presentan a personajes secundarios jugando con la rueda del montaje: los ancianos se burlan de Franco mientras recibe la comunión y, en otro fotograma, el hijo de Lucía desbarata un discurso de Alberti mientras deforma los rostros de varios líderes de izquierda. Estas manipulaciones, como explica con acierto Pérez Millán, le sirven a Patino para simbolizar cómo “los mayores permanecen estérilmente fijados en sus recuerdos (...) y los más jóvenes ignoran su pasado colectivo”³⁰.

Estos tres momentos aluden a la importancia del montaje como creador de sentido. Un montaje que, sin embargo, no llega a buen puerto, no se convierte en relato cerrado, no genera un sentido unitario. Ante esta imposibilidad por fijar la memoria en forma de narración, *Madrid* ofrece una obra que se mueve deliberadamente entre los retazos de reconstrucción histórica y la ficción tradicional, entre el documento y el artefacto fílmico³¹. Esta mixtura acaba poniendo en primer plano la propia condición ficcional de la cinta, tornándola en una disquisición sobre el cine, la memoria y el oficio del documentalista: un ensayo que se interroga sobre la imagen y su construcción como un referente ideológico, histórico y visual válido. Un referente finalmente imposible de apresar en un relato.

³⁰ Pérez Millán, *La memoria de los sentimientos...*, op. cit., p. 252.

³¹ Como ha estudiado Aurell, esta imposibilidad patiniana se inserta en una preocupación historiográfica generalizada ante las dificultades teóricas para recontar la Historia. Cfr. Aurell, Jaume, *La escritura de la memoria. De los positivismo a los posmodernismos*, Universidad de Valencia, Valencia, 2005.