

BÁSICOS FILMOTECA

EL CINE DOCUMENTAL

CANCIONES PARA DESPUÉS DE UNA GUERRA

Basilio Martín Patino.1971

Sesión 12 / Jueves 21 de abril de 2016
Presentación y coloquio a cargo de Carlos Losilla,
crítico de *Caimán Cuadernos de Cine*.



SOBRE *CANCIONES PARA DESPUÉS DE UNA GUERRA*

Nunca he sabido explicar mediante palabras qué es, en qué consiste, o cómo han ido surgiendo cada una de mis películas, según creo, todas ellas diferentes. Dentro de ésta mi propia extrañeza quizás "*Canciones para después de una guerra*" sea una de las más atípicas, no sólo por su forma sino por sus contenidos. Parece habitual contar y expresarnos en novela, en teatro, en cine, sobre lo que conocemos mejor, por haberlo vivido, unas veces disfrutado y otras sufrido. En el caso de esta película yo he tenido que reconocer que, dado el ambiente en que pasé mi infancia, mi familia, mi ciudad, desconocía cuánto significó aquella terrible posguerra, en sus extremos de hambre, miedos, represión, muerte, etcétera. Y más en concreto la de la capital de España.

La posguerra es una sedimentación, un recuperarse de la catástrofe bárbara, salvaje que supone siempre una confrontación bélica. Después del "venceréis" que profetizó Unamuno a los Millán Astray legionarios del 36, es decir machacaréis al enemigo, desolaréis el país a cañonazos porque sois más fuertes, o más desalmados, vendrá el "pero no convenceréis", que viene a ser el añadido de dolor posterior de las postguerras. Quizás la historia de la humanidad no sea sino una sucesión de postguerras, es decir de desajustes entre quienes poseen desmedidamente el poder y quienes lo padecen, en las que volver a recuperar la vida sobre los destrozos de la irracionalidad, mientras los guerreros repostan y los nuevos alevines vuelvan a surgir para salvar a los demás mediante sus cruzadas enloquecidas. Yo no llegué a ser muy consciente de aquella muestra sucia como todas las postguerras. Reconozco que este desconocimiento requirió una recuperación esforzada, no siempre fácil, incluso a veces traumatizante, al enfrentarme con esta tenaz necesidad de orientarme, investigar, profundizar para saber qué es lo que pasó, de dónde venimos. Un esfuerzo apasionante, en este caso no fácil, requiere de una fuerza motriz especial que nos arrastra hasta límites de un atrevimiento que luego, una vez superado, nos sorprende.

Me excitaba, por otra parte, poder constatar con este trabajo mi vieja idea de que el cine posee una capacidad expresiva más allá que la de ser utilizado como soporte para narrar historias novelescas mediante la composición de imaginarias convencionales, que es lo que principalmente ha venido realizándose, en muchos casos de un modo extraordinariamente eficaz.

Cuenta Proust en sus "ensayos literarios" cómo desayunando su té, al introducir la tostada en el paladar sintió un estremecimiento con olor a geranios y a azahar de los veranos de su infancia, cuando su abuelo le daba una magdalena. Creo, como escribía mi amigo José Luis Guarnier, que esa sería la clave que yo me empeñé en experimentar en esta película, como un juego de alcances aún no explorados: provocar ritmos internos no frecuentes, mezcla de imágenes y sonidos de campos semánticos, incluso opuestos, para que convulsionen nuestros sentimientos haciendo explotar en el subconsciente una desconocida riqueza de vivencias, emociones y signos insospechados.

Para desarrollar este proceso en libertad, sin interferencias de los intereses económicos o sociales, vivimos una especie de marginación muy fructuosa. Ha sido, de entre todos cuantos trabajos haya podido realizar a lo largo de mi ya larga trayectoria como director de cine, el más gozoso, el más pleno, el más gratificante, colmado además por la recepción calurosa, entregada, enormemente cordial de un público en general, de jóvenes, viejos, hombres, mujeres, progresistas o conservadores.

El idearlo en forma de espectáculo, el irle dando forma y contenido, el verlo crecer incluso a contrapelo de lo correcto, y comprobar después que se hacía realidad la confianza en lograr la complicidad del espectador y que cobra vida ese mundo abstracto en el cerebro, y nos emocionan y nos enriquecen. Es algo difícilmente comparable con nada. O así creo haberlo experimentado yo.

La idea, recuerdo, había producido sonrisas comprensivas en más de un productor amigo. Además eran canciones tenidas como vulgares, incluso de mal gusto, o cursis, o con olor a sacristía, o

agresivamente patrióticas. Aquí no hubo una Juliette Grecó ni un Ives Montand, o una Edith Piaf. Había lo que había, un arsenal de otro tipo diferente, también extraordinario. Y nos pusimos a descubrirlo y recopilarlo como podíamos durante meses. [...] Trabajamos a nuestro aire, al margen de las normas habituales del mercado, de la censura, de la prudencia. Una experiencia irreplicable. Comenzamos mezclando un Cara al Sol oficial con el que, para darle más carácter multitudinario, cantamos cuantos pudimos reunir por el bar y los estudios próximos, procurando que nadie se lo tomara a broma. “Nunca pude imaginarme que un día me emocionaría escuchando el Cara al Sol”, escribió un crítico amigo. Yo gritaba los “Viva a España” más patrióticos. Me los he tenido que oír mil veces en los viejos actos oficiales, incluso desde mi propia casa al lado de la plaza de Oriente. No debe haber habido nunca un Cara al Sol más absurdo, pero también más eficaz. “Canciones para después de una guerra” respondía a aquella necesidad visceral de independencia de finales de los años sesenta. No es preciso tener que explicarlo. Una necesidad de poder hacer sencillamente lo que nos apetecía, aunque tuviéramos que atenernos a trabajar con materiales de derribo recogidos como podíamos. Se trataba de suplirlo todo con ingenio, además de pasárnoslo bien, huyendo del masoquismo que implicaba entonces ejercer un oficio tan sometido, poniéndonos a inventar sin límites ni prejuicios.

Aparte de las muy especiales circunstancias de la postguerra era aquel un momento muy señalado de cambios de costumbre y usos: los inicios de una nueva sociedad de consumo, las primeras ventas a plazos, los primeros conflictos de una circulación nunca prevista, el final de unos gustos estéticos como el art déco que todavía se ve en los edificios, en los muebles, y el comienzo de una modernidad que tampoco lo era todavía. Aquella propensión a “Vivir a lo loco”. “Total para qué...”, las medias de plástico con cuanto suponía de cambio en el vestir... y por otra parte la sublimación de la idea de imperio, el “Voy por rutas imperiales”, que encontró en productoras como Cifesa su adecuación mediática. El apogeo de la radio con los seriales, sus concursos, la gran época de la nueva publicidad, el Nodo. Al mismo tiempo, el patriotismo de canciones canallas como “La bien pagá” [...]. Las imágenes y los sonidos engarzados tiran unos de otros como cerezas que se complementan. Aquellos cantares tan alegremente tristes. Eran tiempos de sobrevivir, de sobreponerse a la oscuridad, al miedo, al vacío. El extraño surrealismo de la vaca lechera, tolón, tolón, con tus quesos, con tus besos... que se oía en los patios por las radios, o en las casitas de papel, en medio del silencio, aquel aturdido silencio, de tanto callar. Rascayú cuando mueras que harás tú, se vive solamente una vez, y total para qué te vas a preocupar.

Nos valía cuanto encontrábamos en el rastro o en los desvanes: juguetes, tebeos, un devocionario infantil, los libros escolares, álbumes de cromos, programas de cine. Y fotos, miles de fotos, de cinematón de familias, de grupos de amigos, de parejas, de bodas, curas. Ferias, primeras comuniones, mujeres enlutadas. Las comprábamos en el rastro, en los fotógrafos de pueblos perdidos, se los pedíamos a los amigos. Recuerdo aquel verano feliz: tenía a la familia en la Costa Brava, me cargaba los viernes con una maleta de discos antiguos y de paquetes de fotos, con una lupa, en un tren nocturno, y me pasaba el sábado y el domingo analizando gestos, formas de vestir, oyéndoles cantar a la vez. Y llegaba el lunes al montaje pletórico de felicidad, a darle forma a aquel depósito de ideas que traía en la cabeza. Y a medida que montábamos la película nos íbamos dando cuenta de que estábamos manejando esa sustancia delicada e incontrolable de los sentimientos, quizás la parte más quebradiza y delicada de nosotros mismos, y de muchos otros, casi siempre víctimas, a quienes podríamos hacerles daño, o reabrir viejas cicatrices. Parecía como si aquel material delicado pudiera estallarnos en las manos.

Después, lógicamente, llegó el momento de volver a encontrarnos dentro de otra realidad, otro juego menos apasionante, aunque tampoco dejaba de excitarnos. Aprendí cuando estudiaba letras aquel lema latino “con una mano hacía el trabajo, con la otra tenía que mantener la espada para defenderlo”. Tuve que esconder, casi enterrar, el negativo para que no lo hiciera desaparecer la policía.

O los buitres del dinero que se nos echaron encima. Seis años de prohibición. Ministros y altos gobernantes llevaban a sus señoras a escondidas a disfrutar en los ministerios de la película que consideraban perniciosa para los demás y a la que negaban hasta su existencia legal. Resultaría cruel recordar sus nombres y lo que dejaron escrito en los informes que se conservan en los archivos. Algunos otros nos defendieron con asombrosa nobleza. Es una historia que está sin escribir. La acogida de la película cuando pudo estrenarse nos desfasó. Yo creo que la sociedad española de aquel momento estaba esperando esta escenificación del reencuentro en la llamada transición. Vino a ser otro factor de reencuentro, de abrazo entre gentes de pensamiento contrario. Recuerdo aquella euforia en el vestíbulo del cine de estreno, entre personalidades significadas de ideas hasta entonces incompatibles. Parecía haber llegado al fin ese día largamente esperado. Fue el momento oportuno. Un periódico publicó en la portada que la película estrenaba libertad. Una afirmación un tanto grandilocuente, pero creo que en cierto modo significativa por las circunstancias que la hacía emblemática. Artículos, ensayos, editoriales, reportajes. Luego las colas de los cines con la reventa de entradas, durante meses y meses, coloquios, las llamadas generosas de la gente desconocida.

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

Basilio Martín Patino
www.basiliomartinpatino.org

MELODÍA DESENCADENADA

Terminada en 1971, pero no estrenada hasta 1976 debido a sus incontables enfrentamientos con la censura franquista, *Canciones para después de una guerra* parece a primera vista una película simple y directa: se trataría de dejar en evidencia la realidad sangrante que se ocultaba tras las tonadillas, las películas, los noticieros y otras formas de propaganda de la España fascista. De esta manera, formaría una combativa trilogía con *Queridísimos verdugos* (1977) y *Caudillo* (1977), con la que el director de todas ellas, Basilio Martín Patino, ofrecería al espectador recién salido de la pesadilla dictatorial un espejo en el que mirarse: en efecto, durante más de treinta años el país había sido ese siniestro teatro de las apariencias que ocultaba, en el fondo, la miseria y la incultura como bases en las que se había asentado un régimen implacable.

Pero la operación es mucho más compleja. Patino renuncia a toda voz explicativa, exceptuando algunas pequeñas intervenciones en *over* de cariz más bien poético, para dejar paso a un alud de imágenes y melodías que se suceden unas a otras sin solución de continuidad, siguiendo más o menos un impulso cronológico que empieza con el comunicado de la victoria nacional-católica de 1939 y termina con unas imágenes del entonces príncipe

Juan Carlos y unos créditos zumbones al ritmo de “Se va el caimán”. Le interesa, pues, utilizar el metraje encontrado en sí mismo, casi exclusivamente manipulado por el montaje, alguna que otra intervención cromática en determinados fotogramas y la superposición con una banda sonora en la que predominan las canciones de la época, de “Ya hemos pasao” a “Tatuaje”, de “Rascayú” a “La televisión”. Se trata de un procedimiento que ostenta una doble intención: por un lado, analiza el modo en que Franco y sus secuaces utilizaron los medios de comunicación de masas para construir un régimen levantado sobre el hambre y el terror; por otro, obliga al espectador a internarse en ese imaginario y a reconocerlo como suyo, en una maniobra perversa que acaba también responsabilizándolo de toda aquella mascarada.

Pero ¿acaso no ha sido ese siempre el modo de proceder de Patino, incluso en sus “ficciones”? De *Nueve cartas a Berta* (1966) a *Octavia* (2002), existe una tensión continua entre la palabra y la imagen, e incluso entre las propias imágenes, que nunca permite hablar de “crítica social” o “mensaje progresista”. La realidad construida por el poder aparece siempre asumida, de una forma u otra, por personajes que deambulan entre sus vericuetos, como el espectador de *Canciones...* lo hace entre las melodías populares y los noticiarios de la posguerra, como hipnotizados por su capacidad de fascinación. Y, para Patino, será necesario salir de ese embrujo, despertar del sueño, para que puedan empezar a formarse una memoria personal y una conciencia colectiva que vayan más allá del folclore institucionalizado.

Esta operación de honda tradición pop no está tan lejos del tratamiento que Andy Warhol, por ejemplo, había dado a las sopas Campbell: mostrar el arsenal estético del poder como una corriente puramente ideológica que se introduce al modo de un virus en el cuerpo social hasta colonizar su subconsciente, como diría Wim Wenders. Y esa es una tendencia que, en aquellos momentos, pretendía reconducir el sentido de la “españolada” de la misma manera en que Antonio Drove (con *Tocata y fuga de Lolita* o *Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe*) o José Luis García Sánchez, precisamente coguionista de *Canciones...* (con *El love feroz* o *Colorín Colorado*) intentaban hacerlo con las “comedias subdesarrolladas” de Alfredo Landa o Paco Martínez Soria. El cine español posterior, sea como fuere, le debe mucho: de la posmodernidad irónica de Almodóvar a los *collages* subversivos de María Ruido, por poner dos ejemplos, ese tipo de reflexiones autocríticas no ha dejado de recorrerlo en lo que todavía constituye una de sus vetas más interesantes.

Carlos Losilla

Caimán CdC, nº 48, abril 2016.

LAS PELÍCULAS DE MONTAJE

DEFINICIÓN, FINALIDAD Y RASGOS MÁS DESTACADOS

Denominamos “películas de montaje”, en sentido amplio, a todas aquellas obras que se alimentan de reciclar imágenes y sonidos ya grabados anteriormente con distinta finalidad o propósito del que adquieren en su nuevo ensamblaje. Se trata, por tanto, de un mecanismo que conjuga la vertiente analítica con la inventiva. Según el diccionario *María Moliner*, el reciclaje es la acción de “recuperar materiales de desecho y utilizarlos en la elaboración de un nuevo producto”. Los films de montaje (también conocidos como “de compilación”) no se realizarán únicamente a partir de desechos en el sentido estricto del término, puesto que suelen nutrirse de metraje procedente de films comerciales de ficción, publicidad o noticiarios. Las películas de montaje sirven de imágenes ya usadas que han pasado a formar parte de los archivos y de las que se apropia el director en su texto fílmico.

En el documental tradicional y en la ficción las imágenes de archivo cuentan con una función secundaria, de contexto. Pueden usarse como validación de razonamientos o como acompañamiento ilustrativo de declaraciones, pero la potencia argumentativa reside habitualmente en imágenes recogidas *ad hoc* por el realizador. Sin embargo, en las películas de montaje o compilación, las imágenes ajenas constituyen la base para crear un nuevo film [...]. Se trabaja aceptando todo tipo de documento (visual y sonoro) ya grabado, cualquiera que sea su procedencia y su temática. [...]



[...] Un rasgo esencial de las películas de montaje radica en otorgar un nuevo sentido a las imágenes antiguas que se citan. Hasta los que pretenden resultar más fieles al significado original –un documento histórico informativo– o aquellos que utilizan una sola fuente [...] por el mero hecho de crear un nuevo film, ya construyen un contexto diferente, y en consecuencia, las imágenes adquieren una nueva significación. Es lo que Sánchez- Biosca ha llamado “deshistorización” de la cita⁽¹⁾. Esto no implica que se pierda por completo el significado anterior. Éste permanece latente, en colisión con el nuevo emplazamiento de la imagen. En un sentido similar, Peterson afirma que el ensamblaje en este tipo de films mantiene una tensión entre sus elementos incorporados y la nueva composición que los contiene. Tal contraste entre unidad y desunión se explota en tres niveles: la construcción de las imágenes individuales, la yuxtaposición local de éstas y la estructura general del film.

[...] En el caso del cine de compilación, afirma Leyda, se trata de descubrir el significado de viejos materiales⁽²⁾ que, en su nueva ubicación, aportan un renovado contexto sobre el que se pueda instaurar la relación de las nuevas relaciones entre las imágenes. Al establecerlo, incluso las imágenes recién descubiertas proyectan una lectura diferente a la que hubieran sugerido en otras épocas y circunstancias. En este nuevo paisaje textual, la carga crítica se produce por discordancia entre el significado del contexto de la imagen original y el de la actual. En esta labor de recontextualizar las imágenes, de dotarlas de unas coordenadas espacio-temporales, muchos montadores no dudan en reutilizar libremente ciertos fragmentos: valen lo mismo para una secuencia que para otra, pues en ambas, al haber perdido gran parte de su valor referencial y su anclaje con la realidad, sirven para muy diversos sentidos y emplazamientos.

[...] Al igual que ocurría con la corriente escultórica y artística del *arte povera* o con algunas muestras del *collage* y de los *ready-made* surrealistas o dadaístas, el film de montaje de manera evidente en formas vanguardistas como el *found footage* film, pretende liberar al cine de su vertiente más economicista, al mismo tiempo que impugna implícitamente a una sociedad artística que consume muchos de sus productos como meras mercancías. Con esta labor de apropiación y reutilización se consigue denunciar su convencionalización en un engranaje informativo o cinematográfico concreto.

En toda esta dialéctica entre viejos y nuevos sentidos subyace también una doble actitud del cineasta del archivo: la mezcla de atracción y deconstrucción, de admiración por el metraje recuperado y la intención crítica de su re-ubicación.

Alberto Nahum García-Martínez

“Realidad y representación en el cine de Basilio Martín Patino: montaje, falsificación, metaficción y ensayo”. Cuevas, Efrén (dir). Tesis doctoral. Universidad de Navarra, Pamplona, 2005

¹ Sánchez-Biosca, Vicente. *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995.

² Leyda, Jay. *Films Beget Films*. Nueva York: Hill and Wang, 1964.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

C/ Doctor García Brustenga, 3 · Valencia

Bibliografía y filmografía seleccionadas, complementarias a esta sesión de *Básicos Filmoteca*. Puedes encontrar muchos más recursos relacionados en nuestro catálogo en línea.

www.documentacionfilmoteca.com

ivac_documentacion@gva.es

EN LA BIBLIOTECA

CINE DOCUMENTAL

- BARNOUW, Erik. *El documental: Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- BARSAM, Richard M. *Nonfiction Film: A Critical History*. Indianapolis: Indiana University Press, 1992.
- BRESCHAND, Jean. *El documental: la otra cara del cine*. Barcelona: Paidós / Los pequeños cuadernos de *Cahiers du Cinéma*, 2004.
- CAPARRÓS, J.M. *100 Documentales para explicar la historia: De Flaherty a Michael Moore*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.
- GUYNN, William. *Un cinéma de non-fiction. Le documentaire classique à l'épreuve de la théorie*. Aix-En-Provence: Université de Provence, 2001.
- LEDO, Margarita. *Del Cine-Ojo a Dogma 95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Barcelona: Paidós, 2004.
- NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.
- WEINRICHTER, Antonio. *Desvíos de lo real: El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores, 2004.

CINE DE MONTAJE / METRAJE ENCONTRADO

- HAUSHER, Cecilia. *Found Footage Film*. Viper/Zyklop Verlag, 1992.
- NICHOLS, Bill. *Cinema's Alchemist: The Films of Péter Forgács*. University of Minnesota Press, 2011.
- VV. AA. *Desmontaje: Film, Vídeo/Apropiación, Reciclaje*. IVAM; Museo Reina Sofía, 1993.
- WEINRICHTER, Antonio (coord.). Dossier "Propuestas al margen: falso documental y metraje encontrado". *Archivos de la Filmoteca*, nº 30, octubre 1998.

BASILIO MARTÍN PATINO

- BELLIDO, Adolfo. *Basilio Martín Patino: Un soplo de libertad*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1996.
- CATALÀ, Josep Maria. *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Málaga: IV Festival de Cine Español Málaga; Ocho y Medio 2001.
- GARCÍA, Alberto. *El cine de no-ficción en Martín Patino*. Madrid: Internacionales Universitaria, 2008.

GARCÍA, Pilar. *En esto consistían los paraísos: Aproximaciones a Basilio Martín Patino*. Granada: Centro José Guerrero. Diputación de Granada, 2008.

GÓMEZ VAQUERO, Laura. *Las voces del cambio: La palabra en el documental durante la Transición en España*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2012.

NIETO, Jorge. *Posibilismos, memorias y fraudes. El cine de Basilio Martín Patino*. Valencia: IVAC, 2006.

PASTOR, Ernesto J. "El nudo gordiano de *Canciones para después de una guerra*". *Cuadernos de la Academia*, nº 13-14, 2005.

VV. AA. *Basilio Martín Patino. Obra audiovisual*. Salamanca: Junta de Castilla y León, Instituto Cervantes, Universidad de Salamanca, 1999.

EN LA VIDEOTECA

BASILIO MARTÍN PATINO

- El noveno* (1960)
- Torerillos* (1962)
- Nueve cartas a Berta* (1966)
- Del amor y otras soledades* (1969)
- Canciones para después de una guerra* (1971)
- Caudillo* (1977)
- Queridísimos verdugos* (1977)
- Los paraísos perdidos* (1985)
- Madrid* (1987)
- La seducción del caos* (1990)
- Serie Andalucía, un siglo de fascinación* (1996)
- Octavia* (2002)

MÁS CINE DE MONTAJE / METRAJE ENCONTRADO

- The Atomic Cafe* (Kevin Rafferty, Jayne Loador y Pierce Rafferty, 1982)
- Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1988)
- El perro negro: Historias de la guerra civil española* (Peter Forgács, 2004)

ORGANIZA



CULTURAARTS
IVAC

COLABORA

visita ivac.gva.es para informarte sobre la programación y los demás servicios y actividades de La Filmoteca de CulturArts

caimán
cuadernosdecine