

Conciencia histórica y didáctica indirecta de la historia en la trilogía documental de Basilio Martín Patino

CHRISTIAN VON TSCHILSCHKE
Universidad de Siegen/Alemania

G4. Basilio Martín Patino

Resumen: La trilogía documental de Basilio Martín Patino, *Canciones para después de una guerra* (1971), *Queridísimos verdugos* (1973) y *Caudillo* (1975), constituye un caso especialmente revelador del cine de la Transición Española. El hecho de que se ubique realmente entre dos épocas le otorga una elevada 'conciencia histórica' (Dilthey) que va más allá de cualquier visión determinada de la historia y que se expresa incluso en la estructura y la retórica de los filmes mismos. Por consiguiente, la mejor caracterización de la contribución cinematográfica de Patino al proceso de la Transición sería la de una 'didáctica indirecta de la historia'.

Palabras claves: Documental, Transición Española, conciencia histórica, didáctica de la historia.

Abstract: Basilio Martín Patino's documentary trilogy *Canciones para después de una guerra* (1971), *Queridísimos verdugos* (1973), and *Caudillo* (1975) is a unique and very instructive case in the cinema of the Spanish Transition. The films' position in-between two eras gives them an enhanced 'historical consciousness' (Dilthey) that goes far beyond a specific view of history. This is also reflected in the structure and the rhetoric of the films themselves. Patino's cinematographic contribution to the process of Transition can therefore be best described as 'indirect didactics of history'.

Keywords: Documentary, Spanish transition to democracy, historical consciousness, didactics of history.

1. LA LECCIÓN MÁS IMPORTANTE DE PATINO

En este artículo nos vamos a centrar, una vez más, en el análisis de la famosa, ya 'clásica' trilogía documental de montaje y compilación de Basilio Martín Patino, *Canciones para después de una guerra* (1971), *Queridísimos verdugos* (1973) y *Caudillo* (1975), que entre todas sus películas han sido las más comentadas y sobre las cuales ya existe una muy amplia bibliografía¹. Así pues, los críticos coinciden en señalar que, además de realizar una indagación cinematográfica sobre los mecanismos de la memoria misma, los documentales de Patino constituyen un ejercicio de recuperación de la memoria histórica de gran envergadura puesto que en su conjunto no solamente cubren los años de la guerra civil y de la posguerra sino todo el periodo desde el comienzo de la guerra del Rif en 1920 hasta la inmediata contemporaneidad del año 1975. Al mismo tiempo hay en gran parte conformidad sobre el punto de que los filmes de Patino, tan escépticos ante todo tipo de propaganda y de manipulación ideológica, evitan conscientemente el carácter

¹ Véase, por ejemplo la "Aproximación bibliográfica a la obra de Basilio Martín Patino" en Fernández Polanco 2008: 153-159.

pedagógico-didáctico convencional, estrechamente vinculado con el género documental en sí².

No pretendemos cuestionar aquí la validez de estas características sin duda alguna fundamentales de la obra de Patino de los años setenta, más bien nos proponemos matizarlas, agudizarlas y complementarlas en cierto sentido. Partimos entonces de la tesis de que la singularidad y originalidad de la trilogía documental del director salmantino no consiste tanto en transmitir una determinada visión de la historia o del pasado sino que, de manera aun más elemental, en la creación de la 'conciencia histórica', o sea, de un 'sentido histórico' de por sí. Si bien es verdad que este efecto se produce más allá de cualquier didáctica explícita y directa, representa probablemente la lección histórica más importante de los tres filmes de Patino. La mejor caracterización de la contribución cinematográfica de Patino al proceso histórico y político de la Transición Española sería, por consiguiente, la de una 'didáctica indirecta de la historia'. A continuación se desarrollará esta doble tesis en tres etapas. Volveremos primero sobre los conceptos claves de nuestro planteamiento antes de analizar brevemente, bajo esta perspectiva, cada una de las tres películas en cuestión. Finalizamos con algunas reflexiones acerca de la unidad funcional de la trilogía de Patino.

2. ALGUNOS CONCEPTOS CLAVE

Los tres documentales de Patino se destacan por una elevada conciencia histórica que se puede observar y analizar al nivel de las obras mismas así como respecto al momento y a las circunstancias de su producción y recepción. La noción de conciencia histórica, que está en el centro de nuestro enfoque, fue acuñada inicialmente por el filósofo alemán Wilhelm Dilthey (1833-1911). Significa más precisamente la toma de conciencia de que toda manifestación histórica y todo fenómeno humano o social es relativo, finito y limitado e implica la idea concreta de que cada presente está constantemente inserto en un pasado y un futuro de los que no se puede apartar y viceversa³. El origen de este pensamiento está desde luego íntimamente ligado con la emergencia de la nueva concepción del tiempo histórico, basado en el concepto

² Compárese en lo relativo al primer aspecto de modo ejemplar los estudios de Sanz Ferreruela 2005 y Nieto Ferrando 2006: 67-129, y al segundo, por ejemplo, Torreiro 2001: 241, quien habla (acerca de *Caudillo*) de la "huida de todo tipo de didactismo de manual".

³ Cf. la formulación clave de Dilthey 1968: 204: "das Bewußtsein der Relativität alles geschichtlich Wirklichen".

moderno del progreso universal, opuesto a la supremacía de la tradición y reacio a todo tipo de concepción mítica o cíclica de la historia, que iba a imponerse en la Europa occidental durante el siglo XVIII. En la estructura y en la retórica cinematográfica de los filmes de Patino la conciencia histórica se expresa, como veremos más adelante, por la presencia claramente marcada y la correlación específica de las tres dimensiones temporales, de la interpretación del pasado, de una relación pronunciada con el presente y de una perspectiva igualmente acentuada hacia el futuro.

Podemos suponer que esta sensibilidad extraordinaria por la temporalidad y la historicidad de la historia se debe, ante todo, a la triple marginalidad a la que se veía relegado el primer cine documental de Patino frente al cine de su tiempo. A este respecto hay que tomar en cuenta, primero, el hecho singular de que los tres filmes se ubiquen realmente entre dos épocas: fueron ideados y realizados en la clandestinidad todavía bajo la dictadura, durante el último tardofranquismo –aunque *Caudillo* se terminó apenas en noviembre de 1975, una semana antes de la muerte del dictador–, mientras que su estreno y recepción tuvieron que esperar hasta la fase inicial de la Transición. *Canciones para después de una guerra* fue estrenada, como se sabe, en septiembre de 1976, cinco años después de haber sido culminada, *Queridísimos verdugos* tres años más tarde, el 20 de abril de 1977, y *Caudillo* también en el año 1977, el 14 de octubre, con un retraso de dos años⁴.

Como resalta Esteve Riambau, “el documental español vivió [...] una indudable edad de oro durante esos años de la Transición mayoritariamente copados por los géneros tradicionales” (Riambau 2001: 126). En lo referente a la función social del género, el mismo autor explica: “Junto al cine de ficción, el documental fue una pieza clave en ese ejercicio de memoria histórica impregnado de evidentes connotaciones políticas” (ibíd.: 128). Los filmes de Patino son un preludio a este “siglo de oro” del documental evocado por Riambau en el sentido preciso de que emprenden una primera revisión crítica de la guerra civil y de la dictadura todavía bajo el mismo régimen de Franco, años antes de que se multiplicaran los documentales con empeño histórico tal como

⁴ Las condiciones en las que las películas fueron producidas y sus dificultades con la censura ya han sido reconstruidas varias veces en todo detalle. Véase al respecto Pérez Millán 2002: 115-190; Pastor Martín 2005; Conesa Navarro 2006; Frutos Esteban (2006), y Nieto Ferrando 2006: 73-129.

El desencanto (1976) de Jaime Chávarri, *La vieja memoria* (1977) de Jaime Camino o *¿Por qué perdimos la guerra?* (1977) de Luis Galindo Acevedo y Diego Santillán.

Al desfase temporal entre el momento de la producción y de la recepción se añade, en segundo lugar, la marginalidad tradicional del género documental en sí, lo que, en tercer lugar, se dibuja aun más claramente en el caso del documental independiente, disidente y crítico, excluido del sistema de los medios de comunicación de la dictadura, en cuyo sector de no ficción el NO-DO tenía el monopolio. Así, el estilo irónico y sarcástico de Patino no deja lugar a dudas sobre su postura opositora frente al régimen franquista, aunque sus documentales carecen de todo tipo de denuncia directa –“lo cierto no me importa” (Larrocha 2003: 257) declara Patino en una entrevista– y a pesar de algunas críticas incomprensivas o malintencionadas que le acusaron por ejemplo, como recuerda Juan Antonio Pérez Millán, de haber realizado con *Canciones para después de una guerra* “una película conformista, ‘burguesa’ y hasta reaccionaria” (Pérez Millán 2002: 123).

Mientras tanto, la conciencia histórica es un concepto que no solamente incluye la situación histórica en la que las películas se conciben y preparan (prefiguración) o la estructura misma de las películas a través de la cual se transmiten (configuración), sino que afecta también la dimensión de la recepción en la medida en que los filmes se pueden considerar susceptibles de crear, fomentar y agudizar el sentido histórico de los espectadores (refiguración)⁵. Es evidente que, a falta de datos empíricos sobre esta dimensión, sólo se pueden hacer suposiciones. Nos referimos, sin embargo, mayormente a ella cuando utilizamos la noción de ‘didáctica indirecta de la historia’ dado que esta última se manifiesta especialmente en la formación de una experiencia primordial del tiempo, de la temporalidad y de la historicidad misma que es la condición básica e indispensable para que se pueda desarrollar alguna relación con la historia en un sentido moderno.

Pero es igualmente cierto que el aspecto temporal que está en el centro de la trilogía documental de Patino es la relación con el pasado, lo que no es sorprendente puesto que Patino desea, sobre todo, corregir a la imagen oficial en sumo grado unilateral de la historia y confrontarla con una visión alternativa. Aun así, en los filmes de Patino, como ya se ha observado a menudo, el pasado no se presenta prioritariamente bajo

⁵ Con estas distinciones seguimos el modelo propuesto por Erll 2005: 67-70 inspirado a su vez por la teoría de la triple mimesis de Paul Ricœur.

forma de historia fija, cerrada, muerta, sino como memoria viva, como algo que sigue siendo presente en la actualidad y que sólo se puede alcanzar a través del filtro de lo presente⁶. Al mismo tiempo, la mirada de Patino hacia el pasado, presente y futuro de España resulta anticipatoria en tanto que parece ya suponer el fin de la dictadura de Franco. Por el simple hecho de deber prepararse en una clandestinidad disidente, los filmes de Patino reivindican condiciones incluso legales y de comunicación que en la realidad ya no existen. Por ello, con mucha razón se puede hablar, en un juego de palabras nada nuevo, de filmes 'para después de una dictadura'.

Tras este recorrido por algunos conceptos claves para la interpretación de la trilogía documental de Patino pasamos a un breve análisis de los tres filmes para ver cómo se plasman en cada caso las distintas dimensiones temporales del pasado, futuro y presente y hasta qué punto la historia, como hemos dicho, siempre se enfoca a través de una memoria estrechamente vinculada al presente.

3. CANCIONES PARA DESPUÉS DE UNA GUERRA (1971)

Canciones para después de una guerra quizás nos brinde el mejor ejemplo para ilustrar cómo se configura la 'conciencia histórica', es decir cómo toma una forma de objetivación significativa en la estructura y los recursos cinematográficos mismos de la película. En un primer lugar, por lo tanto, cabe insistir mediante una observación muy pertinente de José F. Colmeiro acerca del posterior filme documental y autorreflexivo de Patino, *Madrid* (1987), en el hecho de que la dimensión del pasado ya se encuentra encodificada en los materiales utilizados de archivos grabados, puesto que: „El documento fotográfico, el soporte fundamental del documental de montaje, siempre recuerda inevitablemente la inaprehensibilidad del pasado, su propia condición de pasado” (Colmeiro 2000: 134). En el caso de *Canciones para después de una guerra* este efecto mediático se ve aun reforzado por el intento de Patino de trazar a grandes rasgos una revisión del pasado, una contrahistoria destinada a recordar que los años de gloria del franquismo fueron también una época de destrucción, de hambre y de persecución (ilustración 1). Al insistir frente a la versión oficial, trunca y torcida, de la historia en un 'no fue así' y al someter su representación por los medios de propaganda audiovisuales, a un proceso de

⁶ La tensión entre los conceptos de memoria y de historia a la que se alude aquí se desarrolla más detalladamente y con referencia a las teorías relativas de Jacques Le Goff, Maurice Halbwachs, Eric Hobsbawm y Pierre Nora en Nieto Ferrando 2006: 67-73.

deconstrucción y de reconstrucción no solamente se revela el carácter construido del pasado, como ya se ha notado a menudo⁷, sino que también se acentúa el carácter pasado, remoto y desconocido de la historia en general.

No obstante, al final la película adopta una fuerte orientación hacia el futuro. Se muestran varias imágenes del aún joven príncipe Juan Carlos de Borbón en el año 1954. En el último plano la cámara se acerca con el zoom a la cara del sucesor al trono quien está mirando con ojos grandes y enigmáticos al espectador (ilustración 2). Queda perfectamente claro que este plano final se refiere directamente a la actualidad del año 1971, en la que ya se perfila que Juan Carlos, en el que se cifra toda la esperanza de una gran mayoría de los españoles, sucederá a Franco como jefe de Estado. Que esta esperanza no deja de ser dudosa subrayan las letras de la canción al fondo "Limosna de amor": "Hojas somos en el viento / que, con giro raudo o lento, / van y vienen sin cesar" (01:36:28-01:36:35). Y justamente durante los títulos de los créditos, tras el fondo de juguetes mecánicos animados y las fotos de primera comunión de todos los integrantes del equipo, suena la canción "Se va el caimán" sugiriendo una frívola analogía entre el final de la película y el final de la dictadura.



Ilustración 1: *Canciones para después de una guerra* (01:14:16)



Ilustración 2: *Canciones para después de una guerra* (01:30:39)

Mientras que el polo de la historia en *Canciones para después de una guerra* se constituye principalmente por medio de las imágenes, de los documentos visuales preexistentes, el polo de la memoria, en cambio, está más bien representado por la banda sonora, por la serie de 38 canciones populares que acompañan las imágenes. Es evidente que a Patino las canciones no le interesan en sí, no le importa crear un museo acústico o un archivo nostálgico. En realidad las instrumentaliza de doble manera: utiliza, por una parte, las canciones como un recurso mnemotécnico para

⁷ Cf., por ejemplo, Colmeiro 2001: 134.

evocar recuerdos y aprovecha, por otra parte, el impulso emotivo llevado por la música para producir, en combinación con las imágenes, distintos efectos de distancia, como ironía, sarcasmo o crítica, pero también de proximidad y de identificación⁸. Afirma Juan Antonio Pérez Millán en este sentido: “La clave está, seguramente, en que Patino ha optado por un acercamiento emocional, más que directamente ‘político’, ni siquiera ‘histórico’, a las situaciones de postguerra” (Pérez Millán 2002: 132). Patino no aspira, por tanto, a una auténtica reconstrucción de la historia sino más bien, según la definición acertada de Josep María Català, a “una verdadera *crónica psichistórica* de los sentimientos” (Català 2001: 40).

Con todo, no hay que olvidar que la función mnemotécnica de la música solo se puede cumplir con un público que comparte más o menos las mismas experiencias históricas y generacionales. Eso, sin embargo, no cambia nada en el hecho de que la interacción entre música e imágenes siempre le resulta accesible a todo tipo de espectador por sus valores innegablemente transhistóricos. En todo caso, el efecto producido parece algo paradójico, como advierte por ejemplo Jorge Nieto Ferrando: “las mismas canciones que invitaron a la evasión y al olvido de las penalidades de posguerra, contrapuestas a la imagen a través del montaje, empujan desde el tardofranquismo ya cercano a la transición a recordar un pasado silenciado, una época gris y con frecuencia negada” (Nieto Ferrando 2006: 73-74).

4. QUERIDÍSIMOS VERDUGOS (1973)

El siguiente largometraje, *Queridísimos verdugos*, combina un reportaje, que se asemeja a veces al estilo del *direct cinema* o *cinéma vérité*⁹, sobre los últimos tres verdugos activos en España en los años 1970, Antonio López Sierra, Vicente Copete y Bernardo Sánchez Bascuñana, con una amplia reconstrucción de la historia cultural de la pena de muerte y de las diferentes técnicas de ejecución, especialmente del garrote vil, tratadas con cierto sarcasmo como elementos integrantes del folclore español como los toros o el flamenco. Toda esta parte de la película está presentada bajo la forma de un documental expositivo histórico-didáctico bastante convencional con una voz en off que acompaña las imágenes con comentarios y explicaciones.

⁸ Véase en cuanto a los varios efectos y estrategias semánticas del montaje a García Martínez 2007: 150-156; Martín Morán 2008, y Nonnenmacher 2010.

⁹ Cf. Martín Morán 2005: 56.

Pero, tal como *Canciones para después de una guerra*, *Queridísimos verdugos*, reliquia de un proyecto más amplio sobre la diversidad universal de las formas violentas de muerte, tampoco se detiene en el pasado y el presente sino que al final abre también un camino hacia el futuro cuando deja entrever la esperanza de que la abolición de la pena de muerte un día es una realidad. Este llamamiento humanitario se transmite a través de un montaje altamente simbólico que combina una vista panorámica del Madrid moderno con el Palacio Real al fondo, un plano del hijo y supuesto sucesor de uno de los últimos verdugos, y una paloma blanca en primer plano (ilustraciones 3-5).



Ilustración 3: *Queridísimos verdugos* (01:37:42)



Ilustración 4: *Queridísimos verdugos* (01:38:42)



Ilustración 5: *Queridísimos verdugos* (01:38:45)

La secuencia más llamativa a este respecto sigue siendo seguramente la penúltima en la que se ve al verdugo sevillano Bernardo Sánchez Bascuñana bailando flamenco en abrigo y sombrero rodeado de mujeres en trajes folclóricos. En esta escena vivaz y alucinante, una verdadera danza de muerte moderna, se intercala una noticia de prensa que anuncia el fallecimiento de Sánchez Bascuñana, como si se tratara de ilustrar el título emblemático de la famosa película antifascista de Fritz Lang y de Bertolt Brecht *Hangmen also die* (1943) (ilustraciones 6-7). Con la inserción de esta noticia, de repente cambia la mirada del espectador sobre las imágenes. Lo que antes se percibía como presente se convierte de un momento a otro en pasado. Son combinaciones como éstas, las que dan una idea inmediata e intuitiva del presente como pasado del futuro, de las que se puede suponer que estimulan más el sentido histórico y la conciencia histórica del espectador.



Ilustración 6: *Queridísimos verdugos* (01:35:25)



Ilustración 7: *Queridísimos verdugos* (01:35:07)

El proceso de la presentificación del pasado a través de la memoria subjetiva, iniciado principalmente por la música en *Canciones para después de una guerra*, se provoca en *Queridísimos verdugos* ante todo por medio de la historia oral y de un recurso del documental conocido como 'recreación' o *reenactment*. A ese fin, Patino crea una situación por así decirlo catalizadora en una bodega del "Mesón de los Castúos" en Badajoz donde, obviamente valiéndose de mucho alcohol, no solamente hace relatar a sus protagonistas cada vez más libremente su vida y su experiencia laboral frente a la cámara sino que les incita también a demostrar detalladamente cómo se efectúa una ejecución por garrote vil (ilustración 8). En estas escenas el espectador se convierte en verdadero testigo de cómo el pasado casi se rematerializa en la vida presente a través de los personajes que lo vivieron¹⁰.



Ilustración 8: *Queridísimos verdugos* (00:20:09)

5. CAUDILLO (1975)

La presencia del pasado en el presente marca también el prólogo del documental con el que Patino completó su trilogía sobre el franquismo, *Caudillo*, dedicado a la carrera política de Francisco Franco, que se enfoca desde un amplio panorama de la historia de España que alcanza desde el nacimiento del dictador hasta el final de la guerra

¹⁰ El ejemplo más célebre de este tipo de reencarnación delante de la cámara es probablemente el episodio de la película *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann en la que se entrevista a Abraham Bomba, ex prisionero y peluquero judío en el campo nazi de exterminación Treblinka. Lanzmann le hace contar y revivir a Bomba sus experiencias traumáticas, a través de una escena recreada, mientras éste le corta el pelo a un cliente en una peluquería.

civil. Con *Caudillo* Patino se apodera de un "patrimonio hasta entonces exclusivo del documental hagiográfico *Franco, ese hombre* (José Luis Sáenz de Heredia, 1964) y después limitado a apenas tres films de ficción" (Riambau 2001: 131)¹¹.

En la secuencia inicial de *Caudillo* las huellas de la historia se concretizan de una de las maneras más comunes: en forma de ruinas. Se contraponen varias vistas contemporáneas, en color, de las ruinas de Belchite a grabaciones de archivo, en blanco y negro, del mismo pueblo durante la guerra (ilustraciones 9-10). La copresencia de estas imágenes produce sensaciones claramente contradictorias, tanto de continuidad como de interrupción. Se trata de otro ejemplo representativo de una secuencia indudablemente muy susceptible de estimular el sentido histórico, o sea la conciencia histórica del espectador, ya que invita a comprender el presente a la vez como producto y como superación del pasado. Estas impresiones contrarias aun se intensifican mediante la discrepancia creada por la yuxtaposición sarcástica de imagen y sonido. Así, hacia el final de la secuencia la imagen de la cúpula destruida de una iglesia va acompañada de una voz en off glorificando a Franco como emperador divino: "Hubo una vez un hombre enviado por Dios para salvar a España" (00:01:17-00:01:21).



Ilustración 9: *Caudillo* (00:00:59)



Ilustración 10: *Caudillo* (00:01:20)

Con todo, a diferencia de los dos films anteriores, en *Caudillo* llama la atención la ausencia de toda relación con el futuro, la falta de la dimensión utópica, de la sugestión de que existe un futuro más allá de Franco y que, además, sería inminente. Esta peculiaridad se explica seguramente por el hecho de que Patino había proyectado una segunda parte de *Caudillo* "que iba a extenderse desde la victoria hasta los años setenta" (Pérez Millán 2002: 189) y de cuya realización se desinteresó después de la muerte del caudillo. Por eso, la falta de la dimensión temporal del futuro también

¹¹ Para una comparación de las películas de Sáenz de Heredia y de Patino, véase Crusells 2001.

puede ser interpretada como indicio de que en el momento en el que la película se culminó, en noviembre de 1975, el futuro ya había empezado a ser realidad y que, por eso, ya no era necesario preconizarlo sin caer en el anacronismo.

Respecto a la manera a primera vista desordenada, caótica con la que se enlazan imágenes muy dispares, así como una desconcertante diversidad de voces y comentarios, *Caudillo* parece seguir las pautas de *Canciones para después de una guerra*. Es un tópico de la crítica el señalar que este tipo de montaje imita el funcionamiento y los procesos de la memoria misma¹². En nuestro contexto, sin embargo, se plantea la interrogante de si la estructura no lineal y la fusión de los horizontes del presente, pasado y futuro específicas de la memoria humana tal como de los documentales de Patino no contradicen nuestra hipótesis según la cual el concepto de la conciencia histórica determina la producción, la forma y la recepción de la trilogía documental de Patino. En un principio cabe señalar que las tres películas de ninguna manera prescinden de una macroestructura cronológicamente más o menos ordenada, como recuerda Juan Antonio Pérez Millán a propósito de *Canciones para después de una guerra*: “De hecho, las referencias a años concretos que aparecen a lo largo del film –en carteles, recortes de prensa y otros soportes– son aproximadamente cronológicas” (Pérez Millán 2002: 127). Lo mismo vale, por lo general, incluso para *Queridísimos verdugos* y *Caudillo* que siguen básicamente el esquema de la biografía. Pero también es válido para las tres películas lo que Pérez Millán constata a continuación: los recursos de la compilación y del montaje hacen que “al contemplar no se tenga la sensación de transcurso regular del tiempo” (ibíd.). Esta observación –de una constante tensión entre historia y discurso cinematográfico en cuanto a la modulación del tiempo– confirma nuestra tesis al sostener que en realidad los conceptos de la mimesis de la memoria y de la conciencia histórica, al menos con respecto a la obra documental de Patino, no solamente no se contradicen sino que se complementan. Eso se debe entender en el sentido de que el concepto de la memoria, que se imita, a escalas diferentes, a nivel discursivo en las tres películas, sirve principalmente para subrayar la necesidad de deconstruir las narraciones lineales de la historia porque son ellas las que forman también el fundamento mismo de la mitificación del pasado por el franquismo. Y es solamente sobre la base de este

¹² Cf., por ejemplo, Colmeiro 2001: 127, que se propone analizar el “doble funcionamiento de la memoria como montaje” en *Madrid*.

trabajo de deconstrucción que se puede realizar la formación de una auténtica conciencia histórica a través de una reacentuación de las tres dimensiones del tiempo.

6. RELATO NO LINEAL DE LA HISTORIA Y DIDÁCTICA INDIRECTA DE LA HISTORIA

Para terminar nos gustaría volver a insistir en tres puntos. Hemos visto cómo la conciencia histórica entendida por Wilhelm Dilthey como conciencia de que toda manifestación histórica es relativa influye en la prefiguración, la configuración y la refiguración de la relación con la historia establecida por la obra documental de Patino en los años 1970, poco antes de la muerte del dictador y durante el proceso de la primera Transición. El relato predominantemente no lineal de la historia que propone Patino por medio de sus filmes se dirige en lo esencial contra una concepción atemporal, en el fondo mítica del proceso histórico como la defendía en parte la ideología franquista y contribuye a la vez a la emergencia de una idea general de la temporalidad de la historia¹³.

De este modo, al establecer una fuerte tensión vectorial entre pasado y futuro –una flecha del tiempo apunta desde el presente hacia atrás, en dirección al pasado, y otra, con todo énfasis, del presente hacia delante, al futuro–, los documentales de Patino practican un didactismo indirecto de la historia, por así decir subliminal. Al mismo tiempo se niega –y de ahí la fama de su “ambigüedad” (Nieto Ferrando 2006: 77) ideológica– todo tipo de didactismo directo y pesado, tanto en oposición al cine oficial de su tiempo como al cine ‘agit-prop’ de origen soviético.

Parece entonces algo paradójico que hayan sido justamente las condiciones históricas, en verdad muy específicas y singulares, en las que se ideó, se produjo y se recibió la trilogía documental de Patino las que fomentaron en sus películas una calidad estética y una significación transhistórica que les permitieron trascender la situación que las vio nacer.

FILMOGRAFÍA

MARTÍN PATINO, B. (2004). *Canciones para después de una guerra*. Madrid: Suevia Films (DVD).

¹³ Asimismo parece anticipar una manera no lineal y simultánea de acercarse a la historia muy en boga en la actualidad. Véase a Gumbrecht (1997) para uno de los mayores modelos de esta tendencia en busca de efectos de ‘presencia’.

MARTÍN PATINO, B. (2004). *Queridísimos verdugos*. Madrid: Suevia Films (DVD).

MARTÍN PATINO, B. (2004). *Caudillo*. Madrid: Suevia Films (DVD).

BIBLIOGRAFÍA

CATALÁ, J. M. (2001). "La crisis de la realidad en el documental español contemporáneo". En CATALÁ, J. M. & CERDÁN, J. & TORREIRO, C. (Eds.). *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Pp. 27-44. Madrid: Ocho y Medio.

CONESA NAVARRO, M. (2006). "*Canciones para después de una guerra* (1971). Una víctima más de la censura del Régimen". En DE LA CALLE VELASCO, M. D. & REDERO SAN ROMÁN, M. (Eds.). Pp. 85-95. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

COLMEIRO, J. F. (2001). "Los montajes de la memoria: aparato cinematográfico, identidad cultural y resistencia en *Madrid* de Basilio Martín Patino". En CABELLO-CASTELLET, G. & MARTÍ-OLIVELLA, J. & Wood, G. H. (Eds.), *Cine-Lit 2000. Essays on Hispanic Film and Fiction*. Pp. 126-136. Corvallis: Oregon State University.

CRUSELLS, M. (2001). "Franco en el cine documental español". *Historia Contemporánea: Revista del Departamento de Historia Contemporánea*, 1.22, pp. 215-231.

DILTHEY, W. (1968). *Gesammelte Schriften. Band 8: Weltanschauungslehre. Abhandlungen zur Philosophie der Philosophie* (4a. ed.). Stuttgart: Teubner/Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

ERLL, A. (2005). "Augenzeugenschaft und kulturelle Paradigmen: Zugänge zur Spanienkriegsliteratur". En Bannasch, B. & Holm, C. (Eds.). *Erinnern und Erzählen. Der Spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Erzählliteratur und in den Bildmedien*. Pp. 59-75. Tübingen: Narr.

FERNÁNDEZ POLANCO, A. (Eda.) (2008). *Basilio Martín Patino. Espejos en la niebla*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

FRUTOS ESTEBAN, F. J. (2006). "*Caudillo* (1974), de Basilio Martín Patino. Entre la Historia y la memoria". En DE LA CALLE VELASCO, M. D. & REDERO SAN ROMÁN, M. (Eds.). Pp. 97-109. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

GARCÍA MARTÍNEZ, A. N. (2007). "Ironía, nostalgia y deconstrucción en *Canciones para después de una guerra*". *Trípodos*, 21, pp. 149-170.

GUMBRECHT, H. U. (1997). *In 1926. Living at the Edge of Time*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press.

LARROCHA, E. (2003). "Basilio Martín Patino: 'Mi cine es un acto de rebeldía'". *Turía: revista cultural*, 65, pp. 251-259.

MARTÍN MORÁN, A. (2005). "La inocencia subversiva. Pistas falsas y alguna certeza sobre la producción audiovisual de Basilio Martín Patino". En ORTEGA, M. L. (Eda.). *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y Medio.

MARTÍN MORÁN, A. (2008). "En la boca del lobo... que canta. La cultura popular y la reconstrucción de la identidad nacional en *Canciones para después de una Guerra*". En Martín, C. (Ed.). *En esto consistían los paraísos. Aproximaciones a Basilio Martín Patino*. Pp. 52-75. Granada: Centro José Guerrero.

NIETO FERRANDO, J. (2006). *Posibilismos, memorias y fraudes. El cine de Basilio Martín Patino*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

NONNENMACHER, H. (2010). "Más allá del documental y la ficción, la obra fílmica de Basilio Martín Patino". En TSCHILSCHKE, C. V. & SCHMELZER, D. (Eds.). *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*. Pp. 57-75. Madrid/Fráncofurt del Meno: Iberoamericana/Vervuert.

ORTEGA ACOSTA, M. L. (Eda.) (2005). *Nada es lo que parece*. Madrid: Ocho y medio.

PASTOR MARTÍN, E. J. (2005). "El nudo gordiano de *Canciones para después de una Guerra*". *Cuadernos de la Academia*, 13-14, pp. 285-304.

PÉREZ MILLÁN, J. A. (2002). *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid.

RIAMBAU, E. (2001). "Vivir el presente, recuperar el pasado: El cine documental durante la transición (1973-1978)". En CATALÁ, J. M. & CERDÁN, J. & TORREIRO, C. (Eds.). *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Pp. 125-138. Madrid: Ocho y Medio.

SANZ FERRERUELA, F. (2005). "Reconstruyendo la memoria histórica en la pantalla. La presencia de lo religioso en el franquismo a través de la obra documental de Basilio Martín Patino en los años setenta: *Canciones para después de una guerra* (1971), *Queridísimos verdugos* (1973) y *Caudillo* (1975)". *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 20, pp. 487-510.

TORREIRO, C. (2001). "Basilio Martín Patino: Discurso y manipulación". En CATALÁ, J. M. & CERDÁN, J. & TORREIRO, C. (Eds.). *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Pp. 231-242. Madrid: Ocho y Medio.