

**PERTURBANDO LAS FRONTERAS
ENTRE “FICCIÓN” Y “DOCUMENTO”
DOS FILMS: *PARAÍOS* (B. MARTÍN PATINO, 1995) Y
LE PEINTRE, LE POÈTE ET L’HISTORIEN (JL. COMOLLI, 2006)**

**Dra. Mercè Ibarz
Universitat Pompeu Fabra
merce.ibarz@gmail.com**

ABSTRACT: Esta comunicación considera dos films coetáneos del cambio de siglo que comparten una actitud cinematográfica y cognitiva que podemos describir así: las fronteras entre ficción y documento no caracterizan más de forma exclusiva el final del siglo XX, ni tal vez sean las que mejor definen el presente; son las perturbaciones que el cine y la televisión puede crear en esas fronteras el territorio más fértil del presente. Perturbar es construir. Lo que conlleva, en gran medida –y ello quedará en gran parte implícito en mi comunicación aquí—, a reconsiderar de nuevo el documento y su imagen.

Patino y Comolli, en estos dos filmes y en el conjunto de su obra reciente, practican la perturbación de las fronteras, la propician y la desatan, en registros distintos. Son estos registros los que voy a constatar aquí, a modo de ejemplos de una actitud cinematográfica constructora. Perturbar es construir. Es lo primero a considerar.

Patino y Comolli no deconstruyen el referente, lo real, lo imaginado o lo histórico, lo dicho o lo no dicho. A la manera de Flaherty, y con la distancia respecto del periodismo aún mayor que la que el viejo maestro tuvo necesidad de adoptar en su época respecto de la propaganda¹, Patino y Comolli reconstruyen. Siguen en este sentido las lecciones de Buñuel, quien en *Tierra sin pan*, trabaja su tema en relación directa con—contra—la imagen periodística (fotografía) y cinematográfica (noticiarios, cine documental) del momento.² Patino y Comolli siempre han reconstruido, a lo largo de su dilatada trayectoria cinematográfica, en particular en el campo del ensayo documental, en el que los dos se mueven preferentemente. Practican autopsias, reconstruyen escenas, construyen sus films como parodias subversivas (Patino) o sueños revelados (Comolli: no siempre es así en su cine, pero sí aquí). Reconstruyen en tanto que actitud artística, moral.

Entiendo la pantalla como *órgano cognitivo*, a la manera de Susan Buck-Morss, interlocutora para este análisis de los dos films escogidos, particularmente su obra de referencia *Mundo soñado y catástrofe*³. Los dos films escogidos tienen, a la luz de lo que Buck-Morss analiza respecto de los inicios del cine construido—el cine soviético, el cine mudo norteamericano—, una característica común que permite y exige el análisis: Patino y Comolli parten de la historia, de cómo representar hoy la historia. Y los dos lo hacen perturbando las fronteras que los historiadores—quienes hacen la Historia—han tardado años en trazar y, a la vez, si se trata de las imágenes en tanto que documentos, los historiadores han tardado más en utilizar para inmediatamente tener que ponerlas en duda⁴.

Los dos films asumen que hace ya mucho tiempo que, dice Buck-Morss (2004: 169-71), “La ‘revolución como espectáculo’ fue sustituida por la realidad virtual de la revolución filmada” y, a la vez, retienen la lección mayor de aquellos años, hace un siglo, de que : “El cine crea un espacio imaginado donde existe un cuerpo colectivo que no puede existir en ningún otro sitio.”

Tanto para la URSS como para los EUA, insiste Buck-Morss cuando leo su libro en paralelo a la visión de los dos films que considero aquí, “la prótesis cinematográfica, con un realismo técnico creciente, dio forma a las identificaciones políticas”⁵.

Paraísos, de Basilio Martín Patino, de 77 minutos, fue realizado para Canal Sur, la televisión andaluza, dentro de un marco más amplio, la serie “documental” *Andalucía, un siglo de fascinación*. En este caso, plantea el asunto, las utopías históricas que han tenido Andalucía como núcleo original, así: Unas jornadas de urbanismo promovidas y financiadas por la Comunidad Autónoma Andaluza reúnen a tres investigadores foráneos—tres hispanistas, digamos—que se han dedicado a estudiar tres experiencias utópicas de “vida comunitaria en libertad y armonía con la naturaleza” en Andalucía a lo largo de la historia: el legendario falansterio de Tempul, el Humanisferio de Río Tinto y el Monasterio de El Cuervo. Los tres investigadores son: Helmut Werner, catedrático de antropología en Princeton, residente en Andalucía buena parte del año y preocupado por la esclavizante supeditación del hombre actual al trabajo, por lo que ha restaurado un viejo telar abandonado en plena serranía. Otro investigador es Josep Liberto Campmany, anarquista exiliado, aventurero de causas difíciles y remotas, que ahora vive en las alturas de Castellar de la Frontera. Su ex-amante y tercera investigadora de la historia es la socióloga suiza Dominique Laval, que rastrea las huellas de los socialistas utópicos gaditanos mientras regenta un lujoso gimnasio. Todos colaboran juntos de nuevo en el proyecto de una comunidad utópica moderna, de hoy: jóvenes

arquitectos proyectan, con la promoción asimismo de las autoridades autonómicas, una comunidad en la serranía de Ronda, una moderna urbanización para profesionales del teletrabajo...

Por su parte, *Le peintre, le poète et l'historien*, que este mes de junio será estrenado en Arte, también forma parte de un proyecto más amplio de Comolli con el historiador Carlo Ginzburg⁶ o, mejor dicho, es un film imprevisto en este proyecto, azaroso y, por ello mismo, tan perturbador de las fronteras entre ficción y documento como lo es, aunque con otro tono, *Paraísos* de Patino. El film de Comolli está compuesto así: un historiador, el propio Carlo Ginzburg, habla (solo ante la cámara: artificio), en la verdadera capilla de los Scrovegni en Pádua, vacía, mirando los frescos de Giotto, de un encuentro virtual entre el pintor y el poeta Dante, en la misma Pádua. Es una hipótesis poco creíble, una cita realmente apócrifa, que sirve al historiador para analizar lo que los dos artistas aportaron con su arte y la manera en que los dos cuentan todavía para nosotros. Es una improvisación de Carlo Ginzburg y del cine en un plano-secuencia de 24 minutos.

Performance, desafío, juego, y análisis de referencia. Los dos films comparten un carácter que se expresa en estas líneas de acción: performan, desafían, juegan, analizan a fondo a través de la parodia subversiva o la construcción de lo que hubiera podido suceder. Perturban en definitiva la pantalla cognitiva del cine y la televisión para promover la duda creadora de razón sobre el documento y lo que Louis Aragon llamó el “mentir vrai” de la ficción.

¹ Flaherty no tuvo esta necesidad en sus primeros filmes, pero sí con *The land* (1942), una propuesta del gobierno Roosevelt de cara a promover entre los agricultores el alistamiento a la II Guerra Mundial, que Flaherty desoyó, por lo que el film no se exhibió y del que hoy sólo quedan restos.

² He tratado este aspecto fundamental de *Tierra sin pan* en distintas ocasiones y publicaciones. Remito el lector interesado a la más reciente, “A serious experiment: *Land without bread*, 1933” en Peter W. Evans and Isabel Santaolla (eds.) *Luis Buñuel. New Readings*. London: British Film Institute, 2004, pp. 27-42, así como a *Buñuel documental. Tierra sin pan y su tiempo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1999), que contiene abundante material gráfico sobre las relaciones del film con el periodismo gráfico, el noticiario cinematográfico y con el documental “artístico” del momento.

³ *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Traducción de Ramón Ibáñez Ibáñez. Madrid: A. Machado Libros, 2004 (edición original inglesa de 2000 para el Massachusetts Institute of Technology: *Dreamworld dan Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West*)

⁴ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Traducción de Teófilo de Lozoya. Barcelona: Crítica, 2001 (edición original inglesa de 2001: *The uses of images as historical evidence*. London: Reaktion Books)

⁵ op.cit., p. 170

⁶ Ver Gérald Collas, “Investigar y filmar” en *Cultura/s, La Vanguardia*, 3 Mayo 2006, p. 4