

El espejo suspicaz: realidad y representación en *La seducción del caos*

Alberto Nahum GARCÍA MARTÍNEZ

Universidad de Navarra
albgarcia@unav.es

Recibido: 22 de Abril de 2008

Aceptado: 20 de Mayo de 2009

RESUMEN

Por medio de la falsificación audiovisual y de los dispositivos metaficticios que pone en juego, *La seducción del caos* (Martín Patino, 1991) deconstruye desde dentro los códigos y presupuestos de la televisión. Escondiendo bajo un manto lúdico su llamamiento para que el espectador despierte el sentido crítico ante los relatos audiovisuales, la película confunde los niveles del relato y presenta una obra aún en proceso de construcción. Desvela los mecanismos de creación filmica y falsifica los usos televisivos para sugerir así una reflexión ensayística en torno al simulacro y la ruptura de la confianza en los discursos que asumen la representación de la realidad.

Palabras clave: Cine español, metaficción, falso documental, film-ensayo, Martín Patino, televisión, simulacro

The suspicious mirror: reality and representation in *La seducción del caos*

ABSTRACT

Using the audiovisual fake and some meta-fictional mechanisms, *La seducción del caos* (Martín Patino, 1991) deconstructs –from inside– the codes and presuppositions of television. The film hides behind a ludic veil its endeavor in order to awake the viewers' critical sense. To do so, it blurs the levels of the narrative and brings forward a work-in-progress. It digs out the mechanisms of the filmic creation and falsifies the television uses in order to suggest an essayistic meditation on simulacrum and the loss of confidence in the discourses that intend to represent reality.

Key words: Cine español, metafiction, mockumentary, film-essay, Martín Patino, television, simulacrum

SUMARIO 1. Metaficción: la estructura es el mensaje, 1.1. Cuestiones narrativas, 1.2. La autoconsciencia de una obra en construcción, 1.3. Transtextualidad, 2. La falsificación audiovisual: la traición de las imágenes, 2.1. La verdad de “Las galas” y la falsa televisión, 2.2. Inventando un crimen, 2.3. Un calco de la información televisiva, 3. Ensayando el simulacro, 3.1. Una ficción ensayística televisiva, 3.2. Baudrillard y la representación como simulacro, 3.3. Pensamiento de un alter ego de Martín Patino, 4. Bibliografía

*La seducción del caos*¹ comparte muchas de las inquietudes intelectuales habituales en la filmografía de Patino: la tensión entre lo real y lo ficticio, la sospecha ante las imágenes, el poder y la fascinación de la manipulación, la reflexión sobre la complejidad de la representación (histórica, política o folclórica), el final de las utopías, la falsedad documental o el pastiche estilístico como forma posible de alcanzar la verdad. La película disfraza de intriga policíaca una trampa audiovisual que mezcla formatos televisivos, falsifica caracteres y desvela los propios mecanismos de creación televisivos y filmicos. Las normas de juego quedan, por tanto, delimitadas: con *La seducción del caos* Patino propone un ensayo que reflexiona sobre la televisión desde dentro. Como si se tratara de un agente doble, se sirve de la representación para criticarla no solo mediante el contenido, sino también con la forma. Denuncia a los *media* sirviéndose de ellos a través de dos elementos (con implicaciones narrativas y retóricas) que ponen en evidencia lo que considera la falacia de la representación: lo metaficticio y lo falsificado. Ambos suponen para Martín Patino la plasmación audiovisual de la tensión entre la realidad y la representación, situando en primer plano la porosidad de unas fronteras que la posmodernidad ha alimentado de suspicacias.

1. METAFICCIÓN: LA ESTRUCTURA ES EL MENSAJE

Con *La seducción del caos*, Patino disecciona los modos de crear ficciones. Coloca frente al espejo el propio simulacro que ha ido elaborando para que el espectador reconozca los resortes de los que se sirven los productores artísticos o mediáticos para lograr sus fines. Para mostrar esos mecanismos analizaremos, en primer lugar, la confusión en los niveles del relato; después, nos detendremos en la autoconsciencia de la producción, la apariencia de obra en construcción o la simbología de las ruinas; y concluiremos este epígrafe con el estudio de los elementos transtextuales que habitan la película.

No obstante, antes de desarrollar esos aspectos conviene encuadrar tipológicamente el film a modo de introducción. Según la intencionalidad de su reflexividad, *La seducción del caos* recurre a una metaficción básicamente didáctica que desvela tanto el funcionamiento de otras disciplinas y medios como el de creación de la propia película. Este afán pedagógico resulta explícito en el contenido “desmitificador” de una de las líneas narrativas de la trama: los episodios de “Las galas del emperador”. En este intento de enseñar cómo funcionan diversos aspectos culturales, sociales o políticos, Patino deja ver alguna posible solución a las medias verdades que expone. Incluso la propia fábula del emperador desnudo que da título a la serie ya cuenta con un alto grado de denuncia de la narcotización (término de resonancias claramente brechtianas) de las ficciones, de las relaciones entre el arte y sus mediadores. En el fondo de esta fábula aplicada a las representaciones –mencionada explícitamente en el capítulo V de “Las galas” (45’57’’)² – late la aceptación de que los espejos nos presentan una realidad que el espectador asume, aunque sea consciente de que lo real se adecua a otra cosa que no quiere o no puede ver al mantenerse en un mundo mediático, en un gran simulacro. Para superar la

dificultad que entraña semejante mediatización, Patino propone una beligerancia de inspiración brechtiana: un ansia de verdad que impulse a romper espejos y desvelar espejismos, capaz de convertirse, como dice Heredero, en el “resorte fundamental para despojar al emperador de sus galas (...), a la estética de su artificio, a la escenografía de sus oropeles y a la ortodoxia de su autoridad. En definitiva, para desvelar las dosis de representación que subyacen a todo discurso audiovisual, por mucho que este pueda legitimarse como ‘espejo de la realidad’”³. A pesar de esta preeminencia didáctica, también nos podemos topar con algunos elementos de reflexividad más lúdica, como es el caso de los cameos de los amigos de Patino que aparecen en la diégesis representando algún papel de relevancia menor en la trama.

Por otro lado, desde el punto de vista de su profundidad metaficticia, el film presenta una reflexividad formal y autorreferencial, porque alude a sí mismo como ente ficticio. Su interés por desvelar los mecanismos inherentes a la ficción abarca a los contenidos, pero también a la forma de la propia obra cinematográfica. Durante gran parte del metraje se nos presenta una película con aire ilusionista que, desde los contenidos, pone en evidencia la falacia de las diversas representaciones, como ocurre ya desde la primera declaración de Escribano sobre las mentiras en la televisión, el cine o el teatro. Ese constituye un primer peldaño de metaficción. La reflexividad mantiene su armadura ilusionista y, desde ahí, se cuestiona los límites de la ficción, en este caso más centrada en la televisión. Pero el director sube un escalón y logra que la reflexividad también alcance a la forma de la película. Si el fondo, la tesis del film, constituye una meditación acerca de las falsificaciones y mentiras del arte y la cultura, Patino la conjuga a la perfección con su obra porque todo lo que nos presenta resulta ser un fraude más. La intriga que los medios de comunicación muestran acerca del asesinato está plagada de engañosos testimonios y trampas puestas por Escribano, auténtico *alter ego* de Martín Patino. La investigación queda sumida en la ambigüedad de lo falso, como veremos con más detalle en el segundo epígrafe de este artículo. Al servirse de los verdaderos profesionales periodísticos para informar de las pesquisas, éstos traicionan la credibilidad y la confianza que los espectadores depositan en ellos. Escribano miente en la trama y Patino “prolonga” el embuste al mostrárnoslo por medio de Pedro Piqueras y Jesús Hermida. Las dos secuencias que cierran la película —la Colegiata de Wamba y el desenmascaramiento del robot Escribano— ahondan en su condición de artificio, consciente de su propia naturaleza filmica.

1.1. CUESTIONES NARRATIVAS

La compleja estructura narrativa de la película requiere de un análisis específico⁴. *La seducción del caos* presenta un relato donde, por un lado, se modifica el orden cronológico temporal y, por otro, se mezclan deliberadamente el mundo del documental televisivo (“Las galas del emperador”) y el universo diegético de la trama de Hugo Escribano. Mediante las ausencias de capítulos y los solapamientos entre los diversos niveles diegéticos, Patino hace reflexionar al espectador sobre la validez de la ficción que ha contemplado y cuestiona la credibilidad y

La presentación y el epílogo tienen lugar en un teatro semiderruido y actúan como marco atemporal que encuadra el simulacro al que asistimos. Ya desde el momento inicial se marca la alternancia que caracterizará a la cinta: tras la presentación, un espejo se rompe y cae hecho añicos (señalado por el signo * en el cuadro) dando paso al primer episodio de “Las galas”. Esta transición se repetirá a lo largo del film para separar “Las galas” y la trama detectivesca.

Como se ha visualizado en el cuadro, el tiempo cronológico de la historia parte de las actuaciones televisivas rescatadas de los archivos de TVE (datadas en 1965, 1984, 1989), que incluyen entre medias las escenas del vídeo de la boda de Escribano y Yolanda Verdasco (pertenecientes a 1987) y culminan con imágenes de ellos dos y su bebé. A continuación encontramos, en una cronología ideal, la serie realizada por Escribano. Tanto los rótulos que anuncian una “serie en preparación”, como el maquillaje y el peinado de Escribano hacen pensar que estaba siendo grabada poco antes del crimen que los noticiarios intentan esclarecer. Parece evidente que los informativos supondrían el siguiente paso de la historia. Por tanto, el orden temporal del relato resulta claro. La trama periodística avanza linealmente con la excepción de cinco *flashbacks*: las tres actuaciones televisivas del presunto asesino (2a, 2b y 2c), el vídeo de la boda (4a) y el paseo con el recién nacido (4c). El resto de la trama de la investigación queda bien ordenada de forma lineal, del mismo modo que “Las galas del emperador”. La estructura narrativa alterna se mantiene sin cambios hasta la última *gala*: “Rituales” (expresada con una línea discontinua en el gráfico anterior). Ésta se enlaza con el epílogo sin que la transición habitual –el espejo roto– lo anuncie, en un intento por descolocar las coordenadas dadas entre realidad y recreación.

Al igual que en este borroso final que intenta quebrar la claridad narrativa, durante la película se aprecia interés por desorientar al espectador. Esa podría ser una de las razones por las que los episodios de “Las galas” comienzan por su segundo capítulo: una simple trampa para descolocar al espectador de este simulacro. Sin embargo, para ubicar el capítulo ausente nos resulta más acertada y coherente trazar una lectura diferente del espacio textual que queda entre el prólogo y el epílogo. Consideramos que el capítulo I de “Las galas” se corresponde con la trama del presente detectivesco, un episodio que versaría sobre otra “mentira” de nuestra cultura: el engaño de los mundos creados por los medios de comunicación (en especial por la televisión) y su falsa apariencia de verdad incontestable. Según esta interpretación, asistimos a la representación de un episodio completo, titulado “La seducción del caos”, y a resúmenes orientativos del resto de capítulos de “Las galas” para completar de esta forma la idea general de Escribano sobre la cultura occidental. La presentación y el epílogo formarían parte de ese episodio I con la misma función: servir de marco atemporal y desmitificador de toda la parafernalia televisiva que se expone.

Esta confusión en el orden temporal tiene su correlación en la alteración de los niveles del relato. Como si toda la película adoptara la forma de una gran muñeca rusa, Escribano pasa conscientemente de una representación a otra: de la reescritura del tiroteo welliesiano a un teatro en ruinas donde se escenifica la peripecia de un intelectual atrapado en una trama periodística y televisiva de asesinato. Cada

muñeca se correspondería con un escenario: de un plató a un teatro y de ahí a la televisión. El salto de un nivel del relato al siguiente siempre se verá reforzado y explicitado por diferentes mecanismos formales tras los que se enmascara el director para crear la representación que estamos presenciando. Así, en la introducción de la película Patino se sirve de un recurso musical para guiar al espectador y marcarle el camino del relato con una canción que actúa como narrador delegado: mientras Escribano baja al centro de los escombros del teatro, se oye un fragmento de *El retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla, en el que el cantante ordena a los espectadores de forma melodiosa a que ocupen sus butacas (“Siéntense todos. Atención, señores, que comienzo”, presentación, 2’20”). Así mismo, la transición del teatro en ruinas a la trama periodística también se refuerza visualmente: mediante un travelling seguimos el movimiento de Escribano bajando las escaleras mientras denuncia ante la cámara “las pequeñas mentiras entresoñadas” del cine, el teatro y la televisión. Cuando llega al centro del escenario se topa con un monitor de televisión que proyecta su imagen. Escribano se ve a sí mismo reflejado en una pantalla mientras recita su frase (“espejito prodigioso, dime la verdad”) y los espectadores pasamos a asumir el punto de vista del televisor, que se resquebraja, marcando una constante a lo largo del film. De este modo, el director consigue incorporar al receptor en la nueva diégesis, la televisiva, y anticipar sutilmente mediante el símbolo del cristal roto la falsificación de su propuesta. El cambio de plano sirve de interesante enlace visual entre el nivel de relato de la introducción y el metarrelato de la investigación informativa: el espectador contempla en el mismo plano a Escribano en el teatro y su proyección en un televisor, su reflejo.

Patino, pues, maneja diversos recursos filmicos para abrir nuevas fronteras diegéticas entre los niveles del relato. Para insertar los episodios de “Las galas del emperador” no usa una canción o dispositivos de montaje como los explicados hasta ahora, sino que emplea al montador Antonio Martín a modo de narrador delegado que simplemente introduce la cinta en el reproductor de la sala de montaje (1, 9’16”). De esta forma, el relato y su narrador se vuelven transparentes, el espectador se concienta de que el metarrelato compone una creación artística o televisiva. Aquí, de nuevo, el reflejo pasa a convertirse en el centro de la narración para el receptor. Como ocurría con la transición entre el prólogo y la trama de asesinato, nos introducimos en el nuevo mundo ficticio (“Las galas del emperador”) por medio de una televisión. En un gesto que contribuye a la añagaza de Patino y a su intento por confundir los límites, el montador vuelve a aparecer en la película (6, 69’45”). Desde su sala de edición conduce al espectador por caminos falsos o equivocados ya que quiebra deliberadamente la claridad narrativa. Mientras manipula imágenes del segundo capítulo de la serie, Antonio Martín comenta: “Todo esto era imagen en bruto, sin montar. Lo paso rápido”. Patino está así incluyendo un comentario sobre la obra que el espectador recibe y, en esta ocasión, pretende sembrar sospechas sobre los narradores. La confusión viene provocada porque la afirmación del montador de que se trataba de escenas en bruto contradice todos los

episodios de “Las galas”, que hemos visto bien montados, con coherencia y orden en sus explicaciones.

La actitud anti-ilusionista de Patino se evidencia una vez más hacia el final de la película, al exhibir el propio proceso de producción mostrando de forma explícita las imágenes de rodaje de *La seducción del caos* y mezclando así los niveles narrativos. Cuando en la Colegiata de Wamba, en “Rituales”, aparece una claqueta (VIII, 89’32”) –que debería corresponder al rodaje de la serie “Las galas del emperador”–, ésta lleva escrito el nombre de la propia película de Patino⁶. Así se amplifica la identificación entre Patino y Escribano, entre lo expuesto en “Las galas del emperador” y las tesis que defiende la propia película. Esa secuencia supone un caso especial de *mise-en-abyme* porque un episodio de “Las galas” hace referencia a la globalidad de la película. Nos encontramos ante lo que Dallenbach calificó como una paradoja o una imagen del círculo vicioso: los espectadores están viendo *La seducción del caos*, dentro de la cual se proyecta el episodio “Rituales”, que incluye escenas del rodaje de *La seducción del caos*, película que contiene un episodio titulado “Rituales” en el que se nos muestra cómo ruedan *La seducción...* La secuencia podría prolongarse *ad infinitum*. Es una paradoja porque, al igual que ocurría en *Las mil y una noches*, esa escena del episodio de “Rituales” “desborda y engloba a su macrocosmos”⁷, en este caso “Las galas del emperador”. El final de este episodio también resulta reseñable por la indefinición que suscita entre los niveles narrativos. En él, “Las galas del emperador” se enlazan con las escenas del teatro derruido sin que lo anuncie la habitual transición del espejo roto. Sí que hay variación espacial y gráfica –desaparecen las líneas que enmarcan a cada episodio de la serie y el “comecocos” que se superpone en la imagen– que nos permite suponer el final del episodio de “Rituales” y el inicio del epílogo, pero la ausencia del cristal resquebrajado contribuye a reforzar la confusión entre realidad y recreación que sobrevuela toda la película y que en ese momento se hace deliberadamente evidente.

El cuadro de la página siguiente permitirá visualizar y aclarar la relación existente entre los diferentes niveles del relato que presenta la película y mostrar cómo unos se insertan dentro de otros. Los fragmentos de línea discontinua marcan la apertura de las fronteras entre una diégesis y la siguiente.

El cuadro contiene los saltos que se suceden en el relato, teniendo siempre en cuenta dónde quedaría el espectador y la pantalla, única ilusión que se mantiene durante toda la película y espejo que nunca se quiebra. La identificación de la pantalla con el cuadro que engloba *La seducción del caos* es total, con la excepción del salto más arriesgado de Patino: la citada secuencia de la colegiata de Wamba. La hemos representado enteramente con línea discontinua por su cualidad de *mise-en-abyme* paradójica, puesto que rompe las fronteras entre los diferentes niveles llegando hasta el nivel extrafílmico de mostrar el propio rodaje.

continuamente su papel de producto creado bajo una gran verosimilitud en el manejo de distintos formatos y estilos. Sin embargo, momentos como el prólogo tienen más presente la autoconsciencia: Escribano se inmiscuye en el juego de espejos de otra ficción (*La dama de Shangai*) y sale voluntariamente de él conforme se rompen los azogues. La persecución y los disparos entre la multiplicidad de elementos reflectantes se amplía al nuevo espacio especular creado por Escribano. Una vez que se han desplomado todos los espejos contemplamos cómo Escribano sale del lugar de grabación de la escena. Los espectadores asistimos desde la distancia a todo el artificio de la representación: el lugar del rodaje, el actor saliendo de él y los cristales reventando gracias a los efectos especiales. El actor pasa entonces a un teatro en ruinas, el mismo espacio que se recuperará en las escenas con la que concluye el film.

En las escenas finales, Hugo reaparece entre los escombros para coronarse como rey. Mediante un travelling de retroceso la película afianza la autoconsciencia de la producción al mostrar los monitores de la mesa de montaje. Este plano resulta muy ilustrativo por su alto contenido metaficcional. En el fondo de la imagen, aprovechando la profundidad de campo, aún se puede contemplar la representación de Hugo; ahora, con la mesa de montaje controlada por Gloria Acebedo, asistimos a la unión de la representación y de lo representado en una misma imagen. El fondo y la forma se ensamblan y revelan sus mecanismos (la mesa de montaje, los monitores), haciendo evidente que detrás de cada ficción cinematográfica se encuentra, entre otras cosas, un editor que otorga sentido y unidad a lo rodado por una cámara. Este plano resulta ilustrativo de la práctica metaficcional puesto que recoge la ficción en el momento de hacerse, el cine consciente del momento de su creación.

Esta condición autoconsciente se manifestará crudamente cuando Escribano se quite la máscara (epílogo, 93'27") y demuestre ser un robot, un artefacto inventado para los espectadores, al igual que todos los personajes del museo de cera –esas “nuevas deificaciones del momento”– cuya elaboración acabamos de ver en “Rituales”. No es más que otro cristal que se romperá al final de la película, como todos los que se han desvanecido a lo largo del metraje para demostrar la falsedad de esos supuestos espejos de la realidad. Por eso, la voz metálica del robot reproduce la petición inicial: “Espejo maravilloso, dime la verdad, toda la verdad, verdad, verdad...” (epílogo, 94'10") mientras reverberan, irónicamente, los sonidos de la última palabra, inalcanzable en las representaciones según la tesis patiniana. A través de estos dispositivos que revelan la autoconsciencia, Escribano pregona los mecanismos de creación artística y denuncia su falsedad de forma que, como bien apunta Carlos Heredero, “la película se autodestruye al aparecer *íntegramente* como ficción, al desvelar que todo –inclusive el título– es producto de una especulación imaginaria”⁹. Al contemplar el proceso de elaboración de *La seducción del caos*, la película actúa a la vez como sujeto y objeto de la ficción filmica. Tal autoconsciencia y autorreferencialidad denotan un nivel profundo de metaficción formal; el film no está disfrazando, como hace cualquier película de intriga normal, sus huellas de producto creado. Todo lo contrario: reivindica su ficcionalidad en

contraposición con la realidad, dejando bien claro que construye un universo creado, una representación.

Al dejar al descubierto sus estructuras emerge la apariencia de “obra en construcción” que proyecta la película. Este mecanismo metaficticio entra en juego, en primer lugar, con “Las galas del emperador”, una línea argumental y episódica que se nos muestra aún en elaboración, inacabada, con comentarios de los montadores sobre las sugerencias e intenciones de Escribano, rebobinando cintas, etc., una producción televisiva en proceso de composición (de hecho, en cada capítulo aparece un rótulo que anuncia: “de la serie en preparación ‘Las galas del emperador’”). Asimismo, se nos enseña parte de lo que hay detrás del rodaje en una serie televisiva de estas características: la claqueta, los iluminadores, los micrófonos o los monitores en el epílogo. Algo similar ocurre en la citada escena de la Colegiata de Wamba: al incluir la claqueta con el título de *La seducción del caos*, se está exhibiendo el propio mecanismo de filmación de la película que ya estamos viendo. Como si fuera una obra en el momento de construirse, el film proyecta su propio rodaje, quebrando de este modo el ilusionismo. Lo invisible, lo que está detrás de la cámara, aparece ante nuestros ojos para subrayarnos su carácter de artificio.

Pero no solo en “Las galas” se hace presente la condición de obra en construcción. Mientras Escribano está preso recibe la visita de una periodista que elabora una noticia sobre su situación y la consecución de su ansiada antena parabólica. Le colocan el micrófono y el cámara grita un “grabando” antes de que comience el *off*: “Nos encontramos ante el polémico escritor con su juguete: la antena parabólica ganada tras una huelga de hambre, que hace de esta celda un anfiteatro planetario abierto a todos los aconteceres del mundo” (6, 68’37). Escribano, molesto, le increpa e interviene en la construcción de la noticia: “Un momento, un momento, vamos a ver si no confundimos el culo con las témporas. ¿Esto, esto un anfiteatro planetario? ¿Semejante antro vergonzante y cutre? ¿Me vas a sacar en la televisión? Pues venga, dale al botón”, y comienza su discurso sobre el paralelismo entre la caverna de Platón y la señal parabólica.

Tanto esfuerzo por demostrar la ficcionalidad de la propia película, tamaño énfasis por poner al descubierto los dispositivos y tácticas de la representación, conlleva una disolución del interés de la trama. La vertiente de misterio irresuelto de la que participa la película queda abierta. Ni Patino ni la falsificación urdida por Escribano aportan solución a la principal demanda argumental de la película: ¿quién mató a Yolanda Verdasco y a Alberto Torres? ¿Cuál fue la motivación del crimen? La respuesta a estas preguntas –supuesto motor argumental de la trama– se revela como un *mcguffin*, un mero señuelo que pierde importancia conforme llega el final de la cinta. Como ejemplificaba Waugh sobre las novelas metaficticias de misterio¹⁰, lo interesante de *La seducción del caos* reside en cómo se construye ese enigma y se logra burlar al espectador mixtificando las pruebas, desviando la atención hacia el juego de falso culpable urdido por Escribano. La construcción de la ficción y de la falsificación, la importancia de la forma y la transparencia de sus mecanismos, acaban cobrando una relevancia notablemente mayor que el nombre del asesino.

1.3. TRANSTEXTUALIDAD

Como en muchas otras obras metaficticias, la transtextualidad ejerce un papel importante en *La seducción del caos* al establecer un tejido de citas que hacen descansar su referencialidad en otras representaciones en lugar de remitir a la realidad. Basándonos en la terminología genettiana¹¹, iniciaremos su análisis de menor a mayor influencia en el texto. Comenzaremos con las relaciones intertextuales (citas, plagios, alusiones) e intratextuales y continuaremos con las relaciones de transformación de un texto anterior (transposición). Los hipertextos de imitación (pastiche y falsificación), pese a formar parte del fenómeno de la transtextualidad, los dejaremos para el epígrafe siguiente, mucho más adecuado para englobarlos.

En lo referido a citas, cabe señalar que ya en la primera imagen de la película encontramos una referencia de Hesiodo: “Ante todo fue el caos”, que supone toda una declaración de intenciones sobre la complejidad de la realidad y la dificultad para representarla. Esta cita entronca, a su vez, con el título de la obra y denota que, por su dificultad, esa representación implica algo atractivo, enigmático y seductor. También desde el inicio suenan los acordes de *El retablo de maese Pedro*, de Manuel de Falla. La elección de esta obra del compositor español no atiende únicamente a ejercer puntualmente la labor de comentarista narrativo, sino que se relaciona estructuralmente con *La seducción del caos* –como veremos al analizar la condición ensayística del film–. Aunque “Las galas” estén repletas de citas (desde discursos de Diógenes o poemas de Rubén Darío, hasta imágenes de grupos musicales), no las incluiremos todas en esta parte del estudio puesto que no revelan especiales ni novedosas características para el estudio de la transtextualidad. Tan solo nos detendremos brevemente en el zapping de Escribano en la cárcel (6, 68’37”), por lo intencionado de sus imágenes y su cercanía con el *collage* filmico impresionista. La disposición de fragmentos dispares conforma una miscelánea cuyas imágenes adquieren un nuevo sentido mediante la colisión montajística, como ya ocurría en ciertos fragmentos de *Canciones para después de una guerra* (1971) y *Caudillo* (1974)¹². De este modo, Patino hace extensivo el fraude de Mili Vanili a las acciones de Bush Sr., o establece una continuidad entre el hambre y la represión violenta.

La película también encierra diversas alusiones a otras obras artísticas. Se apuntan los riesgos “de los nuevos Quijotes” que intentan desenmascarar la representación (VIII, 89’39”) y encontramos referencias veladas –no explícitas– al *Fraude* de Welles en el capítulo VI de “Las galas”. Ahí Patino-Escribano delibera sobre el valor del original en el arte, que se impone por encima de consideraciones estéticas: “Poseer el original, al margen de cualquier categoría estética, es detentar un valor absoluto, único, patentado” (VI, 64’06”); todo el capítulo constituye una reflexión y un juego sobre el valor de las falsificaciones artísticas en una película que supone todo un engaño. Esa cualidad de embaucamiento y, por supuesto, el tema de las imitaciones proporcionaban los rasgos esenciales del *Fraude* welliesiano. La influencia del director estadounidense también puede apreciarse incluso en la estructura de *La seducción del caos*. Aparte del enrevesamiento de la trama (mentiras de los protagonistas, falsos testimonios de testigos secundarios, engaños

al espectador), ambas parten de una premisa falsa (la biografía de Elmyr de Hory, la acusación de asesinato) para llegar a un desenlace –mediante una compleja relación entre supuestos documentos reales y la ficción diegética de Escribano o el propio Welles– que deslegitima la validez real de todo lo que se ha contado.

Para cerrar este apartado de intertextualidad es preciso referirse a varios plagios de títulos de libros aunque, en este caso, se entiendan como guiños de homenaje a las obras de dichos autores: el pensador Hugo Escribano “ha publicado” libros con títulos de Jean Baudrillard (*Cultura y simulacro*), Román Gubern (*La mirada opulenta*) o Juan Cueto (*Mitologías de la modernidad*), lo que emparenta al protagonista con características de los intelectuales europeos críticos con el poder de los medios de comunicación y su condición de simulación de la realidad¹³.

Esa evocación de características intelectuales tiene cabida en la ampliación de la clasificación genettiana que Stam proponía. *La seducción del caos* permite emplear algunas de las ramificaciones sugeridas por este autor: en primer lugar, y aplicando el término en sentido laxo, una intertextualidad de celebridades (que evocan un ambiente cultural concreto y crean cierta comicidad por la sorpresa de encontrarlos en la pantalla). A lo largo de la película, un sinfín de personajes públicos reales actúan como sí mismos o en un papel ligado a su profesión. Como ellos mismos aparecen los presentadores de TVE (Jesús Hermida, Pedro Piqueras, Mari Carmen García-Vela, José María Iñigo, Fanny Rubio, Elena Santonja), el catedrático Enrique Torán, la investigadora artística Carmen Garrido, el comisario de la exposición Mark Jones, los falsificadores Conrad Kujau y David Stein, el galerista Leo Casteli, el fiscal Joaquín Navarro o el abogado José María Armero. También asoman rostros conocidos¹⁴ como Carmen Martín Gaité actuando como una escritora, Fernando G. Delgado como guardia civil, el pintor Juan Genovés, Antonio Giménez-Rico como Director General de Cinematografía o dos personas cercanas al director: Javier Suárez de Tangil (director de producción), haciendo de analista gráfico de la policía, y Teresa, la hija pequeña de Patino, “actuando” como el bebé de Escribano. Incluso aparecen, en pequeños papeles, otros actores amigos, recurrentes en la filmografía del salmantino, como Manuel Guitián, Vitigudino o Enrique Baquedano (que actúa como realizador de TVE). En un rasgo de autorreferencialidad cargado de simbolismo, el propio Basilio Martín Patino (VI, 61’00”) se deja ver en la diégesis. Supone un caso híbrido ya que actúa en parte como sí mismo y, a la vez, en un papel ligado a su profesión. Patino no aparece en la cinta como director de cine de *La seducción del caos*, sino como un falsificador artístico –en este caso, tallando un Cristo románico–. Aún así, su cameo no resulta gratuito y puede entenderse que sí actúa de sí mismo: de falsificador, de manipulador. Se presenta como impostor artístico precisamente porque su película supone un gran montaje, una traición al espectador y una reflexión sobre los apócrifos. De este modo, un elemento extrafilmico (el director de la película) se introduce dentro de la obra y propone una lectura de la escena en la que necesitamos salir de la pantalla para entender todo su significado.

Pese a ser numéricamente menos casos, también destacan los diversos tipos de hipertextualidad que encontramos en *La seducción del caos*. En primer lugar nos acercaremos a las relaciones basadas en la transformación de un hipotexto.

Consciente de ser una creación artística, Patino juega con las referencias textuales de su película. Ya desde el inicio introduce a su protagonista en medio de los espejos de *La dama de Shangai*. No articula una mera cita ya que los fotogramas de Escribano se insertan entre los de la película de Welles. Toda la secuencia supone una transposición del hipotexto de 1946, porque se le da una nueva lectura y sentido al fragmento original. Aquel film de cine negro tenía como trama argumental la simulación de un asesinato en el que la sangre acaba transformándose en real. Ya que toda *La seducción del caos* esboza también una escenificación falsa, no resulta gratuito que Escribano se incorpore al espacio filmico de Welles para contribuir al laberinto especular de su famosa secuencia final y establecer una relación semántica entre ambas películas.

La secuencia de la Colegiata de Wamba supone otra transformación seria del famoso monólogo shakesperiano del “ser o no ser”. Patino se apropia de la escena I del tercer acto de *Hamlet* y la vampiriza para convertirla en una reflexión de Escribano sobre la verdad o ficción de las representaciones artísticas o mediáticas: “Si es más noble para el alma sufrir los dardos de la adversidad, en este caso de la representación de un mundo que nos inquieta, o tomar la lanza contra su desdicha y, oponiéndonos a ella, arriesgarnos como nuevos Quijotes a intentar desenmascararla, poniendo así en escena una nueva representación (VIII, 90’35”)”. Encontramos otra transposición en la actualización del mito de la caverna: en esta ocasión para efectuar una crítica de los medios de comunicación. Cuando Hugo pasa por la cárcel la “Asociación MacLuhan”¹⁵ se moviliza para que el comunicólogo acceda a lo que ocurre en el mundo a través de los medios de comunicación, en este caso una televisión por satélite. Pero Escribano arremete contra la imposible recreación de la realidad que pretenden los medios, autopresentados con prurito de objetividad y de ser la propia realidad que está acaeciendo ante los ojos de los telespectadores. Escribano deshace dicha falacia en su declaración, valiéndose del mito platónico (6, 69’10”).

El último tipo de hipertextualidad que encontramos se corresponde con la imitación seria o falsificación. Patino copia con virtuosismo el estilo televisivo para simular noticias televisivas, programas de archivo o, incluso, el vídeo de una boda familiar. Se trata de una transtextualidad que se juega la credibilidad en los pormenores y que se revela esencial para el engaño que propone la película. Dedicaremos las siguientes páginas a estudiar las condiciones y mecanismos de esta falsificación.

2. LA FALSIFICACIÓN AUDIOVISUAL: LA TRAICIÓN DE LAS IMÁGENES ¹⁶

En *La seducción del caos* Patino desvela los espejismos de la representación simulando otra representación. Como sugiere Fernando González, el director salmantino reflexiona sobre la familiaridad que los espectadores tenemos con dos tipos de espacios televisivos asumidos colectivamente como espejos de la verdad: los informativos y los documentales¹⁷. Y ejerce su reflexión, y su crítica, desde el mismo medio televisivo. La receta contra el simulacro tiene los ingredientes de una

simulación mayor. Patino apuesta por despojar al emperador de sus galas y hacerle consciente de que camina desnudo, en este caso, de que tanto los informativos como los documentales constituyen mundos creados, continuos artificios.

La película se revela así como un gran juego que anima a descubrir las mentiras que contiene, un test para la credulidad del espectador, un intento por que acierte a discernir lo verdadero de lo falso, lo original de lo imitado. Sin embargo, a pesar del aliento falsario, el protagonismo reconocible de Marsillach hace que, como señala Martín Morán, la finalidad de la obra no sea tanto lograr plenamente el engaño del espectador cuanto hacerle cómplice del juego¹⁸. Patino pretende que el público distinga, en palabras de Escribano, a los “nuevos Quijotes” que tratan de desenmascarar la realidad, de aquellos súbditos que se conforman con las “sombras de un mundo exterior mentalmente reconstruido” con el fin de que el emperador –el poder, para Patino– mantenga intactas sus vestiduras: “Los emperadores han de considerar los procedimientos pertinentes para tener contentos a su súbditos. Están en juego sus galas. Ha de seguir produciéndose el prodigio. Solo algunos nostálgicos se obcecarán todavía en disentir y desnudar las hermosuras regias. ¿Quién quiere volver a los días de ira y apocalipsis? (VIII, 87’39”)”.

Basilio Martín Patino demuestra con esta película ser uno de esos últimos “nostálgicos” rebeldes que se empecinan en “disentir” mientras gritan que toda representación constituye una invención, un “juego de guardarropias y atrezzos”. Como analizaremos a lo largo de este segundo apartado, se trata del mismo juego que él nos está proponiendo al mezclar la verdad de “Las galas” con fragmentos de falsa televisión. Examinaremos entonces los mecanismos de invención de una trama de asesinato y concluiremos detallando cómo simula la verosimilitud y las herramientas retóricas de la información televisiva.

2.1. LA VERDAD DE “LAS GALAS” Y LA FALSA TELEVISIÓN

No todo en *La seducción del caos* se amolda a las normas del engaño. La mezcla de realidad y ficción imprescindible para la credulidad de este tipo de películas alcanza aquí una distinción estructural. “Las galas del emperador” se ajustan con ortodoxia a la indicialidad documental (con dos excepciones que señalaremos más adelante). La mentira viene de la mano de la trama periodística: informativos, programas de archivo y una investigación plagada de falsos testigos o pruebas adulteradas.

“Las galas del emperador” componen una serie de documentales televisivos clásicos, que conservan las características propias de la modalidad expositiva: preeminencia argumentativa y discursiva de una voz en *off* omnisciente, continuidad retórica y estilística, cronología lineal, lógica causa-efecto, entrevistas supeditadas a la argumentación global o impresión de objetividad¹⁹. Aunque cumplan los requisitos documentales canónicos y puedan considerarse una representación auténtica del mundo histórico, “Las galas” contienen un par de guiños falsos que extienden la sospecha sobre su verdad. El primero, ya comentado al hablar de la metaficción, lo ofrece la imagen de Patino tallando una falsificación de un Cristo románico (VI, 61’00”). Con esta imagen no se alude a una visión concreta del mundo sino a un

universo imaginado, puesto que Patino trabaja de cineasta y no como restaurador o escultor. El segundo guiño alude al orden y al oscurecimiento de la claridad narrativa característica del documental expositivo clásico: ¿dónde se encuentra el episodio I de “Las galas del emperador”? Como ya enunciamos al estudiar la estructura de la película, cabe interpretar toda la trama periodística-detectivesca como un primer episodio que llevaría por título *La seducción del caos* y cuya finalidad sería la denuncia del simulacro de los medios de comunicación. Esta omisión de un elemento estructural importante –el primer capítulo– contraría la nitidez compositiva del documental expositivo y, en consecuencia, su validez evidencial se resiente a causa de tal ausencia.

Aunque “Las galas” adopten una postura declarativa ante el mundo que representan y, por tanto, puedan catalogarse como documentales, sus condiciones de producción se comprueban falsas. Jamás conformó un proyecto en preparación para TVE y nunca se rodó nada más allá de lo usado para *La seducción del caos*. Patino intenta legitimar el origen real de las cintas con una semblanza de Escribano en el programa de Hermida: “El escritor (...) estaba últimamente entregado al rodaje de la serie “Las galas del emperador”, con la que se proponía cuestionar las falacias que nos han ido condicionando en este final de milenio” (1, 7’58”). La existencia de la serie se refuerza con la presentación y la introducción física de las cintas que hace el montador Antonio Martín (1, 9’16” y 6, 69’44”) o con los comentarios que el mismo montador y el productor de “Cine Óptico” intercambian sobre la labor de producción (79’06”). La falsedad se queda a aquel lado de la pantalla: Hermida nunca ha informado de esa noticia en la realidad, Antonio Martín no existe como montador y en el registro mercantil resulta imposible encontrar la productora “Cine Óptico”. En todo este juego se aprecia la intención lúdica de Patino y su intento por desorientar al receptor, de forma que no consiga asentar su conocimiento sobre bases sólidas. El espectador ha de preguntarse a cada paso si lo que contempla responde a la verdad o a la simulación. Aún así, los dos guiños y la falsa legitimación del origen no invalidan la verdad del resto de pensamientos y denuncias expresadas por Patino. Las pistas mentirosas que siembra el film conviven con la transmisión de conocimiento propia del documental expositivo.

2.2. INVENTANDO UN CRIMEN

Si “Las galas” pueden considerarse como verdaderos documentales, el grueso del engaño se concentra en la televisión. Como se detallará en 5.4.3., la crítica al simulacro mediático y su imposibilidad de representar la verdad se ejerce desde la propia televisión, empleando las mismas herramientas retóricas que se denuncian; “paradójica forma de exorcismo”²⁰ en esta ocasión de los simulacros televisivos. Patino intenta subvertir los valores dominantes de la televisión desde la heterodoxia que ha dominado toda su obra. Como él mismo expresa por boca de Escribano, “los valores exclusivos, como las certezas, fundamentan la ortodoxia en la que se asienta toda autoridad: cuestionarlo supone marginarse a la heterodoxia” (VI, 65’03”). Se convierte así en un rebelde que critica los espejos deformantes de la

televisión, los mismos que le hacen recordar el mito de la caverna cuando se encuentra en prisión. La reprobación de los poderosos que ha recorrido toda su filmografía le lleva a arremeter, en este caso, contra los nuevos gerifaltes: los que controlan los *mass media*. De nuevo, el director lanza sus diatribas contra los simulacros desde la serie de Escribano: “Los encargados del sistema han de vigilar por la pureza de sangre, establecer la norma, defender los principios, aplicar los códigos... ¿De qué otra manera podrían seguir siendo verdades las verdades?” (VI, 66’41”). Unas normas y unos códigos que Patino conoce bien, hasta el punto de reproducirlos en esta falsificación televisiva para demostrar que ciertas verdades han perdido su condición y se han convertido en formaciones retóricas manipulables por “los encargados del sistema”.

La seducción del caos se inventa el seguimiento periodístico de un crimen: la muerte de Alberto Torres junto a Yolanda Verdasco y su repercusión informativa. Existen dos niveles de engaño: uno diegético y otro extradiegético. El primero se corresponde con la trama urdida por Escribano y la red de imposturas que teje para cazar a los medios de comunicación; una mentira tan perfecta que TVE y el periodista Matías Gil se ven obligados a indemnizarle por calumnia ya que las acusaciones de ser el negro de Alberto Torres se revelan otro infundio indemostrable. La falsificación con alcance extradiegético se corresponde con la que Patino pone en práctica en *La seducción del caos* con la colaboración de un puñado de periodistas famosos y una cuidada recreación de las técnicas y modos informativos.

El promotor de la invención diegética es, por supuesto, Hugo Escribano. Un acusador de simulacros, un “fiscal de las creencias comunes”²¹ en “Las galas” que pasa a convertirse en el acusado en *La seducción del caos*. Pero la imputación constituye una más de sus artimañas para certificar la fragilidad de los espejos mediáticos. Él mismo puebla el espacio de pruebas falsas y testigos impostores para, al final, desvelar que se trataba de un embaucamiento. Patino se encarga de vertebrar ese engaño a través de otro mayor (y con consecuencias extradiegéticas): la presentación periodística del suceso para los espectadores. Todo resulta simulado, tanto el asesinato como su seguimiento en la prensa. En la diégesis, los periodistas admiten haber caído en la trampa y publican una rectificación para disculparse ante el público. Los espectadores hemos de esperar al epílogo para confirmar visualmente el simulacro periodístico extradiegético: los personajes quedan como robots, títeres controlados por el ansia de que el espejo televisivo les descubra la verdad.

En el nivel diegético nos interesa destacar cómo se confecciona una trama de asesinato que carece de resolución. En toda ella flota un aire de parodia de uno de los géneros televisivos de más éxito del momento: el culebrón venezolano. El mismo Hermida instituye la comparación al tildar el “caso Escribano” como un “folletinesco episodio” tejido a base de “celos, la salomónica posesión de un niño, dinero y fama” (1, 8’27”); la rocambolesca evolución de la trama aderezada con la sorpresa final ratifican el paralelismo. A lo largo de la investigación también se recogen los testimonios de diversas personas cercanas a los implicados: el amigo trotskista, los guardeses, la escritora Sofía Veloso, Enrique Torán, la administradora de la familia Torres, etc. En esa larga sucesión de testigos y amigos de los fallecidos y del presunto asesino, Hugo Escribano introduce una serie de cómplices

para levantar su montaje. El falso culpable se deja acusar de homicidio y estafa literaria merced al testimonio, entre otros, de Ernesto Guijuelo y el virtuosismo caligráfico de los amigos de Nacho Soriano, su compañero de cárcel. En este juego de representación de representaciones, Escribano desafía a los medios bromeando con su propia inocencia. El comunicólogo quijotesco empeñado en denunciar falacias y simulacros reta a los medios para dejarlos en evidencia. Gloria Acebedo, cómplice y testigo de la mentira, ya se lo había anticipado a los periodistas: “De lo que podéis estar seguros es de que Hugo no será el típico objeto que uno puede manipular como si fuera un títere” (5, 56’02”). Todo lo contrario. Escribano permite que los medios construyan su culpabilidad para, en última instancia, sacar sus ases y enseñar quién ha movido los hilos. Escribano consigue cerrar así con éxito –mediante un ejemplo práctico– su capítulo más ambicioso de “Las galas del emperador”, el primero, el que dirigía el dedo acusador contra la falacia de los medios y el simulacro periodístico.

Pero Escribano no se contenta con descubrir la trampa de la representación televisiva. En un nivel extradiegético, su peripecia hace evidente el ardid al desnudar-nos la gran simulación inherente a los medios de comunicación. Realmente, Escribano ha puesto en evidencia otro fraude más: el llevado a cabo por Basilio Martín Patino. El director salmantino cuenta con la colaboración de numerosos profesionales que aportan su granito de arena a la denuncia y que colaboran, ejerciendo de sí mismos, a que la impostura mediática adquiera verosimilitud. Los citados Hermida, Piqueras, García Vela, etc., resultan decisivos para el éxito de la escenificación patiniana. Al trasladar su profesión y su prestigio a la ficción, aportan esa cuota de autenticidad que necesita todo falso documental para ganar la credibilidad del espectador. Las pistas ficcionales resultan mucho más escasas que si un puñado de actores hubieran ejercido de periodistas de programas informativos o de miembros de la carrera jurídica. Patino inventa una realidad (y un crimen) insertando en ella a personajes conocidos de la propia realidad. Si bien es cierto que por la pantalla –como ya explicamos al hablar de los rasgos de reflexividad lúdica que recorren el film– desfilan muchas otras caras conocidas, lo hacen en calidad de cameos, pequeños homenajes o gestos a amigos del autor.

2.3. UN CALCO DE LA INFORMACIÓN TELEVISIVA

Teniendo como base el estilo televisivo informativo y el de diversos programas de entrevistas, Patino edifica una lograda falsificación que encandila al espectador con la verosimilitud que proyecta la cinta hasta la última parte (se rompe en el capítulo VIII y el epílogo). Ha copiado informativos, magazines de TVE, vídeos familiares e, incluso, la edición de periódicos y libros. Se trata siempre de imágenes apócrifas en las que el autor se ha ayudado del maquillaje y los efectos especiales para lograr ese realismo que destilan las escenas y con el que busca confirmar su idea de que “las imágenes más falsas son las que se presentan con pretensiones de realismo documental; el realismo no es más que una deformación de la realidad”²². Como sostiene Heredero, las imágenes de *La seducción del caos*, “que se

proponen a sí mismas como ajenas a la ficción, nunca ocultan su condición; más bien la proclaman y la subrayan (...). Es una intriga cuyos segmentos narrativos tienen la apariencia de ‘datos reales’ cuando en verdad se trata de sucesivas *representaciones teatrales*”²³.

Esas “sucesivas representaciones teatrales” que suponen las noticias acerca de la muerte de Alberto Torres y el seguimiento del caso se producen a través de los servicios informativos de Televisión Española. Pedro Piqueras (*Telediario*), Jesús Hermida (*Diario Noche*) o Mari Carmen García Vela (*Informe Semanal*) ejercen de presentadores en las noticias sobre el “caso Escribano”. El ilusionismo resulta total puesto que en aquellos años los tres periodistas conducían esos mismos programas en la emisora pública (que hasta poco tiempo antes ostentaba el monopolio de la información audiovisual). Como la película la produjo TVE, no hubo problemas en emplear los mismos decorados, músicas e infografías originales de los programas. Así mismo, se imita el estilo estandarizado de redacción de las noticias: la voz en *off*, un puñado de micrófonos persiguiendo al protagonista de la noticia en busca de una declaración, conexiones con el periodista desde el lugar de los hechos y entrevistas a diversos protagonistas de la vida de Hugo Escribano en su lugar de trabajo. En estos casos, la multitud de pequeños detalles se antojan esenciales en la búsqueda de un realismo casi documental, dirigido a hacer admisible el artificio. Aparte de la escenificación periodística en torno al suceso o el protagonista de turno, la falsificación alcanza a los diferentes logotipos dibujados en los micrófonos que aparecen en las entrevistas a los implicados (Cope, Ser, Antena 3 Radio, Antena 3 Televisión, TVE) o a una furgoneta de Antena 3 Radio en la puerta del acusado.

La entrevista constituye una de las herramientas más usadas por los periodistas. En *La seducción del caos* encontramos varias de ellas, rodadas con una impostada naturalidad. Son declaraciones de personajes implicados en el esclarecimiento del caso, personal de la casa o amigos que, como en cualquier reportaje televisivo, suministran buena cantidad de información. Con una soltura encomiable, Patino falsea todas las caras relacionadas con la noticia y origina un fuerte aroma de verosimilitud. Así, se finge el tinte ideologizado y resistencial del viejo amigo trotskista, la alegría nostálgica de la escritora Sofia Veloso, la austeridad del guardia civil, el tono desafiante de la cómplice en la escenificación Gloria Acebedo, el costumbrismo de los tres viejetes del pueblo natal de Alberto Torres, el carácter terruñero del matrimonio de guardeses (donde ahora se reconoce con facilidad a la actriz María Galiana) o el acento asustado de la limpiadora que encontró los cuerpos desnudos y ensangrentados. Gracias a un buen *casting* y una correcta dirección de actores, todos se adecuan a su rol con estudiada espontaneidad o nerviosismo. Las entrevistas se producen, como suele ocurrir en ciertos reportajes de corte documental, en ubicaciones relacionados con la trama: el lugar de los hechos –con guardias civiles recogiendo pruebas en segundo plano–, la puerta de la mansión –a la búsqueda de alguien que conociera a los asesinados–, la prisión, la plaza del pueblo, los pasillos del juzgado o los lugares de trabajo de los amigos de los asesinados: el despacho de una novelista o del jefe de la Guardia Civil, las aulas de la Facultad de Periodismo donde Enrique Torán impartía clases junto a Escribano, la sala de mon-

taje de la productora *Cine Óptico* o el restaurante *Casa Pedro*. Patino cuida los detalles que puedan contribuir al embaucamiento.

Para trazar una descripción más completa del acusado se nos muestran “Tres actuaciones televisivas del presunto asesino”. En ellas se engaña al público recreando al detalle diversos programas de variedades de la historia de la televisión pública. Para reforzar la autenticidad, en cada uno de ellos aparece un rótulo que especifica la procedencia de las imágenes: el archivo de TVE. Así, mediante la labor de maquillaje y el rescate de los decorados y caretas de entrada originales, el propio José María Iñigo entrevista en su *Estudio abierto* a un joven y rebelde Hugo Escribano en un 1965 ensombrecido aún por la censura. A continuación, Patino cuenta con la connivencia de Fanny Rubio para que charle con Hugo Escribano en su salón informal (1985) y, por último, con Elena Santonja entre pucheros y *Con las manos en la masa* en un supuesto programa emitido por TVE en 1989. Como confirmará con su siguiente trabajo, *Andalucía, un siglo de fascinación*, Patino certifica una camaleónica capacidad de adaptación televisiva. Desde la rigidez de los informativos públicos hasta un magacín de entretenimiento, la vampirización de diferentes estilos se convierte en una seña de identidad de su último cine.

Martín Patino no se apropia únicamente del estilo televisivo. Los dos minutos del enlace matrimonial entre Escribano y Verdasco (4a, 32’59”) vigilan todas las características del vídeo doméstico y de su estilo de rodar: cámara al hombro, iluminación natural, espontaneidad de los actores, *zooms* exagerados y repentinos, conciencia de encontrarse ante la cámara, intrascendencia de muchas de las acciones que se recogen, etc. También conservan sus peculiaridades una serie de estilos de los que se apropia el director para generar impresión de naturalidad y realismo: la grabación aséptica del juicio, en una sola toma alejada y en plano fijo, siempre con los acusados de espaldas y un sonido deficiente (4, 36’22); las escenas de una película protagonizada por Yolanda Verdasco (3, 29’42”); o el sabor antiguo que proporciona el blanco y negro desgastado de las fotos familiares de Patino (4c, 40’40”).

La falsificación de diferentes elementos editoriales, en concreto libros y periódicos, también robustece la sensación de realidad. En varias ocasiones aparecen las noticias relacionadas con el “caso Escribano” recogidas por la prensa, en diarios como *El País* o *El Sol*. Se respeta la mancheta del periódico, los tipos de letra, las formas de titular, el tamaño de las fotos con una fidelidad capaz de confundir al espectador. Incluso en los libros que se presentan de Escribano se advierte el símbolo de una de las más importantes editoriales españolas: Alfaguara; o se reconoce la llamativa edición –portada verde fosforescente– que Kairós hizo de *Cultura y simulacro* (16’23”), original de Jean Baudrillard atribuido al protagonista. El cuidado de estos pequeños detalles con base real se comprueba decisivo para conquistar una mayor verosimilitud en la mente del espectador, demostrando la facilidad de crear un simulacro, de vestir de ilusión y ropajes a un emperador que viaja desnudo.

3. ENSAYANDO EL SIMULACRO

Fruto de la reflexión anterior sobre la metaficción y la falsificación en *La seducción del caos*, desembocamos ahora en la vertiente ensayística que también recorre la película. Como apunta el doble análisis llevado a cabo hasta el momento, *La seducción del caos* se erige como un ensayo que tiene por objeto pensar en torno al simulacro que comporta cualquier representación, haciendo hincapié en las mediáticas. Desde una perspectiva crítica y con una finalidad didáctica, Patino utiliza esta ficción ensayística para interrogarse sobre la supuesta verdad de cualquier tipo de representación: filmica, televisiva, documental, informativa, religiosa, ideológica o artística. El autor busca educar súbditos –espectadores– capaces de gritarle al emperador y ver el engaño, como en el famoso cuento del monarca desnudo, recordado en “La belleza domesticada” (V, 54’57”). Es la contradictoria manera de ahuyentar los fantasmas de la representación: denunciar el simulacro mediante otro engaño que desvela los mecanismos de creación, la facilidad de la impostura, en este caso, a través de la imitación de una información procedente de la pequeña pantalla.

En este tercer apartado de análisis de *La seducción del caos* comenzaremos justificando la aplicación de la noción “ensayo” a este film y las salvedades que impone su alta condición ficticia; después explicaremos los rasgos de su reflexión en torno a la representación y sus simulacros; por último, atenderemos a los rasgos biográficos de Patino que se deslizan por el film y su equivalencia con Hugo Escribano.

3.1. UNA FICCIÓN ENSAYÍSTICA TELEVISIVA

Patino-Escribano aborda el tema de la naturaleza de las imágenes, la realidad y sus representaciones haciendo partícipe al espectador de la reflexión que efectúa. El personaje interpretado por Marsillach busca una solución a estas cuestiones y, en el proceso de búsqueda, hace que compartamos sus dudas, explícitas en la narración de “Las galas del emperador”²⁴. Estas incertidumbres expresadas en voz alta constituyen el síntoma más claro de un pensamiento exploratorio por los alrededores de la noción de simulacro. Sus preguntas establecen paradas de un viaje errante que tiene como meta el “capítulo I” de “Las galas” –el destinado a indagar sobre la verdad de las imágenes–, cuyo título y contenido se identifican con el film que estamos presenciando. Por tanto, todos los episodios de la serie se integran en el proceso investigador de Patino: le sirven como ejemplos que complementan su cavilación principal –la que vemos en el momento de hacerse– y, al mismo tiempo, suponen también una especie de clase práctica sobre el simulacro, dada su cualidad falsaria.

A pesar de la rotundidad de este empuje especulativo, *La seducción del caos* es la película de Patino más difícil de catalogar. Su esencial hibridación le hace escapar de cualquier intento por apresarla en una categoría genérica cerrada. Se aleja de los cánones del telefilm al apuntar, más allá del mero entretenimiento, una reflexión de hondo calado estético-filosófico; no se ajusta a la categoría documental puesto que su misión radica, precisamente, en pervertir el género mediante la falsificación; niega su condición de ficción tradicional al incluir en su interior texturas

dispares. Esta vocación fronteriza y anti-genérica encuentra cobijo en la institución del ensayo fílmico²⁵: su apertura formal y estructural, su naturaleza fragmentaria, permiten situar a *La seducción del caos* dentro de sus confines.

3.2. BAUDRILLARD Y LA REPRESENTACIÓN COMO SIMULACRO

En *La seducción del caos* el objeto del ensayo lo configura la representación: su validez, sus límites, sus paradojas y sus imposturas. Desde el laberinto de espejos de la secuencia que inaugura la obra, la película va sembrando semillas de apariencias, falsedades y autoconsciencias que germinarán en un final que desautoriza todas las imágenes que hemos contemplado. Toda la secuencia inicial transcurre en un teatro en ruinas que se corresponde con el lugar donde se va a representar una nueva función. Como comenta Heredero, esta introducción plantea

una metáfora premonitoria del juego-provocación al que nos invita Basilio Martín Patino: un recorrido por los sucesivos espejos que se van rompiendo para dejar al descubierto las falsas apariencias de representación, para desvelar el artificio del simulacro, para vaciar de sentido y para poner en cuestión la supuesta verdad que cualquier dogma (incluso aquel que da sentido a un telediario) pretende dejar sentada²⁶.

Partiendo de la incapacidad para alcanzar la verdad desde la representación, Patino concentra su crítica en los medios de comunicación y las relaciones que éstos establecen entre realidad y recreación, como afirma su personaje principal: “Cine, teatro, televisión, pequeñas mentiras entresoñadas. Viejo arte de representar las más grandes verdades. Ficción, realidad, siempre el mismo desdoblamiento bufo de los espejos más o menos deformantes. La misma escenificación fantasmal de nosotros mismos. La misma fascinación contémosla como nos la contemos (presentación, 2’34”)”.

A lo largo de todo el metraje resulta evidente la condición de simulacro que para Patino poseen los medios, algo que podría considerarse una paráfrasis audiovisual de las ideas de Baudrillard. Los *media* se habrían convertido en el nuevo teatro del mundo en el que cada personaje escenifica un papel, sin llegar a mostrar o alcanzar la verdadera realidad. Se trata, con palabras del filósofo francés, “de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo”²⁷. Por eso, la película comienza y termina en un teatro y se nos muestran los “dobles operativos” de la información mediante las falsificaciones que se nos presentan. Patino se inscribe así en un contexto posmoderno con el escepticismo como banderín de enganche con una verdad que se ha vuelto relativa y un pensamiento que se ha convertido en “débil” dada la imposibilidad de asentarse sobre lo auténtico, sobre lo real²⁸. Escribano se ubica explícitamente en este entorno posmoderno cuando se refiere a la “escenificación fantasmal de nosotros mismos”, al auge de unos signos que “resultaban útiles y, por esta razón de su utilidad, eran tomados por verdaderos” (II, 11’00”), no por la adecuación con sus referentes reales. Con *La seducción del caos* el director salmantino pretende, por tanto, mostrar que el propósito de reflejar

la realidad resulta imposible. Sugiere que todo supone un simulacro intertextual en el que al final siempre se desmoronan los espejos en los que se basan los creadores, en lo que parece un nuevo eco de Baudrillard: “La simulación es quien manda y nosotros no tenemos derecho más que al ‘retro’, a la rehabilitación espectral, paródica, de todos los referentes perdidos que todavía se despliegan en torno nuestro”²⁹. Esa “rehabilitación de los referentes perdidos” la diluye Patino entre los distintos niveles del relato, haciendo así ostensible el ejercicio de simulación que llevan a cabo todas las ficciones. Cuando se rompe el último espejo, el espectador se cuestiona cuánto hay de verdad en lo que ha contemplado, dónde acaba la representación y comienza la realidad.

Aún en el ámbito fronterizo de la representación, la relectura del mito de la caverna que Escribano concibe en la cárcel también apunta al corazón de las relaciones entre lo real y lo ficticio al denunciar que se nos expongan las ficciones como porciones de la realidad:

Esta pocilga, en todo caso, a lo que podría asemejarse es a la caverna de Platón, en donde los encarcelados, vislumbrando las sombras de un mundo exterior mentalmente reconstruido, nos compensan como sucedáneos de las propias cosas reales. Una especie de onanismo. Y aunque con esto de la televisión pueda situarme en el panorama mundial, no he llegado todavía a la conclusión, como los prisioneros de Platón, a que sea preferible a vivir directamente. ¡Quiero decir vivir, entiendes, directamente, no como en este simulacro! (6, 69’10”).

Patino, como estamos analizando, renuncia a la pretensión de que la representación evidencie la realidad y se adhiere a la tesis baudrillardiana de que la ilusión tampoco resulta ya posible: “La imposibilidad de escenificar la ilusión es del mismo tipo que la imposibilidad de rescatar un nivel absoluto de realidad. La ilusión ya no es posible porque la realidad tampoco lo es”³⁰. ¿Para qué, entonces, el simulacro? Con el afán de alumbrar esta pregunta, Patino opta por un juego televisivo que desnuda la ilusión, donde prefiere, según Pérez Millán, una ficción “conscientemente asumida y comunicada como tal (que) crea un campo y unas reglas del juego que son, en el fondo, más respetuosas con el espectador que aquellas otras en las que se pretende ‘mostrar’ directamente una realidad imposible de reflejar por principio”³¹.

De forma metafórica, el director pretende con estas nuevas “reglas del juego” ganar la complicidad del espectador, para que sea capaz de gritar al emperador (símbolo de los *media*) y hacerle consciente de su desnudez, esto es, de su invalidez por reflejar lo real. Este afán viene explícitamente animado por un aliento quijotesco. Así se observa, por ejemplo, en la banda sonora que en buena parte del metraje pertenece a *El retablo de Maese Pedro*. Se establece ahí una relación estructural entre *La seducción del caos* y ese pasaje de *El Quijote* musicalizado por Falla. En la obra cervantina, el retablo del titiritero maese Pedro representa ante el ingenioso hidalgo y su escudero la historia de Melisendra y don Gaiferos. Don Quijote, ante las dificultades de la pareja protagonista, la emprende a mandobles contra las figurillas de pasta, confundiendo una vez más la realidad con la representación. Esa misma confusión pretende trasladar Patino a los espectadores de su escenificación, conminán-

doles a que se arriesguen como nuevos Quijotes a intentar desenmascararla (cfr. VIII, 90'35"). El paralelismo se acentúa por la impostura del autor: maese Pedro es la máscara tras la que se esconde Gines de Pasamonte para ejercer sus falsificaciones y engaños; Hugo Escribano resulta no ser más que una careta de un robot al servicio de una puesta en escena cuyos hilos maneja Martín Patino.

Las alusiones al *Quijote* o la posterior readaptación mediática del discurso de *Hamlet* refuerzan la actitud crítica de Patino ante la indicalidad de las representaciones, especialmente de los discursos de lo real. El director parece tomar prestada de nuevo la palabra de Baudrillard: "Los hiperrealistas fijan con un parecido alucinante una realidad de la que se ha esfumado todo el sentido y toda la profundidad y la energía de la representación. Y así, el hiperrealismo de la simulación se traduce por doquier en el alucinante parecido de lo real consigo mismo"³². Ante la dificultad para discernir el límite entre las representaciones y lo real, parafraseando a Shakespeare, Patino "intenta desenmascarlas" mediante la metaficción y copia sus estrategias falsificándolas, "poniendo así en escena una nueva representación" (cfr. VIII, 90'35"). Por la misma razón escoge como personaje de su engaño a un ilustrado que elabora una serie documental sobre las grandes mentiras (o medias verdades) de Occidente. Patino se desenvuelve con astucia en el límite entre la realidad y la creación artística al revestir toda la obra de un tono documental y metaficticio, aspectos que acentúan su condición de simulacro y, a la vez, su denuncia. Esa ambigüedad ensayística entre lo real y lo ficticio se nos ofrece por medio de la apropiación que Patino hace de ciertos géneros televisivos: el reportaje periodístico, la presentación de informativos, los magazines de entretenimiento. Todo ello con una apariencia absoluta de realidad en el estilo y en los personajes: una fidelidad tal que hasta utiliza a los presentadores "verdaderos" de dichos programas. A través de la práctica del falso documental y de la metaficción, Patino incita al receptor a meditar sobre la validez de la representación que ha contemplado y cuestiona la credibilidad y la confianza del autor de discursos audiovisuales, a quien está acusando de manipulador. La generalización de esta sospecha resulta irónica porque el verdadero manipulador ha sido Escribano, hasta ahora presentado como víctima, mientras que tanto los periodistas como los espectadores sí somos los títeres del engaño pergeñado por Escribano/Patino.

El carácter especular –en cuanto que reflejo de la realidad– atribuido a las representaciones realistas (artísticas o mediáticas), encuentra en *La seducción del caos* una fecunda reformulación simbólica, pues Patino emplea los espejos como una forma visual de transmitir su idea acerca de las ficciones. Al finalizar cada episodio de "Las galas", un azogue que se rompe da paso a la trama periodística del asesinato. La simbología de ese cristal roto ahonda en la denuncia patiniana: la falacia de que los medios de comunicación –y, por extensión, todas las representaciones– recogen la realidad. La rotura de espejos en la película funciona en diversos niveles. En una primera escala ficticia se desbaratan los espejos de Welles y los de la inclusión de Escribano en esa escena. Después, en un nivel metaficticio, la ruptura de los espejos supone un interesante recurso visual metafílmico, puesto que transgrede la presentación física tradicional de lo que vemos: la pantalla rectangular se desmorona para ser sustituida por una nueva representación. Esta quiebra

especular viene precedida en tres ocasiones por signos que realzan la condición “ficcioneclasta” de su caída³³. Son ejemplos que utilizan mecanismos reflexivos –discontinuidad, salto lógico o extrañamiento filmico– para avivar en el espectador la consciencia del artificio y de los recursos ficcionales con los que cuenta el autor. Por último, la destrucción de los espejos contiene una lectura desde un nivel simbólico y extraficticio: la ya explicada condición de simulacro de las representaciones. Por eso, la ironía sobrevuela desde el inicio, cuando Escribano, mirando a la cámara, inquiere: “Espejo que nunca mientes, tú, espejo de cuanto ocurre, espejito prodigioso, dime la verdad” (presentación, 3’36”). El veterano director ataca así esa creencia “dogmática” de las imágenes televisivas o cinematográficas como espejo de lo real.

Tras la fusión final de “Las galas” y *La seducción del caos*, el gesto triunfante de Escribano –su re-enmascaramiento– entronca con la fábula del monarca desnudo. Nadie se atreve a poner en duda al flamante soberano: la supuesta verdad de las representaciones, la cualidad especular de la ficción. Al igual que en el cuento, el público aplaude al final de una nueva función, de una renovada mentira desde el mismo lugar donde se fraguó: un teatro en ruinas. “¿Que hay quienes se empecinan en disentir? –pregunta Escribano, ataviado con capa regia y corona–. Dejad que se expansionen, tranquilizó el monarca a los suyos. Nos sirven de atracción (...). Además, disponemos de todos los recursos”. Con este final, Escribano/Patino trasluce su desencanto ante la capacidad crítica del público: la mayoría seguirá celebrando el artificio y los pocos rebeldes intelectuales serán tolerados con condescendencia por el poder, porque “sabida es su utilidad como singular ornamento” (epílogo, 92’36”).

No es casual que Patino elija un edificio semiderruido para escenificar el simulacro. Como muchos escritores y cineastas posmodernos, el salmantino nos ha presentado la deconstrucción del relato, ha desnudado su ilusión y ha desvelado sus técnicas engañosas con la realidad. Por eso, la decisión de enmarcarlo todo desde las ruinas simboliza lo que queda, cuál es la verdadera realidad para Patino: ante la ausencia de relatos como discursos protectores de la realidad, ya solo permanecen los vestigios. Es un campo semántico al que Escribano también alude constantemente en sus “galas”³⁴: reliquias, deterioros, restos o naufragios de representaciones religiosas, sociales o ideológicas; palabras que concuerdan con la imagen ruinosa donde tienen lugar la introducción y el epílogo –en esta ocasión referidas a las representaciones mediáticas– y que sugieren la desesperanza ante la posibilidad de reconstrucción.

3.3. PENSAMIENTO DE UN *ALTER EGO* DE MARTÍN PATINO

La reflexión sobre las fronteras entre la realidad y la ficción que traza *La seducción del caos* queda ligada a la presencia e importancia del yo del autor. Sin embargo, al igual que ocurría en *Madrid* (1987), en este ensayo televisivo tampoco se da una equivalencia física entre el director y el yo diegético. El autor salmantino queda camuflado tras la máscara de Hugo Escribano, su *alter ego* dados los numerosos rasgos vitales e intelectuales que comparten: artistas críticos con el poder

(ambos han sufrido la censura franquista), preocupados por la omnipotencia de los medios y falsificadores de sus trabajos para la televisión. Las presencias explícitas de Martín Patino en la diégesis también sirven para acrecentar la hermandad entre Escribano y el director salmantino. En primer lugar, con la claqueta de la Colegiata de Wamba se afirma directamente que el verdadero director de todo lo que vemos es Martín Patino. En segundo lugar, la aparición del propio Patino en pantalla sugiere la continuidad entre el director y su personaje. El director real aparece como un falsificador artístico, un rol muy similar al que juega Escribano. Ambos impostores rubrican así su complicidad psicológica. Por último, la ausencia del capítulo I de “Las galas” también reconoce de forma implícita la autoría de Patino en la película, pues dicho capítulo se correspondería, como ya hemos explicado, con la totalidad de *La seducción del caos*.

Existen más nexos entre protagonista y autor que, aunque débiles, no dejan de ser indicios identificativos. En primer lugar los sociales o familiares: el retrato fotográfico de Escribano niño (4c, 40’40”) pertenece al propio Basilio Martín Patino; la hija del matrimonio entre Escribano y la asesinada Yolanda Verdasco (4c, 40’46”) es, en la realidad, Teresa, la hija pequeña del director; todos los amigos de Patino (Torán, Guitián, Vitigudino...) que aparecen en el engaño urdido por Escribano contribuyen a acercar eficazmente a director y personaje. En segundo lugar, también destacan una serie de aproximaciones entre la producción intelectual de ambos: *Razón de melancolía* –uno de los libros que aparecen escritos por Escribano– encabezaba de una de las ideas que el autor salmantino le presentó a Pilar Miró para su serie nunca rodada de *Apócrifos* y que recogería la “investigación periodística sobre una mujer que llegó a disfrutar de un enorme poder y lo perdió de pronto”³⁵; igualmente, existe similitud estilística entre las obras de uno y otro, especialmente en su empleo de la voz en *off*. El Escribano de “Las galas del emperador” mantiene las características de las voces tan recurrentes de Patino: un tono literario con abundantes referencias culturales, un estilo adjetival y barroco, el uso de preguntas retóricas y “acazos” y una dicción pausada.

Estas huellas biográficas que jalonan el film influyen en la disertación intelectual de la película. Resulta evidente que todo el pensamiento en torno a la filosofía de la imagen viene determinado por el punto de vista de Escribano/Patino, quien –conformado según una biografía vital e intelectual de la que se nos muestran diversos momentos en vídeos históricos o familiares– ha llegado a unas conclusiones sobre la naturaleza de la representación y nos las va enseñando. Esta reflexión ensayística hace variar la percepción personal de Escribano y, por ende, de Patino, puesto que ambos evolucionan y acaban recurriendo al juego y a la trampa como salida vital e intelectual ante el problema de las representaciones. Esto los diferencia del Hans de *Madrid* que, ante un dilema similar, se muestra perplejo ante la falta de respuestas y obligado a abandonar su proyecto. En *La seducción del caos* también se parte del escepticismo al aceptar la imposibilidad para acceder a la realidad a través de la representación, conscientes de que el “espejo maravilloso” al que constantemente han apelado no les proporcionará respuestas. Sin embargo, Escribano/Patino opta ahora por el laberinto lúdico-crítico como una forma de explorar las ruinas provocadas por el discurso posmoderno. Un laberinto sin salida

en el que, al menos, ha compartido con el espectador sus formas de construcción y sus mecanismos retóricos, para así ponerle en alerta ante otros simulacros que pueblan el universo audiovisual.

4. BIBLIOGRAFÍA

- BAUDRILLARD, J.: *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1984.
- CUEVAS, E.: “Focalización en los relatos audiovisuales”, en *Tripodos*, n. 11, 2001, pp. 123-136.
- DALLENBACH, L.: *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991.
- DE FELIPE, F.: “El ojo resabiado (de documentales falsos y otros escepticismos escópicos)”, en SÁNCHEZ NAVARRO, J. e HISPANO, A. (eds.), *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no ficción*, Barcelona, Glenat, pp. 31-58.
- GARCÍA MARTÍNEZ, A.N.: “La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual”, en *Comunicación y Sociedad*, vol. XIX, n. 2, 2006, pp. 75-105.
- GARCÍA MARTÍNEZ, A.N.: “Ironía, nostalgia y deconstrucción en Canciones para después de una guerra”, en *Tripodos*, n. 21, 2007, pp. 149-170.
- GARCÍA MARTÍNEZ, A.N.: “La revisión filmica de Franco y la Guerra Civil: contra-propaganda y memoria en Caudillo”, en *Historia Social*, n. 57, 2007, pp. 27-46.
- GARCÍA MARTÍNEZ, A.N.: “La traición de las imágenes: mecanismos y estrategias retóricas de la falsificación audiovisual” en *Zer*, vol. 12, n. 22, 2007, pp. 301-322
- GENETTE, G.: *Figuras*, Barcelona, Lumen, 1989
- GENETTE, G.: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 40-41.
- GONZÁLEZ, F.: “Basilio Martín Patino: pensar la Historia”, en *Film-Historia*, vol. VII, n. 2, Barcelona, 1997, pp. 141-160.
- HEREDERO, C.: “Espejito prodigioso: ¡Dime la verdad!”, en *Archivos de la Filmoteca*, n. 12, abril-junio 1992, pp. 132-135.
- MARTÍN MORÁN, A.: “La inocencia subversiva. Pistas falsas y alguna certeza sobre la producción audiovisual de Basilio Martín Patino”, en ORTEGA, M.L. (ed.), *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*, Madrid, Ocho y Medio, 2005, pp. 47-82.
- NICHOLS, B.: *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos en torno al documental*, Barcelona, Paidós, 1997.
- PÉREZ MILLÁN, J. A.: “La seductora producción del caos”, en *Archivos de la Filmoteca*, n. 12, abril-junio, pp. 126-131.
- PÉREZ MILLÁN, J. A.: *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*, Valladolid, 47 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2002.
- STAM, R, BURGOYNE, R. & FLITTERMAN-LEWIS, S.: *Nuevos conceptos de la teoría del cine (estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad)*, Barcelona, Paidós, 1999.
- VATTIMO, G. & Rovatti, P. A. (eds.): *El pensamiento débil*, Madrid, Cátedra, 1990.
- WAUGH, P.: *Metafiction. The Theory and Practice of Self Conscious Fiction*, Londres y Nueva York, Routledge, 1984.

-
- 1 Este artículo tuvo su germen en dos breves ponencias que presenté a sendos congresos: “Jugando en los márgenes de la no-ficción. Mecanismos de falsificación en La seducción del caos”, en el *X Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine: “Documental, carcoma de la ficción”*, Granada, febrero, 2004; y “El cine a través del espejo: la metafiction en La seducción del caos, de Martín Patino”, en *VII Congreso “Cultura Europea”*, Pamplona, octubre, 2002.
 - 2 Para facilitar el análisis, las referencias concretas a escenas de la película se identificarán con el segmento, el minuto y el segundo en el que aparecen en la versión en DVD, editada en 2004 por Suevia Films.
 - 3 HEREDERO, C.: “Espejito prodigioso: ¡Dime la verdad!”, en *Archivos de la Filmoteca*, n. 12, abril-junio 1992, p. 135.
 - 4 Seguiremos un enfoque narratológico inspirado en Gérard Genette y en la adaptación que Efrén Cuevas ha hecho de éste. Véase GENETTE, G.: *Figuras*, Barcelona, Lumen, 1989; véase también CUEVAS, E.: “Focalización en los relatos audiovisuales”, en *Tripodos*, n. 11, 2001, pp. 123-136.
 - 5 En el cuadro narratológico se respeta la numeración romana de los episodios de “Las galas del emperador” así como los títulos de cada una de las partes de la trama de investigación, que hemos numerado del 1 al 7 respetando los segmentos que presenta la película. En los casos de salto temporal (2 y 4), los títulos se han subdividido para una mejor comprensión de la estructura cronológica.
 - 6 Además, apenas tres minutos después de esa escena (la de la Colegiata de Wamba), con Hugo recién coronado rey, vuelve a aparecer el claquetista de *La seducción del caos* anunciando la “secuencia final, cuatro, primera”.
 - 7 Cfr. DALLENBACH, L.: *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991, p. 35 y p. 76.
 - 8 STAM, R, BURGOYNE, R. & FLITTERMAN-LEWIS, S.: *Nuevos conceptos de la teoría del cine (estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad)*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 231.
 - 9 HEREDERO, “Espejito prodigioso...”, *op. cit.*, p. 134.
 - 10 Cfr. WAUGH, P.: *Metafiction. The Theory and Practice of Self Conscious Fiction*, Londres y Nueva York, Routledge, 1984, p. 83.
 - 11 Cfr. GENETTE, G.: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 40-41.
 - 12 Se puede consultar un análisis de las estrategias retóricas y mecanismos semánticos de ambas películas de montaje en GARCÍA MARTÍNEZ, A.N.: “Ironía, nostalgia y deconstrucción en Canciones para después de una guerra”, en *Tripodos*, n. 21, 2007, pp. 149-170; y GARCÍA MARTÍNEZ, A.N.: “La revisión filmica de Franco y la Guerra Civil: contrapropaganda y memoria en Caudillo”, en *Historia Social*, n. 57, 2007, pp. 27-46.
 - 13 En el caso de Baudrillard, como pondremos de manifiesto en el tercer epígrafe, toda la película comparte muchas de las ideas de este intelectual francés contemporáneo.
 - 14 Constituye un recurso recurrente en la filmografía de Patino el asignar papeles en sus películas a personajes famosos del cine, la cultura o la universidad. En muchos casos se trata de amigos personales del propio Patino, que aceptan aparecer como cameos. Abundan los ejemplos: el catedrático Agustín García-Calvo, que aparece en *Rinconete y Cortadillo*, el escritor Torrente Ballester en *Los paraísos perdidos*, el cantante Miguel Ríos o el pintor Antonio López en *Madrid*, el crítico musical Joaquín Luqui en *Carmen o la libertad* (uno de los episodios de *Andalucía, un siglo de fascinación*) o el director de documentales Javier Ríoyo ejerciendo de periodista en *Octavia*. Como apunta Pérez Millán, se trata de su “tradicional tendencia a rodearse de amigos procedentes de otras profesiones” que convierten la película “en una apoteosis de caras conocidas”; o su tendencia por incluir “mil y un guiños cómplices, bromas casi privadas y pequeñas burlas más o menos crueles que seguramente pasarán desapercibidos para muchos.” (PÉREZ MILLÁN, J. A.: “La seductora producción del caos”, en *Archivos de la Filmoteca*, n. 12, abril-junio, p. 131).
 - 15 Obviamente, el nombre de esta organización traza una referencia paródica a Marshall MacLuhan, el influyente teórico de la comunicación que popularizó la idea de que “el medio es el mensaje”.

- 16 Para un análisis de las estrategias y rasgos retóricos que caracterizan al falso documental, véase GARCÍA MARTÍNEZ, A.N.: “La traición de las imágenes: mecanismos y estrategias retóricas de la falsificación audiovisual” en *Zer*, vol. 12, n. 22, 2007, pp. 301-322
- 17 Cfr. GONZÁLEZ, F.: “Basilio Martín Patino: pensar la Historia”, en *Film-Historia*, vol. VII, n. 2, Barcelona, 1997, p. 151.
- 18 Cfr. MARTÍN MORÁN, A.: “La inocencia subversiva. Pistas falsas y alguna certeza sobre la producción audiovisual de Basilio Martín Patino”, en ORTEGA, M.L. (ed.), *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*, Madrid, Ocho y Medio, 2005, p. 64.
- 19 Cfr. NICHOLS, B.: *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos en torno al documental*, Barcelona, Paidós, 1997, pp. 68-71.
- 20 DE FELIPE, F.: “El ojo resabiado (de documentales falsos y otros escepticismos escópicos)”, en SÁNCHEZ NAVARRO, J. e HISPANO, A. (eds.), *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no ficción*, Barcelona, Glenat, p. 39.
- 21 GONZÁLEZ, “Basilio Martín Patino...”, *op. cit.*, p. 152.
- 22 Entrevista personal con Basilio Martín Patino (8-5-2005).
- 23 HEREDERO, “Espejito prodigioso...”, *op. cit.*, p. 133. La cursiva y las comillas proceden del texto original.
- 24 Esto es visible, por ejemplo, en los siguientes fragmentos:
 “Me pregunto si esta espléndida arquitectura (...) era privilegio de unos pocos o democracia. Es decir, elitismo o participación, simulación o estética (...). ¿Escenografía, democracia? ¿Simulación, democracia?” (31’23”).
 “¿Será la hora también de cuestionar el sentido y la razón del arte?” (45’34”).
 “¿De qué otra manera podrían seguir siendo verdades las verdades?” (66’41”).
 La adaptación de la duda hamletiana al problema de la representación (89’39”).
- 25 En esta delimitación genérica asumimos las características ontológicas del ensayo fílmico expuestas en GARCÍA MARTÍNEZ, A.N.: “La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual”, en *Comunicación y Sociedad*, vol. XIX, n. 2, 2006, pp. 75-105.
- 26 HEREDERO, “Espejito prodigioso...”, *op. cit.*, p. 132.
- 27 BAUDRILLARD, J.: *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1984, p. 11.
- 28 Para un análisis de lo que se ha dado en llamar “el pensamiento débil”, véase VATTIMO, G. & Rovatti, P. A. (eds.): *El pensamiento débil*, Madrid, Cátedra, 1990.
- 29 BAUDRILLARD, *Cultura y simulacro*, *op. cit.*, p. 77.
- 30 BAUDRILLARD, *Cultura y simulacro*, *op. cit.*, p. 47.
- 31 PÉREZ MILLÁN, “La seductora producción...”, *op. cit.*, p. 130.
- 32 BAUDRILLARD, *Cultura y simulacro*, *op. cit.*, p. 53.
- 33 Se bombardea la pantalla con pegotes de pintura antes de que el cristal se haga añicos al final de “La belleza domesticada” (V, 50’20”); en “Variaciones sobre un mismo tema” (VI, 66’51”) Escribano se desvanece de la pantalla, cae uno de los cuadros y, finalmente, solo parte de la pantalla se resquebraja; y, por último, la imagen del tanque nevado es el único espejo que cae, recortado sobre el resto de la pantalla, en la finalización de “Ortodoxias” (VII, 75’32”).
- 34 Los motivos religiosos constituyen “reliquias, pequeños restos de vieja materia pero [que] objetivan formalmente el misterio” (III, 19’02”); cuando reflexiona en torno a diversas creaciones artísticas, Escribano se pregunta “si esta espléndida arquitectura, cuyas ruinas nos conmueven aún, eran privilegios de unos pocos o democracia” (IV, 31’23”); al hablar de la televisión y el ocaso de los imperios, Hugo exclama

junto a una estatua celebratoria y en un taller de restauración: “Evolucionan las civilizaciones, las ideologías se deterioran. Permanecen sus grandes gestos en forma de signos emblemáticos herrumbosos y deteriorados. Esto queda de los imperios...” (VII, 73’04”); o, finalmente, junto a la nevada puerta de Brandenburgo afirma que “sobre esta soledad se rememoran los restos del naufragio. Fue una experiencia política, como tantas, que se creía en la verdad” (VII, 74’09”)

- ³⁵ PÉREZ MILLÁN, J.A.: *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*, Valladolid, 47 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2002, p 126; finalmente, Patino aprovechó esa denominación para uno de los episodios que componen Octavia.