

España hecha mujer. Música e identidades en *Ojos verdes* (1996) de Basilio Martín Patino

Irene Marina Pérez Méndez*

Resumo: Este artigo pretende situar *Ojos verdes* (1996) na trajetória documental de Basilio Martín Patino como obra que mapeia a memória sentimental da Espanha franquista. Na fronteira entre a ficção e a imagem de arquivo, o realizador de Salamanca conta a história da copla de forma inovadora e emotiva, ao mesmo tempo que problematiza a sua presumível e inevitável afinidade com a ideologia franquista, numa intuição que está à frente do discursos que nos últimos anos têm reivindicado as possibilidades transgressoras do gênero.

Palavras-chave: Basilio Martín Patino; falso; par de versos; música e identidades; música e política; estudos culturais.

Resumen: Este artículo se propone ubicar *Ojos verdes* (1996) dentro de la trayectoria documental de Basilio Martín Patino como obra que cartografía la memoria sentimental de la España franquista. En el terreno fronterizo entre la ficción y la imagen de archivo, el director salmantino relata la historia de la copla de manera innovadora y emocional, a la vez que problematiza su presunta e inevitable afinidad al ideario franquista, con una intuición que se adelanta a los discursos que en los últimos años han reclamado las posibilidades transgresoras del género.

Palabras clave: Basilio Martín Patino; fake; copla; música e identidades; música y política; estudios culturales.

Abstract: This article intends to locate *Ojos verdes* (1996) within the documentary trajectory of Basilio Martín Patino as a work that maps the sentimental memory of Francoist Spain. In the borderland between fiction and archive image, the director from Salamanca tells the story of the copla in an innovative and emotional way, while at the same time problematizing its presumed and inevitable affinity with the Francoist ideology, with an intuition that is ahead of the discourses that in recent years have reclaimed the transgressive possibilities of gender.

Keywords: Basilio Martín Patino; fake; couplet; music and identities; music and politics; cultural studies.

* Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología. 33011, Oviedo, España. E-mail: perezmarina@uniovi.es

Résumé : Cet article vise à situer *Ojos verdes* (1996), dans la trajectoire documentaire de Basilio Martín Patino, en tant qu'œuvre qui cartographie la mémoire sentimentale de l'Espagne franquiste. Aux confins de la fiction et de l'image d'archive, le réalisateur de Salamanque raconte l'histoire de la copla de manière innovante et émotionnelle, tout en problématisant son affinité présumée et inévitable avec l'idéologie franquiste, et avec une intuition qui devance les discours qui, ces dernières années, se sont réappropriés les possibilités transgressives du genre.

Mots-clés: Basilio Martín Patino, faux, copla, musique et identités, musique et politique, études culturelles.

Introducción: la memoria fabulada

En su concepción como comunidad imaginada, Benedict Anderson advert a en la nación las mismas dificultades que las experimentadas por los individuos a la hora de percibirse en el tiempo (Anderson, 2006: 284-285). Lejos de poder ser recordado, el relato biográfico es forzosamente una narración acumulativa que se remite a ciertos testimonios documentales (fotografías, certificados de nacimiento, diarios, tarjetas...), que actúan como registro de una vivencia que se construye a posteriori. La nación imaginada lo es también, por tanto, en el ejercicio de la memoria, propia y colectiva, histórica y sentimental, y se resuelve el objeto de reflexión de buena parte de la obra de no-ficción del cineasta Basilio Martín Patino (1930-2017), como *Canciones para después de una guerra* (1971) o *Madrid* (1987) y, muy especialmente, *Andalucía: un siglo de fascinación* (1996), en calidad de encargo para la televisión autonómica de Andalucía.

Respecto al último título la propuesta de Canal Sur pretendía ofrecer a lo largo de siete episodios documentales un repaso por los temas más relevantes de la cultura e historia andaluzas, acompañados de un debate especializado en torno a las diferentes cuestiones. Un asunto que, si bien embaucó al director, terminó por adquirir un planteamiento diferente, más lúdico y estimulante, resuelto a exigir del espectador una participación activa, y heredero directo de su primer proyecto televisivo *La seducción del caos* (1991). Patino recalca de nuevo en el fértil territorio de la falsificación y el material de archivo, orientado ahora a una fabulación narrativa hábilmente sostenida por una apariencia histórica, y así, desde la Generación del 27 al flamenco, pasando por el mito de Carmen o la rebelión libertaria de *Casas Viejas*, las costuras del relato biográfico andaluz quedan expuestas.

En este travieso juego de apariencias, los mitos con los que tradicionalmente se ha identificado la identidad andaluza superan la categoría del tópico y del mismo modo no se ofrecen en su vertiente historiográfica o puramente celebratoria, pero sí es posible percibir en sus imágenes costumbristas una voluntad de conjugar esos “espejos apócrifos” —certera expresión de Carlos Heredero (1998)—, para la imaginación de una memoria escamoteada durante los cuarenta años de la dictadura franquista. En este sentido, Patino parece comprender a la perfección las palabras de Vázquez Montalbán a propósito del realismo social literario de los años cincuenta y la amnesia forzosa de los vencidos: “evidentemente, en todo ejercicio cultural

hay una continuada propuesta entre lo que es memoria y lo que es deseo”.¹ De los siete documentales que integran la serie, *Ojos verdes* es quizá uno de los que mejor problematiza el forcejeo entre la realidad y la materia ficcionada, proponiendo una historia de la copla² como voz arrebatada al pueblo en un elaborado proceso de ritualización y cautiverio político. Patino juega, así, con la noción hobswamiana de la “tradición inventada” como proceso de institucionalización e instrumentalización que, si bien en este caso no crea *ad hoc* una canción franquista, sí adscribe la preexistente (la copla) a su ideario, opacando la posible provocación de sus letras.

Menos glosada que *Canciones para después de una guerra* (1971), también de Patino, *Ojos verdes* comparte esa misma voluntad de cartografiar la memoria sentimental de España, de la que las folklóricas³ son unívocas celadoras. Cuestionando la habitual lectura que imputa a la copla esos valores retardatarios, Basilio Martín Patino intuye muchas de las revisiones que en los últimos años han venido reclamando, especialmente desde los estudios culturales y de género, el carácter transgresor

1. Conferencia de Manuel Vázquez Montalbán pronunciada el 28 de noviembre de 1991 y recogida en Vázquez Montalbán, M. (1998). *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. Barcelona: Crítica. Disponible en: <https://www.vespito.net/mvm/conf3.html>

2. Con objeto de facilitar la lectura sintetizaremos la copla en los siguientes términos: canción española de raíces andaluzas surgida a comienzos del siglo XX, que desplaza al cuplé y la tonadilla como géneros musicales más populares; presenta un carácter narrativo (exposición, nudo y desenlace) y performativo, al combinar música, texto literario e interpretación escénica, y una temática sentimental y costumbrista. Alcanza su apogeo entre los años 40 y 50, especialmente a través del cine, modernizándose en las décadas siguientes con hibridaciones pop de la mano de artistas como Rocío Jurado o Rosa Morena, por citar algunas. Con la llegada de la Transición democrática experimenta un cierto declive por considerarse vinculada con la dictadura franquista, pero se revitaliza gracias a figuras como Isabel Pantoja, o la menos ortodoxa Martirio. Continúa en la actualidad como un género si bien menos popular, sí fuertemente vinculado a la identidad andaluza y normalmente fusionado con el flamenco. Destacan cantantes como Miguel Poveda, Pastora Soler, Diana Navarro o Falete. Definiciones más amplias y detalladas del género y su evolución pueden encontrarse en Blas Vega, J. (1996). *La canción española. De la Caramba a Isabel Pantoja*. Madrid: Taller el Búcaro; también en Pineda Novo, D. (2012). *Voces de copla*. Sevilla: Guadalquivir; y en Román, M. (1993). *Memoria de la copla, la canción española: de Conchita Piquer a Isabel Pantoja*. Madrid: Alianza Editorial.

3. La tercera acepción de *folklórico/a* recogida en el Diccionario de la Real Academia Española como “persona que se dedica al cante flamenco o aflamencado” usado también en sentido despectivo, resulta, en su amplitud, suficientemente aclaratoria para un término tan escurridizo. No obstante, el empleo de la expresión *folklóricas* se asocia tradicionalmente a las grandes artistas de la cultura popular española del franquismo, intérpretes no exclusivamente del flamenco, sino también, y en muchos casos de manera única, de la copla. La imagen de las folklóricas ha terminado por cifrar una suerte de tipo iconográfico tópico que podemos caracterizar de manera muy resumida en: origen andaluz, atavío con peineta y bata de cola y carácter temperamental. Para un estudio en profundidad recomendamos los trabajos del investigador y ensayista Daniel Pineda Novo: Pineda Novo, D. (1990). *Las folklóricas*. Sevilla: J. Rodríguez Castillejo; (1991). *Las folklóricas y el cine*. Huelva: Productora Andaluza de Programas.

de una expresión popular y alterizada, y su potencial si no emancipador, al menos sí lo suficientemente sugestivo para la recuperación de genealogías feministas y *queer* alternativas.

Metraje encontrado: una película que he venido inventándome en mi corazón

Ojos verdes se nos presenta como la biografía póstuma de Rafael de Maura, marqués de Almodóvar⁴, señorito andaluz mujeriego y espléndido, amante de la copla y su más ferviente defensor. Su periplo vital toma la forma de las mismas canciones a las que remite, relatando su amor de juventud por una tonadillera de ojos verdes, su faceta de embajador y organizador de los fastos folclóricos del Caudillo y su dedicación en cuerpo y alma a recoger y salvaguardar en su castillo el legado de la copla y sus intérpretes para un futuro museo. Amigos, conocidos y amantes rememoran su trayectoria, tan coherente que quizá fuese cierta: “Ha sido todo un sueño. Puede que sea verdad. Una película que he vivido inventándome en mi corazón, una película que he terminado siendo yo mismo. Me ha valido la pena” (*Ojos verdes*, min: 1:29:25).

Por tratarse de la obra televisiva de Martín Patino inmediatamente anterior, *La seducción del caos* aparece como sustrato en el que germinan las propuestas desarrolladas para el proyecto *Andalucía, un siglo de fascinación*. La interrogación sobre la naturaleza e integridad del discurso televisivo compone, a través de la imitación de esa misma gramática catódica, una intriga criminal insólita y provocadora que lleva al límite las fronteras entre la realidad y la ficción. El engaño como elemento constitutivo nos lleva a considerar ambas obras en el marco genérico del *fake* o falso documental⁵, no tanto por emplear un tono paródico como por recuperar las posibilidades expresivas de la no ficción “y por utilizarla para decir cosas que son

4. Elección quizá alusiva también de manera jocosa al director Pedro Almodóvar y a la que durante buena parte de su carrera artística fue su musa, la actriz Carmen Maura. La referencia no resultaría extraña teniendo en cuenta que la copla está muy presente en el universo sonoro almodovariano, aprovechada, especialmente en su primer cine, por su potencial expresivo y emotivo. Es el caso de la escenificación de “La bien pagá” de Miguel de Molina en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), donde el propio Almodóvar junto con Fabio McNarama, con quien por entonces formaba un dúo artístico, entonan la copla mediante *playback*. Menos conocida es su representación, esta vez ya con su voz, de la copla “Tatuaje” en el cortometraje homónimo dirigido por Jaime Chávarri en 1985 para Televisión Española. Junto con las actrices Marisa Paredes y Chus Lampreave, habituales en su filmografía, Pedro Almodóvar recita los versos de una de las coplas más populares del cancionero español en una dramatización burlona y provocativa que parece evocar la obra del historietista underground Nazario, exponente de la contracultura barcelonesa de la Transición y autor de versiones ilustradas de “Tatuaje” y “Ojos verdes” para las revistas *Star* y *El Víbora* en 1976 y 1980, respectivamente.

5. Siguiendo a Antonio Weinrichter, entendemos por *fake*, *mockumentary* o falso documental, el relato inventado que hace uso de los códigos y convenciones del cine documental en una obra de ficción. El autor incide también en la posibilidad de categorizar este subgénero como parodia a la que en ocasiones se superpone una función de “comisariado”, al ser el *fake* y otras formas de apropiación de los formatos televisivos “una respuesta de los cineastas al secuestro de la realidad acometido por la institución televisiva; para ello utilizan su misma estrategia, la confusión de fronteras” Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. Barcelona: T&B, p.71.

habitualmente del dominio de la ficción; o a la inversa, por utilizar la ficción como vehículo del tipo de información que normalmente sólo se expresa dentro del ámbito documental". (Weinrichter, 2004: 73).

En este sentido, nos parece acertada la aproximación que Antonio Weinrichter hace al cine documental de Patino como camino sin retorno hacia una nueva concepción del montaje, no ya en su vertiente técnica, como herramienta al servicio de la narración debidamente camuflada por el *raccord*, sino artística y eventualmente, en su acepción en castellano, como puesta en escena tramposa (Weinrichter, 2008: 37). De la manipulación del material de archivo se desprende un sentido fragmentario más cercano a la praxis del collage cubista, con quien comparte ese desvío de sentido de las imágenes por medio de la yuxtaposición física y dialéctica. Ese sentido figurado del montaje se amplifica en *Madrid*, otra de las obras en las que *Andalucía, un siglo de fascinación*, y particularmente *Ojos verdes*, encuentra algunos paralelismos. En este relato sobre la producción de un documental cinematográfico la memoria es el propio montaje que trata de reconstruir la personalidad popular de la ciudad:

Por ello, recurre a un cierto casticismo popular, donde la zarzuela, el pasodoble, las verbenas o las corralas, más allá de las manipulaciones ideológicas a las que se han visto sometidos, adquieren el valor añadido de celebración de una identidad colectiva popular, inventada o imaginada, pero compartiendo un espacio común abierto. [...] Patino propone una reflexión sobre la subjetividad de la mirada cinematográfica, el montaje de la realidad construido a partir de imágenes de segunda mano, y el reconocimiento de la propia implicación del testigo, del entrevistador, del director. (Colmeiro, 2005: 213).

Como *Madrid*, *Ojos verdes* también se apoya en el montaje para repensar la copla como espacio identitario, implicando esta vez no a los protagonistas de la ficción —el documental dentro del documental— sino al propio espectador, a quien reta a descubrir las estrategias empleadas. A nivel teórico, el cine documental que utiliza materiales de archivo encuentra ciertas dificultades terminológicas, más allá de considerar los mecanismos que lo componen: apropiación de los materiales, ensamblaje y resemantización o montaje de los mismos. De manera pionera Jay Leyda proponía en 1964 el término *compilation film* como el más conveniente dada la imprecisión y ambigüedad de otras denominaciones (Leyda, 1964: 9) que continúa siendo operativo y nos permite considerar *Ojos verdes* en una categoría más específica dentro del género del documental. Desde nuestro punto de vista, cabe considerar este episodio como obra que discurre bajo el paraguas del *fake*, pero sobre la que planea una práctica propia del cine de compilación como es el *found footage*. Como el *objet trouvé* de Duchamp, el *found footage* o metraje encontrado engloba todo tipo de manipulaciones del material, normalmente en un sentido de intervención directa sobre la propia materia, pero que también puede entenderse como remontaje de esos films (Sánchez, 2005: 94).

Patino recurre a un variado repertorio de materiales encontrados que contribuyen al engaño al proporcionar un sustrato de credibilidad. Documentos oficiales,

como cédulas o cartas con membrete de la embajada española, se mezclan con fragmentos escogidos de conocidos filmes musicales del periodo e imágenes de archivo de personalidades como Orson Welles o Ava Gardner, cuyo paso por España era bien conocido. La sutura se precisa con el fondo personal del flamencólogo y cantautor Amós Rodríguez Rey, quien interpreta al marqués de Almodóvar reaprovechando su propia biografía; aun reubicados y privados de su sentido original, estos materiales certifican la historicidad de lo que aparece en la pantalla enmascarando la fabulación.

No obstante, el mayor engaño no se produce con el mero remontaje de materiales históricos sino a través de la cuidadosa intervención en aquellos más recientes, que desafiaban al espectador a descubrir el trucaje además de introducir en la narración el debate sobre la naturaleza política de la copla.

En primer lugar es preciso destacar la presencia del periodista Carlos Herrera. Los créditos finales agradecen la cesión de su entrevista con Miguel de Molina, pero su intervención en el filme es recurrente, apareciendo hasta en tres ocasiones más en los estudios radiofónicos de la cadena COPE. La presencia del periodista andaluz no resultaría extraña al espectador de entonces, suprimiendo o al menos suspendiendo momentáneamente cualquier sospecha sobre la autenticidad de la obra. La trayectoria profesional de Herrera era suficiente garantía: dentro de la cadena nacional SER conducía desde 1988 el programa radiofónico *Las coplas de mi Ser*; un año después y hasta 1990 presentaba en la televisión andaluza Canal Sur el programa de entrevistas *Las Coplas*, donde se produce la entrevista a Miguel de Molina que aparece en el documental; finalmente, entre 1992 y 1993 participaba en el dominical *Blanco y Negro* con la sección “Historias de la copla”, en la que relataba las vidas de cantantes vinculados al género como Concha Piquer, Juanita Reina, Tomás de Antequera, Marifé de Triana... para terminar con Rocío Jurado. En la sección sobre esta última añadía Herrera unas palabras que en absoluto desentonarían con el mensaje de Patino: “ahora con el tiempo [...] sé que cuando canté mi primera copla no estaba sólo tarareando una canción, sino que me estaba tragando sin notarlo un trozo de ese mito impalpable que llamamos España” (Herrera, 1993: 53).

Al trucaje en la conversación mantenida entre Carlos Herrera y Miguel de Molina por el que se inserta al marqués, hemos de sumar la utilización de programas de televisión donde también se falsea la presencia de Rafael Maura participando activamente en los debates, y que de igual modo pueden contribuir al despiste entre los elementos ficticios y reales.

Esta realidad trucada se establece en los programas de debate *La Clave* y *Los unos y los otros*, emitidos en 1984 y 1995 respectivamente, en la cadena pública nacional Televisión Española. En el primer caso, José Luis Balbín conducía una tertulia entre los artistas Marifé de Triana, Antoñita Moreno, Lola Flores, Paquita Rico, Juanito Valderrama⁶ y los escritores José Miguel Ullán y Manuel Vázquez Montal-

6. Junto con la actriz, cantante y bailaora Lola Flores (1923-1995), convertida ya en un símbolo mítico del mundo del espectáculo a nivel internacional, la nómina de artistas invitados al programa de *La Clave* es representativa del mundo de la canción española. Con una dilatada carrera artística Marifé

bán⁷ que bajo el nombre “¿Qué sabe nadie? Las folklóricas”, se preguntaba sobre la canción española y sus protagonistas, eminentemente femeninas, así como su relación con el franquismo.⁸ En un formato similar, el programa *Los unos y los otros* presentado por Ángel Casas entrevistaba primero a Marifé de Triana como invitada especial para, posteriormente, dar paso a un coloquio con dos bloques enfrentados sobre idénticas asunciones políticas de la copla. De esta forma, la cantante y presentadora María del Monte, el periodista Andrés Caparrós y el ex presidente de la Junta de Andalucía José Rodríguez de la Borbolla defendían acaloradamente la integridad de la copla frente a las posturas más desconfiadas de la escritora Lourdes Ortiz y el artista Antón Reixa, quienes señalaban su secuestro por parte del franquismo.

En general, la presencia de la copla en la televisión española era por aquellos años muy abundante, y precisamente a finales de la década aparecerían otros programas de tono más favorable como *Esa copla me suena* (1998) o *Al compás de la copla* (1993), por cierto presentados por María del Monte. Al mismo tiempo, es posible registrar ya a comienzos de los años ochenta los prolegómenos de la eterna disputa sobre los lazos políticos de la copla dentro de ese formato predilecto que fueron los programas de debate. Así, en 1981, *Su turno* enfrentaba la canción española con la música moderna bajo el elocuente título “¿Ole y ole o yeah yeah?”, convocando a personalidades de la talla de Lola Flores, Concha Márquez Piquer, Lauren Postigo o Ramoncín.⁹

de Triana (1936-2013) fue una de las intérpretes más significativas de las coplas de Rafael de León y considerada la gran actriz dramática de la canción española, si bien su participación en el cine fue más bien esporádica; de Antoñita Moreno (1930), cuya presencia en el celuloide es también escasa, es reconocida su labor como folclorista, interpretando en sus espectáculos un variado repertorio de géneros procedentes de otras regiones españolas no andaluzas, como Asturias o Galicia; considerada otra de las folklóricas de primer nivel, la imagen de la cantante y bailarina Paquita Rico (1929-2017) suele aparecer asociada al cine, destacando su papel como la reina María de las Mercedes en el melodrama musical *¿Dónde vas, Alfonso XII?* (1958), de Luis César Amadori; Juanito Valderrama (1916-2004) participó también en seis películas musicales y es recordado especialmente por su canción “El emigrante”, escrita en homenaje a todos los exiliados a causa de la Guerra Civil y el régimen franquista, copla paradójicamente predilecta del propio Franco, quien la interpretó como un himno patriótico.

7. Referente intelectual de la izquierda antifranquista, el escritor, poeta y periodista español Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003) desarrolló en su prolífica trayectoria profesional las que continúan siendo obras de referencia para el estudio de la sociedad española de la segunda mitad del siglo XX. Sus cinco reportajes de 1969 en la revista *Triunfo* —semanario que actuó como punto de encuentro de la disidencia intelectual del franquismo—, fueron reunidos y publicados por la editorial Lumen bajo el título *Crónica sentimental de España* en 1971. Se trata de la obra inaugural que abriría el camino de un proyecto insólito de crítica cultural, caracterizada por la defensa de las manifestaciones populares como expresión de una identidad colectiva e instrumentalizadas por el poder. Esta labor como cronista de la sentimentalidad y artefactos populares puede rastrearse en las obras que siguieron: *Cancionero general del franquismo* (1972), *Cien años de canción y music-hall* (1974), *Diccionario del franquismo* (1977) y *Crónica sentimental de la Transición* (1985).

8. Años más tarde, en 1991, el programa ahora emitido en la cadena privada Antena 3, recuperaría el tema en el episodio “Y no tiene novio” donde también repetirían algunos de los invitados.

9. Concha Márquez Piquer (1945-2021) fue la hija de Concha Piquer, que siguió los pasos de su madre y cultivó con éxito la canción española tras su presentación oficial en 1970; Lauren Postigo (1928-2006) fue un crítico musical español y reconocido especialmente por presentar el programa de televisión *Cantares* (1978), espacio que, a través de entrevistas y actuaciones en directo, pretendía divulgar y revitalizar la copla y sus más conocidos intérpretes; la presencia del cantante de rock Ramoncín (1995) se explica en esa oposición entre modernidad y tradición, toda vez por esos años gozaba de enorme popularidad tras su debut en 1978 con su primer álbum, que le granjeó, además, su conocido

Patino reaprovecha escasos minutos de *La Clave* en los que introduce a Rafael Maura en calidad de testigo, de un modo más bien introductorio que eclosiona en el tramo final del documental con los fragmentos del debate *Los unos y los otros*, reutilizados pero también escenificados en connivencia con Antón Reixa y Lourdes Ortiz¹⁰. Creemos que la preferencia por este programa puede explicarse por su mayor actualidad: al tratarse de un programa de emisión más reciente, el público se ve directamente interpelado a reconocer las modificaciones realizadas por el director, que no sólo inserta a Rafael Maura sino que remonta constantemente los fragmentos escogidos para vehicular mejor su discurso. Pero un espectador despierto recordará, tal vez, que en esa disputa por la copla de *Los unos y los otros* también hubo espacio para varias alusiones a la sobreexposición mediática de las sevillanas y la Semana Santa como manifestaciones culturales identitarias del pueblo andaluz. Esta cuestión trae necesariamente a la memoria el mediodocumental *Sevillanas* (1992) de Carlos Saura, realizado con motivo de la Exposición Universal de Sevilla y que, más allá de una propuesta estética, recuperaba una identidad española como estrategia de marca para un público nacional e internacional. (Doménech, 2021: 293-294). Este pintoresquismo andaluz reaparece en varias ocasiones en *Ojos verdes* en la filmación de la fiesta flamenca a bordo de un barco que recorre el Guadalquivir, un espectáculo turístico muy habitual que Patino revisita desde el *fake*, lejos de la hipérbole paródica (Ortega, 2012: 115), como material auténtico proclive a dialogar en el debate por la identidad andaluza y española.

Canciones para sobrevivir

A la hora de realizar un análisis en profundidad de *Ojos verdes* la cita a *Canciones después de una guerra* resulta ineludible en tanto primer acercamiento musical-sentimental del autor. Más allá de la coincidencia temática, las conexiones con la obra más conocida de Patino después de su ópera prima *Nueve cartas a Berta* (1965), se establecen en la defensa necesariamente emocional de la copla como mecanismo auxiliar de la posguerra a nivel social.

En su análisis sobre la recuperación de la memoria histórica de posguerra, José Colmeiro reconoce en *Canciones para después de una guerra* una voluntad compartida con el proyecto emprendido por Vázquez Montalbán en su obra poética y especialmente en su ensayo *Crónica sentimental de España* (1971). Para Colmeiro ese reencuentro con la canción popular española por medio de una técnica de collage — más evidente en el medio cinematográfico— “no se trata de una operación meramente nostálgica, sino de una recuperación de una memoria sentimental pasada por el tamiz de la perspectiva histórica crítica” (Colmeiro, 2005: 93). No obstante, el propio Patino reconocería que el sentido inicial de la composición pretendía ser

apelativo “rey del pollo frito”.

10. Los títulos de crédito agradecen la colaboración especial de ambos y, efectivamente, parte del discurso que enarbolan en el documental no aparece en el programa original.

más divertido, ajeno al alegato político: “me he limitado, como autor, a hacer un espectáculo de mi propio pasado, con acento doloroso unas veces, alegre otras, lleno de dudas siempre...” (Pérez, 2002: 133-134). La intención era por tanto evocadora; y el recuerdo manipulado lo era en un sentido de reconstrucción sentimental que buscaba la complicidad de un espectador también interpelado a resemantizar las canciones de su memoria:

Nació de la idea de que una canción evoca sentimientos y crea un estado hipnótico que es característico del cine. Algo parecido a la famosa magdalena de Proust. Se me ocurrió durante una excursión, en la que Carmen Martín Gaité, que se sabía todas aquellas canciones, iba cantándolas y yo me descubrí evocando mi propia infancia...Y la verdad es que al empezarla no tenía ninguna idea preconcebida, salvo la de experimentar mezclando las canciones con las imágenes que habíamos conseguido. (Pérez, 2002: 134).

La intervención de Carmen Martín Gaité en el proceso creativo allana el camino para comprender la problematización de la copla como cancionero franquista desarrollada en *Ojos verdes*. Al igual que Vázquez Montalbán, la escritora salmantina defendía ya en 1972 las posibilidades del género como relato que fabricaba mundos alternativos donde cobijarse, anticipando un sentido narcótico que más tarde Stephanie Sieburth explicaría por medio de la psicología clínica como vehículo para afrontar el duelo; despojados de su voz, las coplas ofrecían en préstamo a los vencidos unas historias que reformulaban narrativamente sus sentimientos traumáticos, reconfortando y eventualmente mediando la recuperación del sentido del yo (Sieburth, 2016: 270).

La defensa de la copla esgrimida por el presunto Rafael Maura en los minutos finales de *Ojos verdes* y escenificada como parte del programa *Los unos y los otros*, es una clara invocación del alegato que Martín Gaité dedica al cancionero de Concha Piquer en 1972 en su artículo para la revista *Triunfo*, “Cuarto a espadas sobre las coplas de posguerra”, precisamente como réplica a Vázquez Montalbán por la errónea transcripción de una de las letras de la tonadillera en su recién aparecido *Cancionero general del franquismo*.

Parafraseado posteriormente en *El cuarto de atrás*, otro de los puntales de la escritura de la memoria de posguerra, el discurso en favor de las coplas como acompañamiento en el malestar de las españolas reconocía en las protagonistas de esas narrativas una autenticidad insospechada, díscola y alternativa, revulsivo de la felicidad anestésica dirigida por el régimen:

Historias de chicas que no se parecían en nada a las que conocíamos, que nunca iban a gustar las dulzuras del hogar apacible con que nos hacían soñar a las señoritas, gente marginada, a la deriva, desprotegida por la ley. No solían tener nombre ni apellido aquellas mujeres, desfilaban sin identidad, enredadas en los conflictos de no tenerla, escudadas en su apodo que enarbolaban agresivamente: la Lirio, la Petenera, la Ruiseñor, la niña del quince mil, cuerpos provocativos e indefensos,

rematados por un rostro de belleza ojerosa; la copla investigaba, a través de distintos rumores y versiones, el motivo de aquellas ojeras, unos decían que sí, otros decían que no, ¿por qué se viste de negro, si no se le ha muerto nadie?, ¿dónde va tan de mañana con la carita más amarilla que la pajueta?, pero ninguno sabía el porqué de la agonía que la estaba consumiendo. (Martín Gaité, 2020: 224).

Basta un simple vistazo para localizar en las palabras, más engalanadas, de Rafael Maura idéntica propuesta:

La canción española de la posguerra, la canción espectáculo-folclórica, que ustedes dicen, o sea, la copla, marcó durante la posguerra, el techo de lo permisible, precisamente en cuanto a los temas de moral más escabrosa. Ningún otro género llegó tan lejos. En Rafael de León, amigo mío que era un aristócrata de derechas de tradición católica con una hermana monja que fue encarcelado por los republicanos durante la guerra en Barcelona predominan los temas de sexo prohibido, marginado, la prostitución, la homosexualidad encubierta, el adulterio, los amores imposibles, los amantes ocultos. Es decir, lo otro. La belleza de lo ilícito y su caldo de cultivo. Aquel clima represivo e intolerante producida una poética en la que se exaltaban las mujeres perdidas capaces de enamoramientos excelsos, los más inconfesables amores. Y supo hacerlo con el toque lorquiano y una especial sutileza que le permitía transgredir la censura más férrea. Lo cual no lo consiguió en aquellas circunstancias ni la literatura. ¿Y quién protestó de modo más patético que la otra contra la España triste e hipócrita vestida de negro contra los prejuicios sexuales? ¿Por qué se viste de negro ay de negro si no se le ha muerto nadie? ¿Por qué está siempre encerrada ay por qué como la que está en la cárcel? Yo soy esa, la que no tiene nombre, la que miente cuando besa Y ahí está el manifiesto descarado de la española cuando besa. (*Ojos verdes*, min: 1:21:04).

En definitiva, no resulta arriesgado entender *Canciones para después de una guerra* y *Ojos verdes* a modo de díptico sobre la reapropiación popular del repertorio musical del franquismo. Si en el primer caso la manipulación es más directa, comprendiéndose pronto el sentido subversivo que se busca, el bricolaje de fragmentos históricos y ficcionados de *Ojos verdes* adquiere entidad propia; fabricar una copla sobre una copla no sólo es el modo más absoluto de explicitar la operatividad del montaje cinematográfico, sino que permite personificar una vivencia compartida. Si en *Canciones para después de una guerra* encontramos una banda sonora colectiva a través de la memoria personal del director, *Ojos verdes* propone ficcionar una vida para desentrañar la identidad colectiva. La copla se vuelve un “lugar de memoria”¹¹

11. Según el término propuesto por Pierre Nora para nombrar los espacios liminales entre historia y memoria, simples y ambiguos, naturales y artificiales, a la vez accesibles de manera inmediata en la experiencia sensorial concreta y susceptibles de elaboración más abstracta. Nora. P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*, 26, 7-24.

al mismo tiempo ritualizada desde el poder y, para los vencidos, lugar de peregrinación silenciosa, marginal y balsámica, refugio de una devoción espontánea (Nora, 1989: 23).

Mezcladas con el rumor del gramófono, las últimas palabras del marqués justifican la huella indeleble de las canciones: “¿Quién no vive añorando unos ojos verdes que se te clavaron para compensar el esfuerzo de continuar sobreviviendo?” (*Ojos verdes*, min: 1:30:13).

Yo soy esa (España): el cuerpo folklórica

Dentro del variado cancionero que atraviesa el documental, *Ojos verdes* conecta a Juanita Reina con Isabel Pantoja, alternando fragmentos de películas pertenecientes al género de la españolada¹² —denominación cuya carga peyorativa es extensible a la de la copla— que desde 1935 a 1959 ofrecen no sólo la crónica del marqués de Almodóvar, sino las huellas de una expresión que aparece vinculada a un tiempo pretérito, abandonado en un palacio habitado sólo por el recuerdo evocador de los vestigios que el marqués fue reuniendo a lo largo de su vida. Mantones, pelucas, fotos, zapatos, alhajas... elementos tangibles (y femeninos) de un mundo, el de la copla, que ya sólo existe como artefacto susceptible de exhibirse, petrificado, en ese hipotético museo al que la dama de llaves se opone rotundamente en sus airadas intervenciones a lo largo del filme. La recuperación de este legado se lleva a cabo desde un posicionamiento afectivo que encuentra una clara resonancia en la vindicación que Terenci Moix hizo del *star system* español de la posguerra. El impacto emocional que las folklóricas tuvieron sobre el escritor barcelonés jalona sus memorias *El cine de los sábados* (1990), *El beso de Peter Pan* (1993) y *Extraño en el paraíso* (1998), y se vuelve explícito en su lúcido ensayo *Suspiros de España. La copla y el cine de nuestro recuerdo* (1993), un repaso por las voces y rostros de esa memoria popular.

Esas voces y sus rostros aparecen en el relato del marqués de Almodóvar precisamente así, como voces que acompañan su trayectoria y rostros inmortalizados por el celuloide:

12. Recuperaremos aquí la definición ofrecida por Valeria Camporesi, cuyas aportaciones han sido pioneras y fundamentales en el debate teórico e historiográfico sobre el término: “se trata de películas que falsean, por exageración o por limitación al aspecto más espectacular, las cosas más típicas de España. Con ella se podría entonces hacer referencia a las películas folklóricas así como a cualquier otra producción que el espectador estime que falsee las cosas típicas de España (como las películas, por ejemplo, del destape o las comedias de Paco Martínez Soria)” Camporesi, V. (1997). La españolada histórica en imágenes. En A. Yraloa (comp.) *Historia contemporánea de España y cine*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, p. 140. Para un estudio más detallado remitimos a la primera monografía dedicada a la españolada como género cinematográfico Navarrete, L. (2009). *Historia de un género cinematográfico: la españolada*. Madrid: Quiasmo Editorial; los trabajos de Marta García Carrión también resultan reveladores, véase García Carrión, M. (2013). *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.

El mundo de la copla ha poblado mi generación de un repertorio imaginario de figuras, especialmente femeninas, que nos acompañarán siempre como sobrepuestas a nuestra realidad. La mujer castiza, la sentimental, la descarriada que sufre por los hombres, la tradicional casta y religiosa, la de rompe y rasga que destroza a sus amantes. Sus diversas formas de galanteo entre hombres y mujeres, su concepto del honor, de la valentía, de la belleza, la virilidad, los celos, la carnalidad ardiente, el vino, las pasiones. (*Ojos verdes*, min: 00:12:07).

Las palabras del marqués resumen las diferentes imágenes que Patino provee al espectador para comprender el universo de la copla como cosmos fundamentalmente femenino, acaso incluso tímida y anticipadamente feminista, pero sobre todo como imagen que corporeiza la idea de España.

Al hablar de las imágenes femeninas en el cine del primer franquismo, Carlos Losilla realiza una evolución por la iconografía de un cuerpo que, preso de una política de la imagen filmica franquista, nunca alcanza a tener una presencia como tal. (Losilla, 2018: 25). Con mucho acierto denomina “cuerpo mística” a aquel que queda cifrado en la aspiración de un ideal, bien el anhelo de una patria grande y libre (cuerpo patria), bien la expresión de una tradición popular (cuerpo folclore). En el primer caso, el cuerpo femenino se vincula a una función fisiológica que el régimen entendía primordial para la mujer: esposa pero sobre todo madre “destinada a concebir y parir el nuevo imperio”. (Losilla, 2018: 27).

La imagen cinematográfica codificaba una representación conceptual de la patria como mujer que en todo caso se encontraba presente ya en los manuales escolares. *España nuestra. El libro de las juventudes españolas* de Ernesto Giménez Caballero y publicado en 1943, ofrecía a los jóvenes falangistas un variado repertorio de la imagen de España en diferentes variantes históricas: como toro, como conejo, como llave, como matrona romana, hasta llegar a una asimilación total con el perfil de la reina Isabel la Católica como paso previo para que los alumnos adivinasen el verdadero y definitivo rostro de España: “pegaréis el retrato de vuestra madre sobre el mapita de España, hecho bandera nacional. Y detrás: la Cruz.” (Giménez, 1943: 22). Para Carlos Losilla las protagonistas de las películas del musical folclórico encarnan en ese cuerpo mística una visión similar “no tanto para soñar un imperio como para conquistarlo con la voz y el cuerpo entendidos como metonimias guerreras”. (2018: 27).

A nuestro modo de ver, el tratamiento que Patino hace en *Ojos verdes* de las protagonistas del mundo de la copla se acomoda en un espacio liminal entre el cuerpo patria y el cuerpo folclore, dando lugar a una representación poliédrica, un cuerpo que podríamos denominar *folclórica*; compartimos aquí la hipótesis de Eva Woods en su repaso por la españolada musical de los años 30 y 40 cuando afirma que sus protagonistas catalizaban un amplio abanico de significados entre lo picante y lo respetable, representando nociones de identidad nacional, racial y heterosexual pero también renegando de las rígidas jerarquías de clase y género (Woods, 2004: 57). El cuerpo folclórica es, por tanto, aquel que aun exportando una idea construida de lo andaluz como metonimia de España y lo español, revestido de los valores del

régimen, adquiere visos de agencia por cuanto garantiza, a través de la interpretación en el escenario, la pantalla o incluso el plató televisivo, una vía de escape al modelo femenino franquista que imponía el hogar como único destino. Ya en 1973 la revista *Los Españoles* en su fascículo coleccionable titulado “Las folklóricas” ofrece un panorama que se ajusta a esta visión:

Para las familias burguesas de la posguerra, Estrellita Castro, Celia Gámez, Lola Flores y el resto de sus colegas, no eran propiamente artistas. Se las llamaba pelicularas, estrellas del celuloide, chicas de revista... a lo sumo tonadilleras, canzonetistas, gentes del espectáculo; un mundo mal visto, escandaloso y desvergonzado del que sus hijas debían mantenerse alejadas. (Preciado, 1973: 169).

El mundo prohibido del espectáculo desestabilizaba la norma, aunque fuera, como hemos visto, con disimulo, a través de unas canciones que podían leerse entre líneas cuando no eran lo suficientemente explícitas en sus alusiones. Resulta inútil no reconocer el origen de la intensidad de los dramas contenidos en coplas como “Ojos verdes”, “Tatuaje”, “Y sin embargo te quiero”, “Yo soy esa”, “Dicen”..., sus amores prohibidos y culpables reproducen experiencias marginales en las que el sujeto homosexual podría encontrar el correlato de sus vivencias. Motivos tan recurrentes firmados por un mismo artífice, el letrista Rafael de León, son determinantes para detectar la afinidad de los textos con la propia vida¹³. Por otro lado, la homosexualidad de buena parte de los más celebrados directores del cine musical del franquismo¹⁴ hizo necesaria la codificación de determinadas imágenes que podían ser reinterpretadas por un espectador *entendido*.¹⁵

Refugio tolerado para expresar sin levantar sospechas una identidad diferente, silenciada y sancionada por el franquismo, canciones e imágenes se procesan a través de una mirada camp¹⁶ que también permea en el cuerpo folklórica. Eventual-

13. Alberto Mira hace notar que la realidad homosexual del autor es oportunamente escamoteada en biografías y diversos estudios, y por ello opta por un enfoque emocional en el análisis de sus letras y obra poética. Mira, A. (2007). *De Sodoma a Chueca. Una historia de la homosexualidad en España en el siglo XX* (2ªed.). Barcelona: Egalés, pp. 343-349.

14. Para un análisis exhaustivo sobre la creación audiovisual homosexual véase el reciente estudio Lomas, S. (2022). *Creadores queer en el cine español del franquismo: subcultura homosexual y género*. Barcelona: Laertes.

15. Empleamos el participio sustantivado *entendido* en su voz de argot, de uso habitual durante el tardofranquismo como sinónimo de homosexual.

16. La sensibilidad camp fue definida por Susan Sontag en su ensayo de 1964 *Notes con camp*, en esencia, como una concepción del mundo marcada por el amor al artificio y la exageración, con una necesaria propensión a lo lúdico, apolítica y que rebasa el gusto homosexual. Como manifestaciones artísticas marcadas por el dramatismo, la provocación y un exceso de emociones que permitía la creación de espacios de resistencia en un contexto represivo, la copla y el cuplé son géneros tradicionalmente vinculados a la noción camp de Sontag. Por otro lado, autores como Alberto Mira en su categorización de la homosexualidad en España, emplean el término como equivalente a la “pluma”, estableciendo la mirada camp como aproximación que, en su cuestionamiento de la norma, ironía, teatralización y frivolidad, se activa y se reconoce desde la mirada homosexual y se manifiesta en el mundo del espectáculo y la cultura de masas: “el cuplé, los shows de transformistas (desde Egmont de Bries a Paco España), la copla, las folclóricas, la revista y en particular Celia Gámez, El público de Federico García Lorca, las películas ‘de mujeres’ en general (de George Cukor a François Ozon),

mente reivindicado como icono *queer* su lectura es muy similar a la que se hace de otras estrellas del cine y el espectáculo. Al igual que Dolly Parton o Jayne Mansfield, por poner tan sólo dos ejemplos, las folklóricas son celebradas por un exceso que trastoca las categorías de lo que se entiende apropiado para la feminidad, superándolas, descubriendo su farsa y, por tanto, proporcionando al público homosexual un espacio fecundo para articular sus propios discursos de transgresión sexual y social (Farmer, 2000: 133).

Recuperando esta noción performativa del género, encontramos en *Ojos verdes* una secuencia reveladora del poder del cuerpo folklórica: “vosotras solas como diosas sois las reinas de la tierra” son las palabras que la actriz María Galiana, en su papel como profesora de canto, dedica a las diligentes alumnas que entonan, de nuevo, la copla “Ojos verdes”. Insiste en la importancia del impacto emotivo que sobrepase la calidad de la voz, remarcando el carácter performativo de la copla, que se entiende así espectáculo en toda su amplitud. La vida inventada del marqués de Almodóvar encaja, pues, con esa puesta en escena, más aún con el género de la autoficción tan propio de las folklóricas. A una presencia sólida e incluso excesiva sobre el escenario, se une un anecdotario con frecuencia exagerado, y una vida cuyas tragedias diluyen el arte con la persona. Sirva como ejemplo el caso de la tonadillera Isabel Pantoja¹⁷ y su histórico concierto “Reaparición” celebrado en 1985, un año después del fallecimiento de su esposo, el torero Francisco Rivera. Emotiva teatralización de un duelo televisado y recuperado por la artista como parte de su personaje, Isabel se consagraba al espacio escénico. El dolor se convertía en espectáculo, ella en la viuda de España.

la adoración (con un toque de ambigüedad: entre la vehemencia y la ironía) por grandes estrellas de la pantalla, la ópera y sus divas, el pop inocuo y chillón de los sesenta, los espectáculos de Saritísima o el cine de Hollywood clásico, especialmente las películas homosexuales”. Mira, A. (2007). *De Sodoma a Chueca, Una historia de la homosexualidad en España en el siglo XX* (2ªed.). Barcelona: Egalés, p.143. Sin pretender adentrarnos en una discusión teórica a propósito del concepto, cabe señalar la postura de de estudios más recientes como el de Alicia Navarro, que proponen revisar esta terminología anglosajona del camp en exceso academizada, ahondando en la cultura popular española y sus propios códigos para cartografiar el relato del flamenco y la copla, recuperando la narrativa del loquerío, la pluma, lo cursi o incluso lo marica. Navarro, A. (26-28 de febrero de 2020). *Yes I camp or better flamen(co)camp. La copla de Miguel de Molina como resistencia escénica, disidencia de género y paraíso subalterno*. Congreso Internacional Copla y Flamenco: hibridaciones, intersecciones y (re)lecturas. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia.

17. Nacida en 1956 en Sevilla, María Isabel Pantoja Martín es una personalidad bien conocida en el mundo del espectáculo español no sólo por su trayectoria musical, por la que ostenta el reconocimiento popular de “reina de la copla”, sino por llevar una vida salpicada de turbulencias que la convierte en una habitual de la prensa del corazón. En el imaginario colectivo la imagen de “La Pantoja” ha quedado grabada como la de la folklórica más mediática: portada de revistas que escudriñaban posibles relaciones homosexuales, litigios relacionados con la herencia de su marido e incluso su implicación en casos de corrupción urbanística por los que fue condenada a dos años de prisión. En paralelo a las continuas polémicas, la carrera artística de la tonadillera continúa en la actualidad, espoleada en gran medida por su participación en diversos programas televisivos.

A modo de conclusión

En una suerte de epílogo Patino nos descubre que las carátulas de los cassettes que se sucedían mientras Rafael Maura ponía fin a su historia fabulada formaban parte de un expositor de venta en una gasolinera. De entre los rostros de Rocío Jurado, Concha Piquer, Marifé de Triana, Manolo Escobar, Peret, Antonio Molina, Lole y Manuel, Antoñita Peñuela, Los Chunguitos, Camarón de la Isla, Matri Trini... una mano escoge decidida la cinta de Isabel Pantoja para, posteriormente, insertarla en la radio del camión; suenan de fondo los versos finales de “Suspiros de España” interpretados por Paquita Rico y Angelillo para la película *Suspiros de Triana* de Ramón Torrado (1955), aprovechando el fin del metraje para dar paso a los títulos de crédito del documental.

La elección de Isabel Pantoja no resulta casual a tenor de lo descrito hasta el momento. Si *Ojos verdes* es un relato biográfico de la copla misma, parece lógico que su desenlace se muestre con la que es considerada heredera de ese universo a nivel profesional y, muy especialmente, mediático. Es habitual que encontremos la figura de Isabel Pantoja como cierre de los repastos por la canción española. No en vano, su debut cinematográfico tiene lugar en 1990 con la película *Yo soy esa* de Luis Sanz, cuyo título parte de la copla homónima escrita para Juanita Reina; un año después regresaría de la mano de Pedro Olea con *El día que nací yo* que vuelve a tomar el nombre de una conocida copla, en este caso popularizada por Imperio Argentina en la película *Morena Clara* de Florián Rey (1936).

El cierre propuesto por Patino en la estación de servicio incide en la lectura afectiva y popular de la copla que hemos ido desgranando a lo largo de estas páginas. El legado fastuoso del marqués deviene patrimonio cañí exhibido en un espacio de tránsito, tradicionalmente marginal y musicalmente subalterno, pero al fin y al cabo democratizado. Si la gasolinera había supuesto a comienzos de los años setenta el epicentro del subgénero de la rumba vallecana como expresión alternativa y colateral a la banda sonora oficial de la Transición (López, 2019: 133), en las décadas posteriores sus expositores terminaron por asimilar bajo el peyorativo paraguas del término “música de gasolinera”, a todas aquellas producciones de éxito popular y aparente escasa calidad artística. Poco importa cuando es el pueblo el que decide. Suyo es el juicio y la memoria. Suya la copla, que como bálsamo o recreo continúa sonando:

En la sofisticada resurrección que hoy le presta el compact disc, la copla no regresa como delicia que la nostalgia actualiza o los más agudos intentan reivindicar en términos de calidad, antes bien como un testimonio de la ternura que toda una colectividad necesitó desesperadamente y que las ilustres doña Concha, doña Juana o doña Imperio repartieron a manos llenas. (Moix, 1993:16).

Referencias bibliográficas

- Anderson, B. (2006). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (3ª reimpresión). México: Fondo de Cultura Económica.
- Camporesi, V. (1997). La españolada histórica en imágenes. En A. Yraola (comp.) *Historia contemporánea de España y cine* (pp. 137-148), Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Colmeiro, J. (2005). *Memoria histórica e identidad cultural. De la posguerra a la modernidad*. Barcelona: Antropos.
- Doménech González, G. (2021). *El cine musical de Carlos Saura (1981-2016)*. Madrid: Tesis de doctorado, Universidad Carlos III de Madrid.
- Farmer, B. (2000). *Spectacular Passions. Cinema, fantasy, gay male spectatorship*. Durham: Duke University Press.
- Giménez Caballero, E. (1943). *España nuestra. El libro de las juventudes españolas*. Madrid: Vicesecretaría de Educación Popular.
- Herederó, C. (1998). La historia como representación y espejo apócrifo (A propósito de Andalucía, un siglo de fascinación de Basilio Martín Patino). *Archivos de la Filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, 30, 156-169.
- Herrera, C. (1993). Historias de la copla. Rocío Jurado (y 2). *Blanco y Negro*, 48-53.
- Leyda, J. (1964). *Films Beget Films*. Nueva York: Hill and Wang.
- López Castellano, R. (2019). Reyes de la gasolinera: la rumba vallecana y el cuerpo biorrumbero de la Transición. En J. Colmeiro y A. Martínez-Expósito (eds.), *Repensar los estudios ibéricos desde la periferia* (pp.133-146), Venezia: Edizioni Ca' Foscari.
- Losilla, C. (2018). Intermittencia, ausencia y presencia; imágenes femeninas en el cine español del primer franquismo. En N. Bou y X. Pérez (eds.), *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos. España, Italia, Alemania (1939-1945)* (pp.25-40), Madrid: Cátedra.
- Martín Gaité, C. (2020). *El cuarto de atrás* (5ª ed.). Madrid: Cátedra.
- Mira, A. (2007). *De Sodoma a Chueca. Una historia de la homosexualidad en España en el siglo XX* (2ª ed.). Barcelona: Egales.
- Moix, T. (1993). *Suspiros de España: la copla y el cine de nuestro recuerdo*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*, 26, 7-24.
- Ortega Gálvez, M. L. (2012). De la españolada al fake. Estereotipos de la españolidad, identidad y diálogos transnacionales. En N. Lie y D. Vandebosch (eds.), *El juego con los estereotipos: la redefinición de la identidad hispánica en la literatura y el cine postnacionales* (pp.99-118), Bruselas: Peter Lang.
- Pérez Millán, J. A. (2002). *La memoria de los sentimientos: Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Preciado, N. (1973). Las folklóricas. *Los Españoles*, nº21, 169.

- Sánchez Navarro, J. (2005). (Re)construcción y (re)presentación. Mentira hiperconsciente y falso documental. En C. Torreiro y J. Cerdán (eds.), *Documental y vanguardia* (pp. 85-108), Madrid: Cátedra.
- Sieburth, S. (2016). *Coplas para sobrevivir. Concha Piquer, los vencidos y la represión franquista*. Madrid: Cátedra.
- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. Barcelona: T&B.
- Weinrichter, A. (2008). La seducción de la moviola. El síndrome del montaje en el cine de Patino. En C. Martín (coord.) *En esto consistían los paraísos. Aproximaciones a Basilio Martín Patino* (pp.34-51), Diputación de Granada.
- Woods Peiró, E. (2004). From Rags to Riches: The Ideology of Stardom in Folkloric Musical Comedy Films of the Late 1930s and 1940s. En A. Lázaro-Reboll y A. Willis (eds.), *Spanish Popular Cinema* (pp.40-59), Manchester: Manchester University Press.

Filmografía

- Nueve cartas a Berta* (1965), de Basilio Martín Patino.
- Canciones para después de una guerra* (1971), de Basilio Martín Patino.
- Madrid* (1987), de Basilio Martín Patino.
- La seducción del caos* (1991), de Basilio Martín Patino.
- Andalucía: un siglo de fascinación* (1996), de Basilio Martín Patino.
- Sevillanas* (1992), de Carlos Saura.