

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE-BELLAS ARTES

TRABAJO DE FIN DE GRADO DE HISTORIA DEL ARTE



VNiVERSIDAD
D SALAMANCA

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

**La realidad frente al espejo: el discurso autorreflexivo de Basilio Martín
Patino en *Desde lo más hondo***

Autora: Clara Álvarez Herrera

Tutor: Fernando Benito González García

Curso 2023/2024

Índice

1. Introducción	2
2. Justificación y objetivos	3
3. Estado de la cuestión	5
4. Basilio Martín Patino: consideraciones generales sobre su trayectoria	8
4.1. Primeros años, Conversaciones de Salamanca, el NCE y la censura tardofranquista	8
4.2. Nuevos soportes y medios audiovisuales: De <i>Retablo de la Guerra Civil Española</i> a <i>La seducción del caos</i>	10
4.3. Siete apócrifos sobre Andalucía.....	14
5. Desde lo más hondo: Silverio y El museo japonés	17
5.1. Estructura expositiva. Indicios de realidad y ficcionalidad	17
5.2. Preocupaciones temáticas: tradición y representación.....	21
6. Conclusión	24
7. Bibliografía	27

1. Introducción

¿Es posible crear flamenco por medios artificiales? ¿Es la técnica capaz de reproducir el sentimiento y espontaneidad que le son propias? ¿Es, por otra parte, una amenaza para algo tan profundamente tradicional como es el cante? Estas son las preguntas que, a partir del descubrimiento de una lámina de estaño que conserva la única grabación de la legendaria voz del cantaor Silverio Franconetti (1831-1889), rondan la cabeza de especialistas y aficionados de este arte cuando la lámina en cuestión, que había formado parte de la colección de un anticuario sevillano, es adquirida por el empresario japonés Eikichi, apasionado del flamenco, magnate de la electrónica y propietario del Museo del Cante Jondo de Tokio. En su Laboratorio de Investigaciones Acústicas, Eikichi se propone depurar tecnológicamente la rudimentaria grabación del cantaor, como parte de su proyecto de crear máquinas capaces de simular el cante y el toque flamenco.

Sobre este fondo argumental, se recogen los debates y entrevistas en torno a los que se desarrolla *Silverio*, el primero de los dos capítulos dedicados al flamenco, de los siete que realizó Basilio Martín Patino para la serie *Andalucía, un siglo de fascinación*, y que fueron producidos por La Linterna Mágica para Canal Sur entre 1994 y 1996 —aunque todos con *copyright* de 1995—, y emitidos en la televisión autonómica andaluza entre 1997 y 1998, acompañados por otros tantos debates entre diversas personalidades vinculadas con el asunto en cuestión¹.

El siguiente de los capítulos dedicados al cante andaluz bajo el título genérico de *Desde lo más hondo* es *El museo japonés*. Aunque parte de los datos argumentales que nos proporcionaba *Silverio*, reutilizando incluso algunos planos ya vistos en esta, *El museo japonés* no está planteado como una segunda parte, sino que goza de una autonomía plena y adopta una forma diferente. Nos encontramos ya en Tokio, donde Eikichi ha instalado el citado museo. A través de un recorrido por el museo, conocemos la sección virtual, que lleva el nombre de «Desde lo más hondo de la tierra», y en el que las avanzadas tecnologías audiovisuales permiten al espectador una insólita percepción de actuaciones, interpretaciones y entrevistas con los maestros —desde Tía Anica la Piriñaca o Antonio Mairena a Manolo Caracol o Camarón— instalados en la memoria histórica del cante jondo, al mismo tiempo que la voz de un narrador, con acento andaluz y subtitulada al japonés, habla sobre el origen, la evolución y la problemática de la profesionalización y la comercialización del flamenco.

¹ Pérez Millán, Juan Antonio. *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*. Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2002, p. 293.

El conjunto de estos siete capítulos fue un encargo de la televisión andaluza a Basilio Martín Patino, en una época clave para la producción documentalística de RTVA, en la que apostaba por una línea divulgativa sobre la identidad andaluza². Encontramos en esta serie diferentes temas o sucesos, elegidos por el director, asociados a la representación histórica de Andalucía como, además del flamenco, la copla, el mito de Carmen, el levantamiento anarquista y la represión en Casas Viejas en 1933, los poetas andaluces de la generación del 27 y las utopías sociales que trataron de construirse en este territorio a partir del siglo XIX.

El resultado propuesto por Patino no es, sin embargo, el de una producción documental, aunque tampoco se trata de una ficción. El director va a explorar de nuevo, con un claro referente en su anterior película *La seducción del caos* (1990), los límites entre la realidad y la ficción, poniéndolos en relación con el relato heredado sobre Andalucía y elevando un discurso autorreflexivo en el que hará uso de las estrategias de difusión de ese relato a través de las diferentes fórmulas del documental cinematográfico y el informativo televisivo.

Les propongo que juguemos juntos, que participen lúdicamente. Todas las ficciones, y esto es una ficción, aunque en el fondo, por la verosimilitud que yo intento darle, parezca realidad... Asumo que es una ficción a veces disparatada, a veces a lo mejor excesivamente realista, como la vida misma, como la propia Andalucía³.

2. Justificación y objetivos

El historiador americano Robert A. Rosenstone reivindica, en *El pasado en imágenes*, la utilidad del medio audiovisual como recurso para la reconstitución histórica en su sentido posmoderno. En su rechazo al pensamiento histórico lineal y científico que le es propio a la historia escrita, el cine se presenta como un método potencialmente mucho más complejo, con la incorporación de imágenes, sonidos y multiplicidad de puntos de vista, para una aproximación a la «experiencia cotidiana» del pasado⁴.

² Bogas Ríos, M^a José y Olid Suero, Miguel. «Una quimera hecha realidad. Creación y consolidación del documental andaluz (1976-2021)». En Torreiro, Casimiro y Alvarado, Alejandro (eds.). *El documental en España: Historia, Estética e Identidad*. Cátedra, Festival de Málaga, 2023, p. 185.

³ Así hablaba Basilio Martín Patino en la presentación de la serie para la audiencia de Canal Sur. Recogido en Casado Salinas, Juan María. «Andalucía, un siglo de fascinación. La visión andaluza de Basilio Martín Patino». *El siglo que viene*, núm. 34-35, 1999, p. 4.

⁴ Rosenstone, Robert A. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ed. Ariel, 1997, p. 31.

El discurso audiovisual, con los reflejos y manipulaciones que le son propias, tiene incluso la capacidad de hacer al espectador consciente de la condición misma del espectáculo del que es cómplice. Esto es lo que caracteriza el cine de Basilio Martín Patino, para quien la razón de ser del medio audiovisual no tiene que ver con la verdad o la mentira, sino con la fascinación⁵. La fascinación a la que Blanchot se refería así:

Lo que nos fascina nos quita nuestro poder de dar sentido [...]. Alguien está fascinado, puede decirse que no percibe ningún objeto real, ninguna figura real, porque lo que se ve no pertenece al mundo de la realidad sino al medio indeterminado de la fascinación⁶.

Se suele situar el nacimiento del cine en el año 1895, concretamente un 28 de diciembre en el Salón Indio del Gran Café Boulevard de París, cuando los hermanos Lumière proyectaron *La salida de los obreros de la fábrica de Lumière*. Ahí se sitúa el comienzo, la esencia del cine: en unas imágenes con vocación de documento. Cien años después, en 1995, nos encontraremos con *Andalucía: un siglo de fascinación*, donde un ya experimentado Basilio Martín Patino, que recelaba de la etiqueta de «cine documental» desde su juventud⁷, llevará hasta las últimas consecuencias esa *pasión de la imagen* que —volviendo a Blanchot— es la fascinación.

Debido a la cantidad de material de archivo del que se disponía, el director decidió que el flamenco debía ocupar dos partes independientes⁸. El objetivo de este trabajo es estudiar estos dos capítulos, aparentemente menores —sin duda eclipsados por el alcance de *Casas Viejas. El grito del sur*—, para comprender, partiendo del sentido conjunto de su obra, su magnitud reflexiva y poder aportar nuevos sentidos a los desvelados por los estudios con los que nos hemos acercado a ellos.

Veremos la manera en la que Patino, sobre una base histórica, recrea los modelos de la representación, de lo verosímil, con la presencia del tópico como punto de partida, para poner

⁵ Martín Patino, Basilio. «Algunas reflexiones en torno al tiempo cinematográfico». En García Wiedemann, Emilio J. *Los tiempos de la libertad*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998. Recogido en Francia, Ignacio y Martín Expósito, Alberto (coords.). *Basilio Martín Patino. Pasión por el juego*. Universidad de Salamanca, 2020, pp. 571-580.

⁶ Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional, 2002, pp. 28-29.

⁷ «El documental como tal, esencia del cine, ha sido relegado actualmente ante el gran público a un lugar de servil relleno» (Martín Patino, Basilio. «Importancia del documental. Films de Arte». Boletín del Cineclub Universitario de Salamanca, Sesiones XIV-XV, 1953. Recogido en Francia, Ignacio y Martín Expósito, Alberto (coords.). *Op. cit.*, p. 335)

⁸ Bellido López, Adolfo. *Basilio Martín Patino, un soplo de libertad*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1996, p. 209.

en entredicho no solo el relato dado sobre esta pieza clave en la construcción de la identidad andaluza sino también los propios modelos del formato audiovisual con los que se ha escrito y difundido este relato.

Decía el cineasta Julio Diamante que «el devenir del flamenco se moverá entre dos peligros: convertirse en objeto de museo y la pérdida de identidad»⁹. La presencia del museo, aunque ya habitaba en otras obras anteriores de Patino, adquiere un papel fundamental en *Desde lo más hondo*. En sus propias palabras, el valor del museo reside en ser «no tanto un almacén de ‘vanitas’ fosilizadas, cuanto un escenario lúdico para la memoria»¹⁰. En su idea de la historia, contra un concepto de musealización de un pasado desvitalizado, el director trabaja con la huella, a la que se refiere Ricoeur¹¹ como síntesis del tiempo en su filiación de pasado, presente y futuro. Pasado y presente dialogan en territorio andaluz, mientras que las nuevas tecnologías japonesas —que completan el juego de la fascinación patiniana— abren un camino hacia el futuro, que se presenta amenazador en cuanto a la pérdida de la identidad.

Nos adentramos en la mirada ajena como forma de reflexión sobre lo propio, punto clave en la filmografía de Patino, que comienza en los paisajes castellanos de posguerra, en un guión temprano en el que dos jóvenes comienzan a «ver» realmente los paisajes cotidianos a través de la mirada de dos turistas francesas¹², y culmina en Andalucía, territorio histórica y representacionalmente maltratado por antonomasia, en una época, los años noventa, en la que precisamente, como señala Ángel Quintana, «se han perdido los puntos de referencia ideológicos y se han establecido nuevas búsquedas de carácter identitario»¹³.

3. Estado de la cuestión

Para abordar los objetivos de este trabajo partimos del análisis que propone Alberto Nahum García Martínez en su tesis doctoral *Realidad y representación en el cine de Basilio Martín Patino: Montaje, falsificación, metaficción y ensayo*, publicada en 2005, en torno a las estrategias de su cine de no-ficción de manera amplia y, en particular, de las

⁹ Aguilar, Carlos y Haas, Anita. *Flamenco y cine*. Madrid: Cátedra, 2019, p.12.

¹⁰ Martín Patino, Basilio. «Aquella fascinación». En Frutos Esteban, Francisco Javier. *Artilugios para fascinar. Colección Basilio Martín Patino*. Junta de Castilla y León y Ayuntamiento de Salamanca, 1999, p. 18.

¹¹ Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. Madrid: Siglo XXI, 2009.

¹² González García, Fernando. «Basilio Martín Patino: pensar la Historia». *Film-Historia*, Vol. VII, No.2, 1997, p. 141.

¹³ Quintana, Ángel. «El cine como realidad y el mundo como representación: algunos síntomas de los noventa». *Archivos de la Filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº 39, 2001, p. 12.

falsificaciones audiovisuales en la serie *Andalucía, un siglo de fascinación* y sus indicios de ficcionalidad.

Las coordenadas teóricas sobre las que se asienta el concepto de falso documental, en su relación con el modo estético y discursivo del documental clásico, parten de autores como Bill Nichols¹⁴, Jane Roscoe y Craig Hight¹⁵ o Jordi Sánchez-Navarro¹⁶. Un volumen recientemente editado por Casimiro Torreiro y Alejandro Alvarado¹⁷ realiza un recorrido por el cine documental español y sus mutaciones contemporáneas, y coloca al falso documental, en su proliferación en torno a los años noventa, como puente entre el documental clásico y el posdocumental.

No obstante, tratar de clasificar el cine de no ficción de Basilio Martín Patino es una tarea complicada. Partimos de planteamientos fronterizos como la falsificación, el cine de montaje o *compilation film*, como lo bautizara Jay Leyda en 1964¹⁸ o el cine-ensayo, sobre el que han escrito Josep M^a Catalá¹⁹ y Antonio Weinrichter²⁰, y que ya vislumbró André Bazin a raíz de *Lettre de Sibérie* (1957) de Chris Marker, hito fundacional del ensayismo filmico.

Para abordar la trayectoria de Patino son imprescindibles Adolfo Bellido²¹, amigo de Patino y director del Cine-club del SEU de Salamanca en los años 60 y Juan Antonio Pérez Millán²², quien fuera director de la Filmoteca de Castilla y León. Otros estudios interesantes que desarrollan las claves generales de su filmografía son el de Jorge Nieto Ferrando²³, que traza un recorrido a partir de tres aspectos fundamentales, desde la ficción posibilista, pasando por la trilogía del franquismo hasta la ficción verosímil, una división que resulta bastante aclaratoria de su trayectoria, también los artículos de Fernando González, como análisis de su obra en cuanto a la reflexión sobre el pasado²⁴ y en cuanto a su construcción del

¹⁴ Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.

¹⁵ Roscoe, Jane y Hight, Craig. *Faking It. Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester University Press, 2001.

¹⁶ Sánchez-Navarro, Jordi e Hispano, Andrés (eds.). *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no ficción*. Barcelona: Glénat, 2001.

¹⁷ Torreiro, Casimiro y Alvarado, Alejandro. *Op. cit.*

¹⁸ Leyda, Jay. *Films Beget Films: a study of the compilation film*. Londres: George Allen & Unwin, 1964.

¹⁹ Catalá, Josep M. «El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva». *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº 34, 2000, pp. 79-97 y «Film-ensayo y vanguardia». En Torreiro, Casimiro y Jostexo Cerdán (eds.) *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, 2005, pp. 109-158.

²⁰ Weinrichter, Antonio (ed.). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Gobierno de Navarra, 2007. En 2007 un ciclo comisariado por Weinrichter en el Museo Reina Sofía, con el nombre de *Cine-ensayo*, recogía una muestra significativa de filmes de cineastas como Godard, Mariano Llinás, Albertina Carri o Barbara Hammer, entre otros.

²¹ Bellido López, Adolfo. *Op. cit.*

²² Pérez Millán, Juan Antonio. *Op. cit.*

²³ Nieto Ferrando, Jorge. *Posibilismos, memorias y fraudes. El cine de Basilio Martín Patino*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2006.

²⁴ González García, Fernando. *Op. cit.*

espacio en el medio cinematográfico y televisivo²⁵, el de Ana Martín Morán²⁶, en el volumen que coordina M^a Luisa Ortega con motivo del festival Documenta Madrid y, más recientemente, el capítulo de Carlos F. Heredero²⁷ dedicado al cineasta para el Festival de Málaga.

Cabe mencionar también dos volúmenes editados con motivo de dos exposiciones sobre la trayectoria de Patino: la organizada por el Centro José Guerrero de Granada en 2006, titulada *Basilio Martín Patino. Paraísos*²⁸, y *Pasión por el juego*, organizada por la Universidad de Salamanca con la colaboración de la Fundación Basilio Martín Patino y la Filmoteca de Castilla y León en 2020, con motivo de la cual su comisario Ignacio Francia coordinara un catálogo²⁹ que además incluye una recopilación de los textos escritos por el director desde 1953. Con motivo de la instalación *Espejos en la niebla*, ideada por Patino como ensayo audiovisual, en 2008, Aurora Fernández Polanco coordina otro volumen en el que revisa las imágenes de su filmografía con testimonios también del propio autor³⁰.

De manera menos extensa, se han publicado artículos enfocados en *Andalucía, un siglo de fascinación*. Destacamos el de Fernando González³¹, que propone brevemente algunas claves sobre tres de los capítulos de la serie y el de Carlos F. Heredero³², que hace un recorrido por los «siete apócrifos» de la memoria cultural andaluza. La publicación más amplia sobre la serie es la de Rafael Utrera³³, que presenta de manera ordenada los argumentos y aspectos más relevantes de cada uno de los capítulos, acompañados por sus correspondientes fichas técnico-artísticas y por los guiones de tres de ellos (*Paraísos*, *Ojos verdes* y *Casas Viejas*).

Por último, tras un acercamiento a las claves generales que nos proporcionan estos estudios para trabajar sobre los dos capítulos dedicados al flamenco, cabe destacar el artículo

²⁵ González García, Fernando. «Entre el plano y el territorio. Cine y televisión en la obra de Basilio Martín Patino». *Cuadernos cinematográficos*, nº. 11, 2003, pp. 43-57.

²⁶ Martín Morán, Ana. «La inocencia subversiva. Pistas falsas y alguna certeza sobre la producción audiovisual de Basilio Martín Patino». En Ortega, M^a Luisa (coord.). *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y medio, 2005, pp. 47-82.

²⁷ Heredero, Carlos F. y Piedras, Pablo. *Patino/Birri. Estrategias frente a lo real*. Festival de Cine de Málaga, 2018.

²⁸ Martín, Carlos (coord.). *En esto consistían los paraísos. Aproximaciones a Basilio Martín Patino*. Granada: Centro José Guerrero, 2008.

²⁹ Francia, Ignacio y Martín Expósito, Alberto (coords.). *Op. cit.*

³⁰ Fernández Polanco, Aurora. «Basilio Martín Patino y la imagen-cristal». En Fernández Polanco, Aurora (coord.). *Basilio Martín Patino. Espejos en la niebla*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2008.

³¹ González García, Fernando. «Andalucía, un siglo de fascinación». *Página Abierta*, nº 85, 1998, pp.50-52.

³² Heredero, Carlos F. «La historia como representación y el 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*, nº 30, 1998, pp. 156-169.

³³ Utrera, Rafael (ed.). *Andalucía, un siglo de fascinación. Homenaje a Basilio Martín Patino*. Sanlúcar de Barrameda: Pedro Romero, 2006.

de Javier González Martín³⁴, profesor de la Universidad de Almería, en el que se centra en examinar el discurso de Patino con respecto a los aspectos fundamentales discutidos en las investigaciones sobre el flamenco.

4. Basilio Martín Patino: consideraciones generales sobre su trayectoria

4.1. Primeros años, Conversaciones de Salamanca, el NCE y la censura tardofranquista

Basilio Martín Patino nace en Lumbrales, provincia de Salamanca, en 1930. Tenía seis años cuando estalló la Guerra Civil, que, en una familia de derechas en el bando nacional, ni siquiera le rozó.

En 1950, accede a la Universidad de Salamanca, donde se sumó al Teatro Español Universitario (TEU) y ganó su primer premio literario. En 1953 fundó el Cine-club del Sindicato Español Universitario (SEU), desde el que se elaboraba un *Boletín* mensual, se organizaban semanas de cine y se puso en marcha la revista *Cinema Universitario* en 1955. Sobre esos años de su vida en Salamanca, Basilio Martín Patino escribió en 1998 un peculiar texto autobiográfico en el que evoca su relación con la ciudad, su historia y sus monumentos³⁵.

En 1955, el Cine-club organizó las I Conversaciones Cinematográficas Nacionales, que reunieron en Salamanca a miembros de distintos sectores de la industria cinematográfica, que formaban un grupo heterogéneo también en lo ideológico. La convocatoria fue respaldada por el rectorado y contó con el apoyo activo de la revista *Objetivo*, cuyos miembros apoyaron el «llamamiento»³⁶ publicado en el primer número de *Cinema Universitario*.

Las Conversaciones supusieron un hito en la institucionalización del posibilismo, partiendo de las reivindicaciones de esta generación de cineastas disidentes del régimen que, lejos de revolucionarios, eran conscientes de que en aquellos años 50 no había, fuera del sistema dominante, el menor espacio para el cine³⁷. A partir de ellas se generalizará el

³⁴ González Martín, Javier. «Basilio Martín Patino, Desde lo más hondo: una reflexión sobre tecnología y flamenco». *Revista de Investigación sobre flamenco «La madrugá»*, nº 13, 2016, pp. 125-150.

³⁵ Martín Patino, Basilio. «Volver a Salamanca». En Kent, Conrad y De la Calle, M^a Dolores (eds.). *Visiones salmantinas (1898/1998)*. Ediciones Universidad de Salamanca y Ohio Wesleyan University, 1998. Recogido en Francia, Ignacio y Martín Expósito, Alberto (coords.). *Op. cit.*

³⁶ Firmado por el propio Patino, los militantes comunistas Juan Antonio Bardem y Eduardo Ducau, el liberal orteguiano Paulino Garagorri, José M^a Pérez Lozano, director la revista católica «Signo» y el falangista Marcelo Arroita-Jáuregui, quedando suprimido, por acción de este último, Ricardo Muñoz Suay, por sus antecedentes políticos.

³⁷ El debate sobre el posibilismo-imposibilismo, sobre la estrategia que había de seguirse en relación con la realidad del momento, nace en el seno del teatro, a finales de la década de los 50, entre Alfonso Paso, Alfonso

término de «censura inteligente»³⁸, al que ya había aludido el entonces Ex-Director General de Cinematografía José María Escudero, también ponente en las jornadas de Salamanca.

Ese mismo año Patino realiza *Imágenes sobre un retablo*, un recorrido por las cincuenta y tres tablas del retablo de Nicolás Florentino de la Catedral Vieja de Salamanca, documental en el que vuelve a entrar en juego la mirada a través del «otro», es decir, la utilización de las imágenes, la manipulación de las mismas para reflexionar sobre una ética universal³⁹.

Patino ingresó en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas en 1955, de la que se graduó en 1960 con el cortometraje *Tarde del domingo*⁴⁰. Era habitual que los recién egresados de la Escuela realizaran pequeñas piezas documentales como primeros trabajos profesionales, para el NO-DO o pequeñas productoras, como es el caso de Patino, que dirigió *El noveno* (1961) y *Torerillos* (1962) para Hermic Films e *Imágenes y versos de la Navidad* (1962) para el NO-DO. En esta etapa fue cuando Patino afianzó su contacto con la realización publicitaria. La necesidad de mostrar una idea en escasos segundos fue lo que suscitó sus investigaciones sobre el montaje, que marcaron el futuro de su carrera.

En su primer largometraje, *Nueve Cartas a Berta* (1966), que Patino consiguió estrenar pese a sus choques con la censura⁴¹. Crea una especie de compendio de las virtudes y debilidades del Nuevo Cine Español. La estructura de esta película manifiesta el método que sigue el director durante toda su trayectoria, creando un juego especular en el que se descubre lo que es lo propio en contraposición con lo ajeno.

Su segundo largometraje, *Del amor y otras soledades* (1969), originó en España un debate sobre el divorcio que trajo como consecuencia un fracaso de crítica y público, así como el maltrato por parte de la censura. Fue así como Patino decidió prescindir de los circuitos de producción habituales para sus proyectos personales⁴², mientras continuó

Sastre y Buero Vallejo, en una serie de artículos publicados en los números 12, 14, 15 y 16 de la revista *Primer Acto*. (Paco, Mariano de. «Autobiografía y teatro: Buero Vallejo y Alfonso Sastre». Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcf0b7>)

³⁸ Nieto Ferrando, Jorge. *Op. cit.*, p. 41.

³⁹ González García, Fernando. «Basilio Martín Patino...». *Op. cit.*, p. 141.

⁴⁰ Ejercicio cuya temática era la de elaborar un retrato costumbrista y etnográfico que sirvió como práctica también en otros cursos a realizadores como Berlanga o Carlos Saura. (Cerdán, Jostexo. «El documental en el IIEC y en la EOC: apuntes para entender unas prácticas históricas». En Torreiro, Casimiro y Alvarado, Alejandro (eds.). *Op. cit.*, p. 115).

⁴¹ Cuenta Patino en una entrevista con Casimiro Torreiro que el entonces Director General de Cinematografía, García Escudero, quería prohibir la película, decía, por la «insalvable presión de militares y obispos». Patino consiguió proyectar la película para algunos representantes de los alféreces provisionales que, tras la sesión, acabaron apoyando el estreno de *Nueve Cartas a Berta*. (Martín Patino, Basilio. «Contra los tópicos. Una conversación con Basilio Martín Patino». Entrevista con Casimiro Torreiro. 22 de mayo de 2014. Disponible en: <https://www.basiliomartimpatino.es/contra-los-topicos-una-conversacion-con-basilio-martin-patino/>)

⁴² Este movimiento por parte del cine de oposición durante los últimos años del franquismo hacia los rodajes baratos y casi clandestinos tiene su origen en el llamado cine *underground* desde antes incluso de 1969.

dedicándose a los encargos de corte documental y *spots* publicitarios. En 1970, asociado con Julio Pérez-Tabernero como productor, y con otros de sus colaboradores, trabajó libremente sobre material de archivo en *Canciones para después de una guerra*, a la que, en 1971, tras pasar por los 27 cortes de la censura, se le concedió el plázet para su exhibición. Fue entonces cuando un agrio debate en la prensa, motivado por su selección para el Festival de San Sebastián, suscitó el interés del entonces vicepresidente del gobierno, Carrero Blanco, que tras un pase privado ordenó fulminantemente su prohibición. La película no sería estrenada comercialmente hasta 1976, convirtiéndose en el estreno más significativo de la transición.

Tras este ataque por parte del régimen, Patino montó sus dos siguientes películas en total clandestinidad: *Queridísimos Verdugos* y *Caudillo*, que vieron la luz en 1977. Esta trilogía, como se suele tratar, es la muestra de su maestría con el montaje, en su manera de manipular las imágenes para evocar el pasado en el presente, a través la armonización de música, imagen y palabra, que permite una reflexión sobre la memoria y sobre la construcción de los mitos franquistas.

4.2. Nuevos soportes y medios audiovisuales: De *Retablo de la Guerra Civil Española* a *La seducción del caos*

A comienzos de los 80 se dedicó a experimentar con las posibilidades creativas que abría el vídeo. La primera muestra de su trabajo en este soporte la encontramos en *Retablo de la Guerra Civil Española* (1980), como parte de una exposición organizada por el Ministerio de Cultura, compuesta por 19 fragmentos que ofrecían imágenes y sonidos de la Guerra Civil, algunos ya utilizados en *Caudillo*, pero con la particularidad de una presencia mayor del «bruto» del material original, sin apenas elementos de conexión elaborados en el montaje. Se ha calificado este trabajo como una «arqueología documental»⁴³, una investigación que le serviría de precedente para idear el argumento de *Casas Viejas*.

En un artículo publicado en 1983, «Dos o tres cosas que me interesan un poco del video», cuya remisión al título de Godard resulta significativa, Patino plasmó su planteamiento teórico sobre las posibilidades que ofrecía el vídeo y los caminos que se abrían en el medio televisivo. A través del vídeo, va a sugerir la posibilidad de abrir una vía de

(Torreiro, Casimiro. «Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)». En Gubern, Román *et al.* *Historia del cine español*, Madrid: Cátedra, 2010. p. 352).

⁴³ García Martínez, Alberto Nahum. *Realidad y representación en el cine de Basilio Martín Patino: Montaje, falsificación, metaficción y ensayo*. [Tesis doctoral]. Universidad de Navarra, 2005, p.160.

comunicación que conecte al creador independiente con un público con capacidad de respuesta. «Nunca he entendido por qué se llama comunicación a lo que no es sino imposición de unos pocos [...] hacia los demás, en desconsiderada manifestación de autoridad»⁴⁴.

En 1981, Patino se había embarcado en un proyecto de televisión comunal, concebida como una televisión verdaderamente pública, a la que llamaron El Búho, en la localidad toledana de Ventas con Peña Aguilera, aprovechando el vacío legal para desafiar el monopolio de TVE⁴⁵. Tras pocas semanas, la inviabilidad económica y las presiones por parte de la Administración obligaron a Patino y sus colaboradores a abandonar el proyecto, cuya experiencia influirá en el desarrollo posterior de sus producciones televisivas. Precisamente con un reportaje sobre esta iniciativa se cierra el capítulo 0 de *La nueva ilustración española* (1984), una serie que co-dirige con José Luis García Sánchez desde La Linterna Mágica, productora que había creado en 1982, junto con este y su hijo Pablo Martín Pascual. Concebido como una revista videográfica, el proyecto no seguiría realizándose tras el capítulo 1, debido a las dificultades de financiación y distribución. Sin embargo, resulta crucial para entender la intención comunicativa de Patino a través del medio videográfico, pues, como explica Ana Martín Morán, «si los años anteriores había utilizado el archivo como forma de reconstruir la memoria de un país, construía ahora el archivo para recomponerla en el futuro, antes de fabularla a partir de falsos documentales»⁴⁶.

Tras algunos encargos como *Hombre y ciudad* (1981) para el Ministerio de Obras Públicas o *Inquisición y Libertad* (1982) para el Ministerio de Cultura, realizará *El nacimiento de un nuevo mundo* (1982), vídeo promocional para la candidatura de Sevilla a la organización de la Expo Sevilla 92, que contaba con imágenes tópicas con referencias monumentales y turísticas, así como material de archivo de la Exposición Iberoamericana de 1929⁴⁷. Patino conocía bien la geografía andaluza ya que, poco tiempo antes, la Consejería de Turismo de la Junta de Andalucía le había encargado cuatro vídeos promocionales que llevó a

⁴⁴ Martín Patino, Basilio. «Dos o tres cosas que me interesan un poco del vídeo». *Cinema I*, 1983, pp. 57-61. Recogido en: Francia, Ignacio y Martín Expósito, Alberto (coords.). *Op. cit.*, pp. 501-508.

⁴⁵ Ya en 1980 había nacido la primera televisión local en Cardedeu. Le seguirán experiencias similares de televisiones promovidas desde los ayuntamientos, como la de Coria, o de carácter privado como la impulsada por Jimmy Giménez Arnau, Onda Blúmini, en 1983.

⁴⁶ Martín Morán, Ana. «Videografías de los años ochenta: notas sobre La nueva ilustración española». En *Materiales extra: La nueva ilustración española, de Basilio Martín Patino y José Luis García Sánchez*. Filmoteca Española, 2020. <https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:ce90903e-b63d-405c-91aa-ae120115ba09>

⁴⁷ Pérez Millán, Juan Antonio. *Op. cit.* p. 206.

cabo, como él mismo recuerda, «buscando imágenes y recursos que rompieran el amaneramiento típico del documental convencional»⁴⁸.

Tras esta década de experimentación, Patino regresó a la dirección cinematográfica, en el contexto favorable creado a raíz del Decreto 3304/83 —conocido popularmente como Ley Miró—, impulsado desde la dirección general de Cinematografía por Pilar Miró en 1983⁴⁹. *Los paraísos perdidos* (1985) es una ficción tradicional, que se pone en relación con *Nueve cartas a Berta* a través de su protagonista, que se ha querido identificar, aunque con matices, con aquella Berta. Al hilo del texto del *Hiperión* de Hölderlin, recitado en *off* por la voz de la protagonista a lo largo de la película, Patino ratifica algunas de las constantes de su obra. La reflexión intimista sobre la memoria, personal o colectiva, encuentra su contrapunto en el carácter atemporal que le confiere Hölderlin, como extensión especular de las contradicciones o afirmaciones que confluyen en el montaje.

Si la voz en *off* de Berta resultaba en *Los paraísos perdidos* una cadencia poética reveladora de unas reflexiones íntimas, en *Madrid* (1987)⁵⁰, este mismo recurso con la voz de Hans, un cineasta alemán, confiere a la película un componente de reflexión metacinematográfica que, junto con la incorporación de rótulos sobreimpresos, la sitúan dentro de los lindes del ensayismo filmico. La misión de Hans de hacer un documental sobre la guerra civil española para emitirse en la televisión alemana le sirve a Patino para volcar, en palabras de Ángel Fernández-Santos, una «investigación sobre sí mismo»⁵¹, y sobre su propia actitud frente al medio cinematográfico. Plantea cuestiones sobre la capacidad de la imagen como documento, el valor de la huella en la construcción del relato histórico, el papel del autor en la obra o la deformación de la realidad, que se convertirá en espectáculo mediático en *La seducción del caos* (1991).

Tras el fracaso comercial de *Madrid*, Televisión Española, que, bajo la dirección entonces de Pilar Miró, buscaba impulsar las producciones propias, aceptó el proyecto de Patino para grabar una serie de siete capítulos independientes bajo el título de *Apócrifos*⁵².

⁴⁸ *Ibid.*, p. 201.

⁴⁹ También se observa en la trayectoria de otros directores vinculados al Nuevo Cine Español como José Luis Borau, Gonzalo Suárez, Miguel Picazo, Francisco Regueiro o Antonio Drove un parón en la producción cinematográfica desde los últimos años de los 70 hasta 1984. (*Ibid.*, p. 214).

⁵⁰ En un primer momento, el título era «Vivir en Madrid», en referencia directa a *Morir en Madrid* (1963) del francés Frédéric Rossif, que fue prohibida por su posicionamiento a favor del bando republicano y que tuvo como respuesta, por parte del franquismo, las películas *Morir en España* (1965) de Mariano Ozores y *¿Por qué morir en Madrid?* (1966) de Eduardo Manzanos, que utilizaba incluso las mismas imágenes del montaje de Rossif.

⁵¹ Fernández-Santos, Ángel. «Entre el documento y la ficción». *El País*, 24 de marzo de 1987. Disponible en: https://elpais.com/diario/1987/03/24/cultura/543538803_850215.html

⁵² Uno de ellos, bajo el título de «La inocencia subversiva», tenía como tema la represión del levantamiento anarquista de Casas Viejas en 1933, que después conservaría para la serie de *Andalucía, un siglo de fascinación*.

Tras el relevo de la directora general en 1989 y los reajustes presupuestarios de TVE, se le ofrece la posibilidad de realizar un solo programa, con la duración de un largometraje. Así nace *La seducción del caos* (1991) que, en soporte videográfico, se desarrolla en un principio como una historia detectivesca que trata de desvelar una verdad oculta.

La acusación al intelectual Hugo Escribano de los asesinatos de su esposa y su amigo es contada mediante la combinación de los géneros televisivos referenciales más comunes como telediarios, entrevistas y reportajes. El acusado, que se presenta al espectador entre los espejos rotos de *La dama de Shanghai*, se convierte al mismo tiempo en acusador —en su programa documental «Las galas del emperador»— de las mentiras de la civilización, y en falsario, mediante la falsificación de pruebas que le acusan del asesinato, para acabar desvelando su propia condición de artificio mecánico.

No hay falsario único, y si el falsario revela algo es la existencia, detrás de él, de otro falsario⁵³.

Pérez Millán distingue entre tres tipos de materiales utilizados en esta película⁵⁴. En primer lugar, las imágenes ajenas —que constituyen ya una «imagen de marca» de su obra—, como los fragmentos de *Rocío* (1980)⁵⁵ de Ruiz Vergara o el desfile de la victoria del general Schwarzkopf en la guerra del Golfo. En segundo lugar, las imágenes rodadas con actores, que construyen el primer nivel de la ficción, aunque en el formato referencial que hemos mencionado. Por último, las imágenes apócrifas, de imitación fraudulenta de los programas informativos en los que los presentadores, cuya presencia garantizaría la veracidad del relato, se interpretan a sí mismos.

Así, Patino va a construir un *collage* alejado del que nos ofrecía en su «trilogía» del franquismo. Si en esas imágenes existía un cuerpo de referencia espacio-temporal —España, la guerra civil— real⁵⁶, en *La seducción del caos* vamos a asistir al derrumbamiento de las conexiones sensoriomotoras hasta casi la indiscernibilidad de la realidad y la ficción⁵⁷. Existe aún, sin embargo, un elemento que lo ancla en la ficción: la propia presencia del actor Adolfo Marsillach, a quien el espectador no podría confundir con un personaje real, a pesar de la

⁵³ Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*. Barcelona: Paidós, 1987, p. 181.

⁵⁴ Pérez Millán, Juan Antonio. «La seductora producción del caos». *Archivos de la Filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº12, 1992.

⁵⁵ Largometraje documental que se convirtió en la primera película secuestrada judicialmente tras la derogación de la censura en España por el Real Decreto-Ley 24/1977 de 1 de abril, sobre libertad de expresión.

⁵⁶ González García, Fernando. «Basilio Martín Patino...». *Op. cit.*, p. 153.

⁵⁷ «Lo real y lo imaginario, lo actual y lo virtual, corren uno tras el otro, intercambian sus roles y se tornan indiscernibles». (Deleuze, Gilles. *Op. cit.*, p. 172).

falsificación de imágenes-documento —fragmentos de entrevistas, vídeos domésticos, periódicos y libros—, detalles que refuerzan la sensación de realidad.

Lo que ocurre cuando las pistas que permiten distinguir lo que se ve como una ficción se diluyen, de manera que podrían pasar inadvertidas, es lo que Patino pondrá a prueba en *Andalucía, un siglo de fascinación*, llevando hasta el final la capacidad del espectador de convertirse en cómplice.

4.3. Siete apócrifos sobre Andalucía⁵⁸

Cuando Canal Sur le ofrece realizar una serie documental sobre los conflictos sociales, la mujer, los viajeros románticos, la copla, el flamenco y el cine en relación con Andalucía⁵⁹, Patino renunciará al proyecto —la película *Borrachos como dioses*— en el que estaba trabajando y reformulará la propuesta de la cadena, dejando claro que no le interesa hacer documentales.

En *Andalucía*, como señala Rafael Utrera, «lo ‘objetivo’ de la ‘historia’ parece reemplazarse por lo ‘subjetivo’ de la ‘fascinación’»⁶⁰. Lo que Patino va a calificar de un «acto de libertad»⁶¹ se nos presenta como la consecuencia lógica de la evolución de sus reflexiones en cuanto al cuestionamiento del «efecto de realidad» u objetividad que se le suele adjudicar a la imagen documental. Si en *La seducción del caos* revelaba la figura del falsario en el protagonista, aquí es él mismo quien asume este papel, convirtiendo la mentira en la realidad que se toma como referencia.

Escribía Antonio Weinrichter que “la práctica del *fake* consiste [...] en imitar los discursos y las formaciones de la práctica documental [...]. Esta voluntad de denuncia mediática, y la crítica de la representación que conlleva, es la que suele atribuirse al *fake*”⁶². En cada uno de estos siete programas, de nuevo realizados en vídeo, Patino inventa una ficción que parte del tópico y sirve como marco narrativo para desarrollar otras propuestas críticas cuya trascendencia incluso supera su punto de partida.

⁵⁸ «El verdadero título genérico [de la serie] debería ser ‘Siete apócrifos sobre Andalucía’ porque podría decirse que son siete mentiras verdaderas sobre Andalucía», declaraba Patino a Jorge Castillejo, en la revista *Cartelera Turia* nº 1827; 8-14 de febrero, 1999. (Heredero, Carlos F. y Piedras, Pablo. *Op. cit.*, p. 62).

⁵⁹ El propósito de la propuesta, en palabras de José María Casado, Jefe de Relaciones Institucionales de RTVA, era el de «acometer la realización de un proyecto ‘emblemático’ sobre la historia y la realidad de Andalucía con el objetivo de hacer patrimonio audiovisual» (Martín Morán, Ana. «La inocencia subversiva...». *Op. cit.*, p. 67).

⁶⁰ Utrera, Rafael (ed.). *Op. cit.*, p. 19.

⁶¹ Bellido López, Adolfo. *Op. cit.*, p. 211.

⁶² Weinrichter, Antonio. «La seducción de la moviola. El síndrome del montaje en el cine de Patino». En Martín, Carlos (coord.). *Op. cit.*, p. 49.

En este sentido se acercará *Carmen y la libertad* al mito romántico a través del montaje de la ópera de Bizet que debe realizar un polémico director de escena europeo en Sevilla. El seguimiento de la fase de preproducción dará pie a visitar la construcción del tópico de la mujer andaluza a través de la mirada extranjera y las condiciones históricas en las que se habría desarrollado el relato de *Carmen*. Utilizando el mito como una metáfora de un problema más amplio, Patino reflexiona sobre la libertad que permite la tecnología en la creación de imágenes virtuales —yuxtaponiéndolas con imágenes reales y documentos históricos— y su consecuencia en la pérdida de la independencia y la subordinación al medio. Encontrar aquí el personaje de Berta, colaboradora del director, nos sugiere un paralelismo con la obra anterior de Patino, pero también con la propia *Carmen* e incluso con la muerte de esta, en la que se resuelve su obsesión esclavizante por la libertad.

Otra derrota es la de los humanisferios de *Paraísos*, capítulo en el que rinde homenaje a la tradición libertaria de la región, que contrasta con la Andalucía inexistente del sueño extranjero. Se servirá de algunas de las fórmulas del docudrama y del reportaje para recorrer e inventar tres experiencias de vida comunitaria, con un alto grado de reflexión histórica que contrasta con un resultado de menor alcance, quizá, que en el resto de los capítulos⁶³.

De nuevo un simulacro mediático —esta vez mediante la fórmula del *making of*— es lo que encontramos en *El jardín de los poetas*. La grabación de una gala de televisión sobre los poetas andaluces en una cartuja en ruinas sirve de pretexto para indagar en el problema de la emisión y la recepción de la información. La creación poética se nos presenta como acto individual, tanto en el presente como en su concepción histórica —recurso manifestado en los versos de Alberti cantados por Rosa León—. Al otro lado, la información televisiva, cuya agresividad especulativa busca llegar a un público de masas, reduce a cenizas todo arte o acto de comunicación. Los míticos personajes de la poesía andaluza han sido convertidos en robots mecánicos, «ídolos de la vulgaridad y el desencanto»⁶⁴, algo que nos recuerda a *La seducción del caos*.

Se aproxima también a algunos de los espacios espectaculares más emblemáticos desde donde se recrea la identidad andaluza, en los dos capítulos sobre el flamenco y el dedicado a la copla, *Ojos verdes*. En este, el motor reside en la reconstrucción de la vida del fallecido marqués de Almodóvar, personaje ficticio encarnado por el flamencólogo y cantaor Amós Rodríguez Rey —fácilmente reconocible para el público aficionado al flamenco—. A

⁶³ Pérez Millán observa en el acabado de este capítulo un apresuramiento que achaca, bien a las dificultades de la producción, bien a la desazón que le produce al director la propia condición irrealizable de las utopías. (Pérez Millán, Juan Antonio. *La memoria de los sentimientos... Op. cit.*, p. 326.)

⁶⁴ Bellido López, Adolfo. *Op. cit.* p. 158.

partir de testimonios, intervenciones de expertos y el material de archivo audiovisual, se lleva a cabo una revisión crítica de la apropiación por parte del régimen franquista de lo folclórico como representación de lo español. Lo sentimental y lo retórico del archivo sonoro se explora en este episodio como se había hecho en *Canciones para después de una guerra*.

El único tema que Patino recupera de su proyecto serial anterior, que ya hemos mencionado, será el de *El grito del sur: Casas Viejas*⁶⁵. Está dedicado a la rebelión campesina de carácter anarquista que tuvo lugar en la localidad gaditana en 1933 y su brutal represión por parte de las fuerzas del orden de la República. Siguiendo con las constantes reflexiones de la serie acerca de las fronteras entre la realidad y sus representaciones en la construcción de la memoria histórica, *El grito del sur* propone una estrategia particular.

Su estructura corresponde aparentemente con la de un documental convencional, cuyo fin es la reconstrucción del hecho histórico. De manera inversa a como los otros capítulos recurren a unos pretextos narrativos falsos —cuya verosimilitud les es concedida por su conexión con un referente histórico real—, aquí lo que se falsifica son las imágenes que nos muestran el suceso histórico. Lo hace mediante dos reconstrucciones falsas, que nos presenta como auténticos documentos de los años treinta, disfrazando la naturaleza ficcional de la crónica histórica.

En primer lugar, la película *Andalucía heroica*, que es presentada por Ricardo Muñoz Suay —el que fuera director de la Filmoteca Valenciana— haciendo de sí mismo, pero como director de una supuesta filmoteca dadaísta. Estas imágenes «reales» habrían sido captadas por un grupo de operadores soviéticos cercanos a las teorías del Cine-Ojo. A continuación, tras una entrevista con el cámara británico Joseph Cameron, nos presenta las imágenes que este habría registrado *in situ* desde su escondite en el pueblo. A través de este doble juego, Patino muestra su habilidad para mimetizar estos dos modelos de representación tradicionales: dos artificios que se corresponden con la característica narración épica soviética y modelo dominante del documental de la escuela británica fundada por Grierson.

De esta manera el conjunto de los capítulos de esta serie explora en toda su complejidad los objetivos del falso documental⁶⁶ que, lejos de agotarse en su componente paródico, indaga en los mecanismos de activación del «efecto de realidad», a la vez que reconoce en las posibilidades expresivas de la no ficción la oportunidad, como apunta

⁶⁵ Anteriores a la producción de Patino sobre este episodio histórico encontramos el documental de Esteban Gallego (1987) y la película de José Luis López del Río (1983) que, a pesar de ser una ficción, utiliza técnicas propias del documental como el *collage*, actores no profesionales y el uso del blanco y negro para la reconstrucción de los sucesos. (Bogas Ríos, M^a José y Olid Suero, Miguel. *Op. cit.*, p. 183).

⁶⁶ Siguiendo la estela de trabajos como los de los pioneros Peter Watkins (*El juego de la guerra*, 1966) o Chris Marker (*La embajada*, 1973), Orson Welles (*Fraude*, 1973) o en España Manuel Hueriga (*Gaudí*, 1987).

Weinrichter, de «utilizarla para decir cosas que son habitualmente del dominio de la ficción; o a la inversa, [...] utilizar la ficción como vehículo del tipo de información que normalmente sólo se expresa dentro del ámbito documental»⁶⁷.

5. Desde lo más hondo: *Silverio* y *El museo japonés*

Ya hemos introducido brevemente el argumento de estos dos capítulos, que nos proporciona las bases que permiten el acercamiento al debate que se plantea desde el flamenco, como instrumento de construcción y negociación de la identidad cultural de un pueblo, una constante desde *Canciones para después de una guerra*.

El flamenco, síntesis paradójica del genio español, [...] en el seno de un proyecto identitario de la posguerra [...] para enmascarar la languidez de un país atrapado en los hielos de la dictadura, es la primera imagen recurrente, incluso obsesiva, del cine de Patino⁶⁸.

No es de extrañar que decidiera desechar el proyecto de un capítulo dedicado al cine sobre Andalucía —cuyo título provisional era *Al-Andalus films*— y dedicar ese espacio a ahondar en el conocimiento sobre el origen y la esencia de esta expresión cultural. Desde su propio juego, evita lo simple y lo colorista para acometer una indagación sobre su historia y su sentido. Y lo hace, precisamente, propulsándolo hacia lo ajeno, sometido a un dispositivo hipertecnológico en manos extranjeras que ha sido concebido para su imitación.

5.1. Estructura expositiva. Indicios de realidad y ficcionalidad

Silverio se abre con un breve prólogo en el que se suceden imágenes urbanas japonesas y andaluzas. Desde las concurridas calles de Tokio somos testigos de algunos ritos tradicionales, se nos muestran planos de pagodas así como algunos de los gigantes de la industria. Desde Sevilla, imágenes aéreas nos muestran la Giralda, la Maestranza y la plaza de España, para dar paso al programa de radio que da noticia del descubrimiento de la grabación sonora, histórica y técnicamente posible, en tanto que los cilindros con lámina de

⁶⁷ Weinrichter, Antonio. *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores, 2004, p. 73.

⁶⁸ Royoux, Jean-Christophe. «Co-existencias. Cuando el cine de Basilio Martín Patino se expone». En Martín, Carlos (coord.). *Op. cit.*, p. 125.

estaño para fonógrafo —patentado por Edison en 1878⁶⁹—, que fueron utilizados antes que los de cera, coinciden en el tiempo con la actividad de Franconetti. Como *El grito del sur*, *Silverio* parte de una premisa histórica, la existencia del cantaor, cuya voz no ha sido registrada. En ambos casos, la simulación comienza a partir de la aparición de los correspondientes hallazgos.

El anuncio del descubrimiento se corresponde con la primera de las cuatro fases que, siguiendo el análisis de Pérez Millán, continúa con la exposición de sus consecuencias inmediatas, retoma los antecedentes del mismo y concluye con diversas reflexiones con las que se pone en cuestión los juicios propuestos en un principio. En estas cuatro fases se pueden diferenciar 24 breves bloques, la mayoría de menos de dos minutos de duración, y entre los que cinco superan los cinco minutos⁷⁰. Uno de ellos, el que nos presenta a Eikichi y sus empresas, se construye en forma de reportaje televisivo. Se incluyen imágenes retrospectivas de la inauguración de su museo del Cante Hondo en Tokio, siendo quizá uno de los principales fragmentos en los que se revela técnicamente el juego de Patino. Los fragmentos del supuesto discurso del empresario se presentan sobre un fondo amarillo, notándose la presencia de un croma, y se alternan con materiales de archivo donde podemos también notar que la figura de Eikichi ha sido recortada y pegada posteriormente; o donde vemos las caras de los mandatarios japoneses durante el discurso de inauguración, cuyas imágenes no se sitúan en Japón, sino en su pabellón en la Expo'92.

La fastuosidad tecnológica nipona se contrapone a las declaraciones del luthier granadino, Manuel Ibáñez, en cuyo taller aprendió Eikichi y cuya marca exportó a Japón, bajo el sonado nombre de Ibanez. Fácilmente contrastable, encontramos otra de las pistas de la ficción: el taller de Salvador Ibáñez, cuyo distribuidor en Japón Hoshino Gakki comenzó a comercializar su propia marca, tiene su origen en Valencia.

Se aborda también el proyecto de tratamiento virtual o de algunas grabaciones de cante flamenco en el Laboratorio de Investigaciones Acústicas, entre las dudas y las pretensiones comerciales del propio empresario. Entretanto, se suceden una serie de actuaciones de cantes y bailes flamencos interpretados por japoneses. En clara contraposición, las declaraciones de José Blas Vega, flamencólogo y biógrafo de Franconetti se entreveran con breves insertos de una actuación del cantaor Naranjito de Triana.

⁶⁹ El fonógrafo de Edison fue el primer instrumento de grabación y reproducción mecánica de sonidos, que a su vez inspiró los primeros experimentos de registro de imágenes en movimiento que desembocaron en el kinetoscopio. El interés de Patino por estos aparatos se hace patente en su colección depositada en la Filmoteca de Castilla y León en 1999, bajo el nombre de «Artifugios para fascinar». Entre ellos se expone precisamente un fonógrafo. (Frutos Esteban, Francisco Javier. *Op. cit.*, pp. 45-46, 134).

⁷⁰ Pérez Millán, Juan Antonio. *La memoria de los sentimientos... Op. cit.*, p. 315.

Las reflexiones de los expertos y las conversaciones con apariencia espontánea entre los miembros de peñas flamencas se completan con diferentes fórmulas de debate: en primer lugar, el debate televisivo —en el marco del ficticio programa «recuperado» del archivo de Canal Sur «Comentan los expertos»— entre Amós Rodríguez Rey y Miguel Akal; y en segundo lugar, la fórmula de una tertulia de sofá entre el propio Rodríguez Rey, Naranjito de Triana y el periodista José Antonio Blázquez. El moderador sirve vino a los tertulianos con el fin de que se desinhiban, un detalle que ya habíamos visto anteriormente en *Queridísimos verdugos*.

De esta forma, Patino se sirve del referente real en los expertos, cuyas opiniones guionizadas a partir de una premisa falsa deben encender en el espectador, al menos, una chispa de desconfianza. El recurso a actores que a menudo repiten en varios episodios de la serie encarnando a diferentes personajes —el caso de María Galiana o Rodríguez Rey y José Antonio Blázquez, interpretándose aquí a sí mismos— puede también activar la memoria visual del espectador para darse cuenta de que no se encuentra ante una realidad. Lo que en *La seducción del caos* constituía, con la presencia insoslayable de Marsillach, un verdadero anclaje en la ficción, se introduce aquí como sutil sugerencia.

A través de otros recursos técnicos, como es el tratamiento cromático, con una fría tonalidad azul en las escenas japonesas —especialmente las referidas a lo tecnológico— y cálida en las escenas andaluzas, se suma los irónicos contrastes que crea entre lo tradicional y lo deslocalizado a lo largo del film. Unas contraposiciones de sentido logradas también mediante el procedimiento de unión de los diferentes bloques: la transición entre uno y otro se realiza mediante el uso de diferentes cortinillas, mientras el sonido y las voces del anterior invaden la imagen. El montaje de Patino consigue un acabado visual y sonoro que recuerda al de *Canciones para después de una guerra* y *Caudillo*, aunque las diferencias en lo relativo al tema y el soporte sean claras.

Lo más llamativo de esta estructura reside en la intención del director de poner en cuestión los dogmas o las pretendidas verdades que los propios expertos daban al principio como incuestionables. El mito de esa voz por la que se preguntaba García Lorca «¿cómo cantaría aquel Silverio?»⁷¹, había sido aceptado por esos flamencólogos que jamás la habían escuchado, como un tesoro de la memoria, sagrado e inaccesible. Precisamente esa inaccesibilidad les confería un poder como «intérpretes de la fe»⁷² que, ante la posibilidad

⁷¹ En el poema que se cita al comienzo de la película, titulado «Retrato de Silverio Franconetti».

⁷² Pérez Millán, Juan Antonio. *Ibid.*, p. 316.

técnica de acceder a ella o, incluso, de reproducirla, habría hecho que comenzasen a desvincularse de sus propios dogmas.

En *El museo japonés*, los debates de los flamencólogos serán sustituidos por las intervenciones de los propios intérpretes. La paradoja de este capítulo reside en su mayor implicación con la ficción, a pesar de estar compuesta casi en su totalidad por imágenes reales. Más del 70% del total de la película lo ocupan los más de sesenta documentos de archivo que se muestran en este supuesto museo, y que pertenecen a los archivos de los programas de TVE «Rito y geografía del cante» y «Flamenco».

De esta manera descubrimos el juego metanarrativo de Patino, que, partiendo de sus propias falsificaciones en el capítulo anterior, nos introduce en el museo de Eikichi a partir de unos planos ya utilizados del pabellón de la Expo'92. La voz en *off* que nos plantea un recorrido por la historia del flamenco tiene acento andaluz, y está subtitulada al japonés, pero habla de «nosotros», los japoneses, a los que se dirige el aparato museístico.

Tras recorrer un espacio ocupado por pantallas digitales, la cámara sigue a un joven que se coloca un casco para acceder al museo virtual. Nos adentramos con él en el no espacio de la imagen infográfica —recurso que utilizará de nuevo en *Carmen y la libertad*—, pasando alternativamente de una pantalla virtual a otra, desde donde los intérpretes del flamenco genuino —Tía Anica la Piriñaca, Antonio Mairena, Fernanda la del Pinini o Agujetas el Viejo— nos hablan de los primeros intentos de profesionalización del cante y las mejoras que supusieron para los artistas los primeros cafés-cantantes; mientras otros se manifiestan contra esos «sentimientos con desgarro de atrezzo» que tratan de simular quienes lo comercializan. Paulatinamente, van pasando el testigo a los «heterodoxos», intérpretes tan populares como Pepe Marchena, Manolo Caracol o Camarón.

Resulta significativo que, mientras lo que en *Silverio* era una pugna entre lo propio y lo ajeno, aunque desarrollada desde «fuera», se sitúa ahora «dentro» del corazón mismo del flamenco, pero se desarrolla enteramente en territorio extranjero.

Tras la emisión de cada capítulo, el debate sobre la memoria y sus formas de transmisión quedaba en el aire para dar paso, en el plató de Canal Sur, a otros expertos que continuarían el juego de los que salían en la película. El debate que sucedió a *Silverio* llevaba por título «Los andaluces, ¿entienden en general de flamenco, o de flamenco solo entiende una minoría?»; tras *El museo japonés* se emitió el titulado «¿Hacia dónde va el flamenco?», protagonizados ambos por grandes figuras relacionadas con el mundo del flamenco⁷³.

⁷³ En el primero de ellos participaron el cantaor Calixto Sánchez, director del Centro Andaluz de Flamenco, la bailaora Matilde Coral, el crítico Gonzalo Rojo, el escritor Fernando Quiñones, el investigador Gerhard

5.2. Preocupaciones temáticas: tradición y representación

El formato del falso documental, como señala Josep M. Català, pretende extraer de la manipulación retórica una verdad⁷⁴. Lo que Patino parece querer demostrar —aunque para él todo esto no sea más que un simple divertimento— es la facilidad para reproducir las formas retóricas televisivas que custodian la verosimilitud desde donde se gestiona la verdad contemporánea. El discurso de Patino, sin embargo, no se agota en las implicaciones ontológicas del formato y ofrece una reflexión en torno a algunas de las constantes de su obra, como es su apego por las diferentes formas de cultura y tradiciones populares, desde *El noveno* hasta algunas de las «galas» de Hugo Escribano, ya sea en Salamanca, Madrid o Andalucía.

Filmar folclore, exaltaciones turísticas o anécdotas locales, hacer cine en torno a tu propio periplo urbano no deja de ser parte de ese viaje inacabado alrededor de nuestra propia extrañeza, que no cesa⁷⁵.

Un siglo de fascinación es lo que ha cumplido el cine, que afloró cuando el flamenco cuajaba como espectáculo. La primera película que conocemos sobre el flamenco data de 1905. Se trata de una filmación de *El mochuelo*, para la que Ricardo de Baños utilizó el cronófono de Gaumont, que permitía sincronizar el sonido registrado por un gramófono y la imagen⁷⁶. Estas primitivas grabaciones, que se reducían a planos generales de los artistas sobre un escenario, se proyectaban acompañadas de un gramófono sincronizado.

Los primeros escenarios en los que se habría constituido la comercialización del flamenco fueron los cafés cantantes. Sería concretamente el Café de Silverio, abierto en 1881, el primero en elevar el cante a la categoría de espectáculo público y definir la profesionalización de los músicos⁷⁷. Así fue como, según explicaba Antonio Machado Álvarez —más conocido por su seudónimo Demófilo— en una breve biografía de

Steingress y el filólogo José Luis Navarro. El segundo reunió a figuras como el crítico Ángel Álvarez Caballero, la bailaora Cristina Hoyos, los cantaores Manuel Mairena y José Mercé, el jazzista Chano Domínguez y el compositor y productor Paco Ortega. (Pérez Millán, Juan Antonio. *La memoria de los sentimientos... Op. cit.*, p. 314).

⁷⁴ Català, Josep M. «La crisis de la realidad en el documental español contemporáneo». En Català, Josep M.; Cerdán, Jostexo; Torreiro, Casimiro (coords.). *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid: Ocho y medio, 2001, p. 31.

⁷⁵ Martín Patino, Basilio. «Filmar Salamanca». *El Adelanto*, 12 de abril de 1998, p. 23. (Recogido en Francia, Ignacio y Martín Expósito, Alberto (coords.). *Op. cit.*, p. 549).

⁷⁶ González, Palmira. *El cine mudo*. Barcelona: Editorial UOC, 2008. <http://hdl.handle.net/10609/112346>

⁷⁷ Aguilar, Carlos y Haas, Anita. *Op. cit.*, p. 22.

Franconetti⁷⁸, se creó el género flamenco, como «una mezcla de elementos gitanos y andaluces» en detrimento del puro y genuino *cante gitano*⁷⁹.

Progresivamente, en los albores del siglo XX, la extensión comercial del flamenco encontró refugio en los tablaos, donde llega a la cumbre de la popularidad, y se desarrollará como espectáculo teatral en el controvertido género de la ópera flamenca. Por otro lado, el comercio discográfico fue ganando terreno en la difusión de los géneros populares⁸⁰. La vía de transmisión del cante, de raíz netamente oral, se disuelve en el seno de las transformaciones tecnológicas unidas a un auge comercial en el que se verá envuelto, según avance el siglo, al servicio de los nuevos soportes de reproducción analógicos y digitales.

Eikichi recuerda las palabras entre risas de unos gitanos: «ustedes están chalados si creen que una máquina puede cantar seguiriyas ella sola». Tradición y técnica se encaran como lo real y lo representado en las entrañas de un museo apócrifo. El debate entre la autenticidad del «duende» y el grito «enlatado» por los fríos aparatos japoneses, mostrado por la retórica del reportaje televisivo, parece diluirse en el laberíntico *collage* virtual del museo.

La visión que se ofrece del flamenco indaga en los conceptos de tradición, pureza, identidad y antigüedad que conforman el canon de su autenticidad⁸¹. De esto nos habla Luis Suárez en el primer capítulo, cuando dice: «Siempre se percibe el tufillo de lo inauténtico, de lo que está mimetizado, de lo que está aprendido, frente al fato de una cosa que se trae por tradición oral». Asumiendo la idea de una homología entre las estructuras de expresión artística y las estructuras sociales, el cante flamenco se carga de una gran fuerza emotiva con la que contar la historia de Andalucía. En este sentido, la mejora del nivel de vida de los artistas habría menguado su necesidad «de sacar la tragedia fuera», como llega a afirmar Amós Rodríguez, y con ella, toda su carga identitaria.

De esta manera, el problema de la autenticidad aparece como hilo conductor para acercarnos a una reflexión más amplia sobre su papel en el choque dialéctico que da lugar a las transformaciones culturales. Se crea un contrapunto que hace que la cuestión de la reproducción mecánica se nos muestre con una frialdad casi distópica, al servicio de un motor

⁷⁸ Escrita como un apéndice de su obra *Colección de cantes flamencos* (1881), considerada el origen de la flamencología.

⁷⁹ González Martín, Javier. *Op. cit.*, p. 132.

⁸⁰ La creciente demanda en España del disco de género popular, llevó a la *Gramophone and Typewriter Ltd.* a la diversificación de los distintos géneros, comercializando el popular bajo el sello *Zonophone* y estableciendo un precio más económico —aunque aún elevado— para competir en el mercado de masas. (Hita Maldonado, Antonio. *El flamenco en la discografía antigua. La International Zonophone Company*. Universidad de Sevilla, 2002, p. 43).

⁸¹ González Martín, Javier. *Op. cit.*, p. 143.

económico, pero también nos hace desconfiar de quienes atacan a la heterodoxia que podría arrebatarnos el monopolio de la producción «legítima»⁸².

Patino trata de descubrir, como Benjamin, «en el análisis del pequeño momento singular, el cristal del acontecer total [...]. Captar la construcción de la historia en cuanto tal. En estructura de comentario»⁸³. Un comentario en el que el director, haciendo uso de la ironía y ambigüedad que el *fake* le permite, propone una reflexión, desde Andalucía, pero haciéndola extensible a la historia social y la historia de los medios y de los modos de transmitirla.

La irrupción de las tecnologías de lo virtual marca una diferencia con respecto a los formatos del cine o el vídeo. Aquí lo hace todavía enmarcándose en el medio televisivo y a partir de unas imágenes históricas también vinculadas a documentales de televisión. Sin embargo, el contrapunto que sugiere esta técnica hace referencia a su distancia con este medio: a la posibilidad del visitante para fabricar un recorrido propio y crear nuevos sentidos a partir de unas imágenes que han sido recuperadas —o más bien *actualizadas*⁸⁴— de una representación de la memoria.

La memoria no es un depósito de información, sino un mecanismo de regeneración de la misma. [...] para que esa información ‘se despierte’, el símbolo debe ser colocado en algún contexto contemporáneo, lo que inevitablemente transforma su significado. Así pues, la información que se reconstruye se realiza siempre en el contexto del juego entre los lenguajes del pasado y del presente⁸⁵.

Patino cita en algún lugar su interés por la activación de la memoria valiéndose del efecto de la magdalena de Proust en sus montajes de imágenes y canciones de la posguerra⁸⁶. Ahora la reconstrucción de lo histórico ha tomado el camino del exilio hacia el futuro, en otro espacio e incluso con otra materia.

⁸² En palabras de Pierre Bourdieu, «los detentadores de la competencia legítima están listos para movilizarse contra todo lo que pueda favorecer el autoconsumo popular». (Bourdieu, Pierre. «Los usos del ‘pueblo’». En Bourdieu, Pierre. *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa, 2000, pp. 153).

⁸³ Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005, p. 463.

⁸⁴ La idea benjaminiana de la «actualización» rompe con los conceptos de «progreso» o «decadencia», que implican una continuidad de la historia en lo que el autor, en su *Libro de los Pasajes* considera una «forma burguesa de pensar o naturalismo histórico vulgar» (Cornago Bernal, Óscar. «La puesta en escena de la autenticidad. *Andalucía, un siglo de fascinación* de Basilio Martín Patino y el ‘materialismo histórico’ en Walter Benjamin. *Arbor*, nº 748, 2011, p. 225).

⁸⁵ Lotman, Yuri. «La memoria de la cultura». En Lotman, Yuri. *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, Madrid: Cátedra, 1998, p. 111.

⁸⁶ Fernández Polanco, Aurora. *Op. cit.*, pp. 54-55.

Desde nuestras pantallas somos espectadores, en segundo grado, del recorrido que el visitante japonés ha decidido realizar por unos fragmentos de imágenes que simulan una remediación⁸⁷. En este sentido es ilustrativa la última escena del museo virtual, en la que, a modo de panorámica, el paso de una pantalla a otra proyecta una «conversación» entre la Piriñaca y Camarón acerca de la pureza y el futuro del cante.

Tal es el acto retórico propio de la reconstrucción del relato histórico: el objeto apropiado se reintegra en otro orden de enunciados⁸⁸. Los fragmentos televisivos recuperados se han insertado en un nuevo relato a modo de palimpsesto, de manera que se interponen, no solo los actos de enunciación, sino también su instancia receptora. Este es el juego de la Historia que propone Patino a un espectador que no quiere ver reducido a un simple consumidor de imágenes: un espectador que ha de convertirse en su cómplice.

Conclusión

De nuevo el director se sitúa en la vanguardia de las reflexiones contemporáneas que se estaban desarrollando en los años noventa en el marco de una crisis de las formas que se habían adoptado en el cine y la televisión. A partir de este juego dialéctico de nuevas perspectivas y nuevas formas estéticas buscará entrar en el debate acerca de la representación de la Historia por parte de los medios audiovisuales y, por supuesto, acerca de su fiabilidad.

Como bien explicaba Pasolini sobre las limitaciones de la representación cinematográfica: «Buscar en el cine la ‘representación del pasado’ es una empresa injustificada: porque, o bien tal representación es falsa y totalmente maquillada, o bien [...] simplemente metafórica»⁸⁹. El discurso de Patino se concibe así como una burla irónica sobre la pretensión de autenticidad del relato histórico y de la cultura oficial, presentándose con los códigos y las apariencias del discurso documental, que enseguida revelan su propio carácter ficcional. Parece decirnos, pues, que la documentalidad de la imagen no tiene que ver con un supuesto referente, sino con el elemento ideológico y político que subyace las modalidades discursivas.

⁸⁷ El concepto de «remediación» tiene su origen en *Remediation. Understanding New Media* (1999) de Jay David Bolter y Richard Grusin. «Llamamos a la representación de un medio en otro *remediación* [...], es una característica definitoria de los nuevos medios digitales». (Bolter, Jay David y Grusin, Richard. *Remediation. Understanding New Media*. MIT Press, 2000, p. 45.

⁸⁸ Carrera, Pilar y Talens, Jenaro. *El relato documental. Efectos de sentido y modos de recepción*. Madrid: Cátedra, 2018, pp. 153-154.

⁸⁹ Pasolini, Pier Paolo. «Il sentimento della storia». *Cinema Nuovo*, n° 205, mayo-junio de 1970, pp. 172-173. (Citado en González García, Fernando. «Basilio Martín Patino...». *Op. cit.*, p. 141).

En este trabajo hemos realizado un breve recorrido por su filmografía anterior a *Andalucía* en sentido cronológico, considerando las obras más representativas de su evolución cinematográfica y resaltando los conceptos y los recursos más características de su trayectoria, para poder abarcar la complejidad de su discurso.

Esta evolución, que abarca la segunda mitad del siglo XX, está marcada por importantes transformaciones históricas desde la época de la posguerra y el primer periodo franquista, que coincidió con su época de formación; la herida de la censura en los años del tardofranquismo y la irrupción del soporte videográfico y el medio televisivo, donde encontró una nueva vía de experimentación, buscando siempre los formatos que le permitieran expresarse desde la libertad, aunque no siempre encontrando su viabilidad económica. La frustración por la supeditación del cine a las cifras resultantes de su exhibición en las salas le hicieron refugiarse en el territorio de la televisión, en los años de una «guerra digital» que condujo al incremento de la presencia televisiva en la producción cinematográfica.

Volvería a las salas con *Octavia* (2002), y seguiría experimentando con las nuevas técnicas de tratamiento digital de las imágenes como en *Capea* (2005), utilizando el metraje de *El noveno*; o con los tiempos cinematográficos como en *Palimpsesto salmantino* (2007), donde remonta fragmentos de *Nueve cartas a Berta*, *Caudillo* y *Octavia*. Con su última película, *Libre te quiero* (2012), en la que recoge imágenes del movimiento 15-M, Patino demuestra de nuevo su inagotable preocupación por las realidades sociales.

En los dos capítulos que hemos desarrollado en este trabajo, redundan, por tanto, algunos de los temas que han ocupado su obra. Aunque formalmente no llegue a formular conclusiones, Patino parece querer encontrar en la técnica la fórmula que había pretendido Benjamin para el cine, para romper con un modo de recepción aurático del arte, cuya institucionalización lo había convertido en un férreo mecanismo de control ideológico. Es así como, a través de la parodia o el juego con los códigos de diferentes expresiones mediáticas, el director pretende convertir la pantalla en un espacio disponible y desacralizado.

En el contexto cinematográfico actual, en el que las fronteras entre realidad y ficción se difuminan cada vez más, dando pie a una mayor hibridación de géneros y medios, la obra de Patino podría abrir una nueva vía de estudio desde los enfoques contemporáneos de la intermedialidad⁹⁰, la transmedialidad⁹¹ y la remediación⁹². Las experimentaciones en torno a

⁹⁰ Rajewsky, Irina O. «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality». *Intermedialités*, nº 6, 2005, pp. 43-64. Disponible en: <https://doi.org/10.7202/1005505ar>

⁹¹ Jenkins, Henry. *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2008.

⁹² Bolter, Jay David y Grusin, Richard. *Op. cit.*

la realidad virtual o la videoconferencia en *Carmen*, siguiendo la lógica de la inmediatez perceptual transparente⁹³, junto con los metalenguajes visuales como en *Palimpsesto salmantino* o la videoinstalación *Espejos en la niebla*, considerada uno de los primeros productos transmedia en España⁹⁴, podrían ser estudiados como marco de apertura para las nuevas prácticas audiovisuales.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ Gutiérrez San Miguel, Begoña. «La narrativa transmedia: *Espejos en la niebla* de Basilio Martín Patino». En Álvarez, Marta; Hatzmann, Hanna; Sánchez Alarcón, Inmaculada (eds.). *No se está quieto: nuevas formas documentales en el audiovisual hispánico*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2015, pp. 277-292.

Bibliografía

- Aguilar, Carlos y Haas, Anita. *Flamenco y cine*. Madrid: Cátedra, 2019.
- Bellido López, Adolfo. *Basilio Martín Patino, un soplo de libertad*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1996.
- Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional, 2002.
- Bogas Ríos, M^a José y Olid Suero, Miguel. «Una quimera hecha realidad. Creación y consolidación del documental andaluz (1976-2021)». En Torreiro, Casimiro y Alvarado, Alejandro (eds.). *El documental en España: Historia, Estética e Identidad*. Cátedra, Festival de Málaga, 2023, pp. 181-196.
- Bolter, Jay David y Grusin, Richard. *Remediation. Understanding New Media*. MIT Press, 2000.
- Bourdieu, Pierre. «Los usos del ‘pueblo’». En Bourdieu, Pierre. *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa, 2000, pp. 152-157.
- Carrera, Pilar y Talens, Jenaro. *El relato documental. Efectos de sentido y modos de recepción*. Madrid: Cátedra, 2018.
- Casado Salinas, Juan María. «Andalucía, un siglo de fascinación. La visión andaluza de Basilio Martín Patino». *El siglo que viene*, núm. 34-35, 1999, pp. 4-8.
- Català, Josep M^a. «El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva». *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº 34, 2000, pp. 79-97. Disponible en: <https://ddd.uab.cat/record/171490>
- _____ «La crisis de la realidad en el documental español contemporáneo». En Català, Josep M.; Cerdán, Jostetxo; Torreiro, Casimiro (coords.). *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid: Ocho y medio, 2001, pp. 27-44.
- _____ «Film-ensayo y vanguardia». En Torreiro, Casimiro y Jostetxo Cerdán (eds.) *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, 2005, pp. 109-158.

- Cerdán, Josetxo. «El documental en el IIEC y en la EOC: apuntes para entender unas prácticas históricas». En Torreiro, Casimiro y Alvarado, Alejandro (eds.). *El documental en España: Historia, Estética e Identidad*. Cátedra, Festival de Málaga, 2023, pp. 105-118.
- Cornago Bernal, Óscar. «La puesta en escena de la autenticidad. *Andalucía, un siglo de fascinación* de Basilio Martín Patino y el ‘materialismo histórico’ en Walter Benjamin». *Arbor*, nº 748, 2011, pp. 223-236.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*. Barcelona: Paidós, 1987.
- Fernández Polanco, Aurora. «Basilio Martín Patino y la imagen-cristal». En Fernández Polanco, Aurora (coord.). *Basilio Martín Patino. Espejos en la niebla*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2008, pp. 45-80.
- Fernández-Santos, Ángel. «Entre el documento y la ficción». *El País*, 24 de marzo de 1987. Disponible en: https://elpais.com/diario/1987/03/24/cultura/543538803_850215.html
- Frutos Esteban, Francisco Javier. *Artulugios para fascinar. Colección Basilio Martín Patino*. Junta de Castilla y León y Ayuntamiento de Salamanca, 1999.
- García Martínez, Alberto Nahum. *Realidad y representación en el cine de Basilio Martín Patino: Montaje, falsificación, metaficción y ensayo*. [Tesis doctoral]. Universidad de Navarra, 2005.
- González García, Fernando. «Basilio Martín Patino: pensar la Historia». *Film-Historia*, Vol. VII, nº 2, 1997, pp. 141-160.
- _____ «Andalucía, un siglo de fascinación». *Página Abierta*, nº 85, 1998, pp. 50-52.
- _____ «Entre el plano y el territorio. Cine y televisión en la obra de Basilio Martín Patino». *Cuadernos cinematográficos*, nº. 11, 2003, pp. 43-57.
- González Martín, Javier. «Basilio Martín Patino, Desde lo más hondo: una reflexión sobre tecnología y flamenco». *Revista de Investigación sobre flamenco «La madrugá»*, nº 13, 2016, pp. 125-150.

González, Palmira. *El cine mudo*. Barcelona: Editorial UOC, 2008. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10609/112346>

Gutiérrez San Miguel, Begoña. «La narrativa transmedia: *Espejos en la niebla* de Basilio Martín Patino». En Álvarez, Marta; Hatzmann, Hanna; Sánchez Alarcón, Inmaculada (eds.). *No se está quieto: nuevas formas documentales en el audiovisual hispánico*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2015, pp. 277-292.

Herederó, Carlos F. «La historia como representación y el 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*, nº 30, 1998, pp. 156-169.

Herederó, Carlos F. y Piedras, Pablo. *Patino/Birri. Estrategias frente a lo real*. Festival de Cine de Málaga, 2018.

Hita Maldonado, Antonio. *El flamenco en la discografía antigua. La International Zonophone Company*. Universidad de Sevilla, 2002.

Jenkins, Henry. *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2008.

Leyda, Jay. *Films Beget Films: a study of the compilation film*. Londres: George Allen & Unwin, 1964.

Lotman, Yuri. «La memoria de la cultura». En Lotman, Yuri. *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, Madrid: Cátedra, 1998.

Martín Morán, Ana. «La inocencia subversiva. Pistas falsas y alguna certeza sobre la producción audiovisual de Basilio Martín Patino». En Ortega, M^a Luisa (coord.). *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y medio, 2005, pp. 47-82.

«Videografías de los años ochenta: notas sobre La nueva ilustración española». En *Materiales extra: La nueva ilustración española, de Basilio Martín Patino y José Luis García Sánchez*. Filmoteca Española, 2020. Disponible en: <https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:ce90903e-b63d-405c-91aa-ae120115ba09>

Martín Patino, Basilio. «Algunas reflexiones en torno al tiempo cinematográfico». En Francia, Ignacio y Martín Expósito, Alberto (coords.). *Basilio Martín Patino. Pasión por el juego*. Universidad de Salamanca, 2020, pp. 571-580.

_____ «Dos o tres cosas que me interesan un poco del vídeo». En Francia, Ignacio y Martín Expósito, Alberto (coords.). *Basilio Martín Patino. Pasión por el juego*. Universidad de Salamanca, 2020, pp. 501-508.

_____ «Filmar Salamanca». En Francia, Ignacio y Martín Expósito, Alberto (coords.). *Basilio Martín Patino. Pasión por el juego*. Universidad de Salamanca, 2020, p. 549.

_____ «Importancia del documental. Films de Arte». En Francia, Ignacio y Martín Expósito, Alberto (coords.). *Basilio Martín Patino. Pasión por el juego*. Universidad de Salamanca, 2020, p. 335.

_____ «Volver a Salamanca». En Francia, Ignacio y Martín Expósito, Alberto (coords.). *Basilio Martín Patino. Pasión por el juego*. Universidad de Salamanca, 2020.

_____ «Contra los tópicos. Una conversación con Basilio Martín Patino». Entrevista con Casimiro Torreiro. 22 de mayo de 2014. Disponible en: <https://www.basiliomartinpatino.es/contra-los-topicos-una-conversacion-con-basilio-martin-patino/>

Monterde, José Enrique. «Continuismo y disidencia (1951-1962)». En Gubern, Román *et al.* *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2010, pp. 239-294.

Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.

Nieto Ferrando, Jorge. *Posibilismos, memorias y fraudes. El cine de Basilio Martín Patino*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2006.

Paco, Mariano de. «Autobiografía y teatro: Buero Vallejo y Alfonso Sastre». Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcf0b7>

Pérez Millán, Juan Antonio. «La seductora producción del caos». *Archivos de la Filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº12, 1992, pp. 126-131.

_____ *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual.*
Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2002.

Quintana, Ángel. «El cine como realidad y el mundo como representación: algunos síntomas de los noventa». *Archivos de la Filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº 39, 2001, pp. 8-25.

Rajewsky, Irina O. «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality». *Intermedialités*, nº 6, 2005, pp. 43-64. Disponible en: <https://doi.org/10.7202/1005505ar>

Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. Madrid: Siglo XXI, 2009.

Roscoe, Jane y Hight, Craig. *Faking It. Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester University Press, 2001.

Rosenstone, Robert A. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel, 1997.

Royoux, Jean-Christophe. «Co-existencias. Cuando el cine de Basilio Martín Patino se expone». En Martín, Carlos (coord.). *En esto consistían los paraísos. Aproximaciones a Basilio Martín Patino*, Granada: Centro José Guerrero, 2008, pp. 110-133.

Sánchez-Navarro, Jordi e Hispano, Andrés (eds.). *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no ficción*. Barcelona: Glénat, 2001.

Torreiro, Casimiro. «Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)». En Gubern, Román et al. *Historia del cine español*, Madrid: Cátedra, 2010, pp. 341-398.

Utrera Macías, Rafael (ed.). *Andalucía, un siglo de fascinación. Homenaje a Basilio Martín Patino*. Sanlúcar de Barrameda: Pedro Romero, 2006.

Weinrichter, Antonio. *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores, 2004.

_____ (ed.). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Gobierno de Navarra, 2007.

_____ «La seducción de la moviola. El síndrome del montaje en el cine de Patino». En
Martín, Carlos (coord.). *En esto consistían los paraísos. Aproximaciones a Basilio
Martín Patino*, Granada: Centro José Guerrero, 2008, pp. 34-51.