

## Ironía, nostalgia y deconstrucción en “Canciones para después de una guerra”

Alberto Nahum García Martínez

**Alberto Nahum García Martínez** es profesor de Comunicación Audiovisual en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Navarra. En este mismo centro universitario obtuvo el Premio Extraordinario de Doctorado en Comunicación Pública (2005) con una tesis titulada *Realidad y representación en el cine de Basilio Martín Patino: montaje, falsificación, metaficción y ensayo*. Ha colaborado con las revistas científicas *Comunicación y Sociedad*, *Secuencias* y *Zer*.

*Canciones para después de una guerra* (Martín Patino, 1971) comprises an ironic archive documentary about Spain during the forties. Using different editing strategies—such as re-location of materials, fusion between sound and image, figures of speech and montage effects—, the film proposes an alternative view to the dominant one offered by Franco’s official media. The movie provides a re-reading of the Spanish postwar period that combines the historical report of years of shortage and isolation, the political criticism of an authoritarian regime and the sentimental force symbolized by the popular songs.

**E**n *Canciones para después de una guerra* (1971) Patino nos ofrece un retrato de la posguerra española, que se mueve en una frontera que transita del recuerdo emocional al acercamiento histórico y político. Las tonadas infantiles se mezclan con sucesos de la Segunda Guerra Mundial, y Franco comparte espacio fílmico con los jugadores del Athletic de Bilbao. Esta fusión de historia y nostalgia determina un documental de montaje irónico que pretende ofrecer otra visión de la España de los años cuarenta, alejada de la que promovía la propaganda. Una imagen que Català ha definido como “una *crónica psichistórica* de los sentimientos”<sup>1</sup> y Torreiro ha catalogado como “un recorrido por los evanescentes topoi de la memoria sentimental de un país”.<sup>2</sup>

Para acometer el análisis de *Canciones*, en primer lugar la encuadraremos genéricamente y explicaremos los mecanismos retóricos del film para fundar significados inéditos e irónicos. En segundo lugar, examinaremos la visión de la posguerra que transmite Patino desde dos puntos de vista, el aliento nostálgico que anima *Canciones* y la relectura y deconstrucción del discurso oficial franquista, por medio de contrastes, ironías, metáforas o asociaciones efectuadas por el montaje.

## DOCUMENTAL, MONTAJE E IRONÍA

*Canciones* está compuesta casi íntegramente por materiales reciclados. Sus procedencias resultan muy diversas e integran cine, radio, televisión, documentos oficiales, música, pósteres, fotografías, prensa o revistas. Vertebrada a través de melodías populares que le confieren una estructura episódica, *Canciones* compone un documental de montaje irónico:<sup>3</sup> un *documental* que remite a la realidad, un mecanismo de *montaje* que unifica archivos grabados

---

<sup>1</sup> CATALÀ, Josep Maria. “La crisis de la realidad en el documental español contemporáneo”. En: CATALÀ, Josep Maria; CERDÁN, Jostexo; TORREIRO, Casimiro (eds.). *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid: Festival Internacional de Cine de Málaga/Ocho y Medio, 2001, p. 40.

<sup>2</sup> TORREIRO, Casimiro. “Basilio Martín Patino: discurso y manipulación”. En: *Imagen, memoria y fascinación...*, p. 234. Este crítico también se ha ocupado del análisis de esta película en TORREIRO, Casimiro. “Canciones para después de una guerra”. En: PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.). *Antología crítica del cine español (1906-1995)*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1995, p. 695-697.

<sup>3</sup> GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto N. “El film de montaje. Una propuesta tipológica”. *Secuencias* [Madrid: Universidad Autónoma de Madrid] (primer semestre de 2006), núm. 23, en vías de impresión.

con una finalidad distinta y un proceso semántico que trasciende la evidencialidad de las imágenes por medio de la *ironía*.

Desde el punto de vista genérico de su relación con la realidad, la película se encuadra en el campo del documental, puesto que, parafraseando a Plantinga, su pretensión consiste en demostrar que el estado de cosas que presentan en torno al franquismo ocurrieron en el mundo real tal y como se retratan.<sup>4</sup> Mediante el montaje, *Canciones* trasciende el referente de las imágenes y promueve nuevos significados. La relectura no implica la mentira, sino la restitución de la verdad, de un discurso que se adecue con mayor precisión a la realidad de la España de los cuarenta. Para lograrlo, Patino busca desmontar los significados de unas imágenes viciadas por su origen propagandístico. El referente de las imágenes del *NO-DO* no era puramente *el* mundo real, sino *un* universo trazado según las directrices político-ideológicas del franquismo. *Canciones* denuncia la simiente ideológica que alimentaba esos "discursos de lo real" que escondían una porción básica de la vida española. Para lograr su propósito, Patino utiliza las mismas herramientas que la política de comunicación franquista, lo que implica trazar la relectura desde un discurso legitimado como evidencia de la realidad: el documental.

Además de su condición de documental expositivo sobre un tema histórico,<sup>5</sup> *Canciones* construye, desde el punto de vista de su proceso de creación, un film de montaje. Salvo el puntual rodaje de Estrellita Castro en los setenta, toda la edificación discursiva parte de material ajeno. Aunque proponga principalmente un montaje irónico, *Canciones* adquiere cierto aroma de *collage* por la utilización de efectos (colorear o negativar el celuloide, jugar con la velocidad de la imagen) y por la heterogeneidad de materiales que articulan el discurso. La mezcla, en ocasiones brusca, de formatos y texturas provoca que la falta de continuidad estilística entre sus planos resulte manifiesta, rasgo inherente a las películas de montaje. A esto hay que añadirle la ausencia de *raccord* entre los elementos que configuran la propia imagen: saltos de eje, diferen-

<sup>4</sup> Cfr. PLANTINGA, Carl R. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press, 1997, p. 18.

<sup>5</sup> Una de las últimas aportaciones sobre las características de la no-ficción histórica se puede consultar en MONTERDE, José Enrique. "Algunas observaciones sobre el documental histórico". *Trípodos*, núm. 16: *El documental* [Barcelona: Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna] (2004), p. 23-36.

tes angulaciones, cambios bruscos de escenario, etc. Dentro de esta sintaxis arcaica, sólo mantienen una continuidad elaborada las citas de películas de ficción los anuncios televisivos o ciertos fragmentos íntegros del *NO-DO*.

Junto a estos rasgos *collagísticos*, *Canciones* presenta numerosos elementos paródicos o sarcásticos que sitúan la película como ejemplo de “montaje irónico”. Mediante el contraste imagen-sonido o la reubicación de materiales, el film propone un mensaje polisémico, en ocasiones equívoco, capaz de sugerir diversos sentidos para una misma secuencia —una ambigüedad, por otra parte, necesaria para sortear, sin éxito en este caso, la censura existente en la dictadura—. No en vano, *Canciones* fue prohibida precisamente por pervertir la intención original de un metraje ya conocido, el del *NO-DO* franquista. En este sentido, *Canciones* supone, según Torrell, la punta de lanza de una de las vetas del cine de los setenta: la que buscaba conquistar un espacio de representación desde donde reconstruir una memoria negada y pasar revista crítica a todo un imaginario colectivo auspiciado por el régimen de Franco.<sup>6</sup> En esta película, Patino trata de romper los espejos deformantes de la realidad mediática y denunciar la invalidez histórica de ciertas imágenes, una labor “iconoclasta” que animará también sus falsos documentales o sus propuestas metafílmicas posteriores.<sup>7</sup>

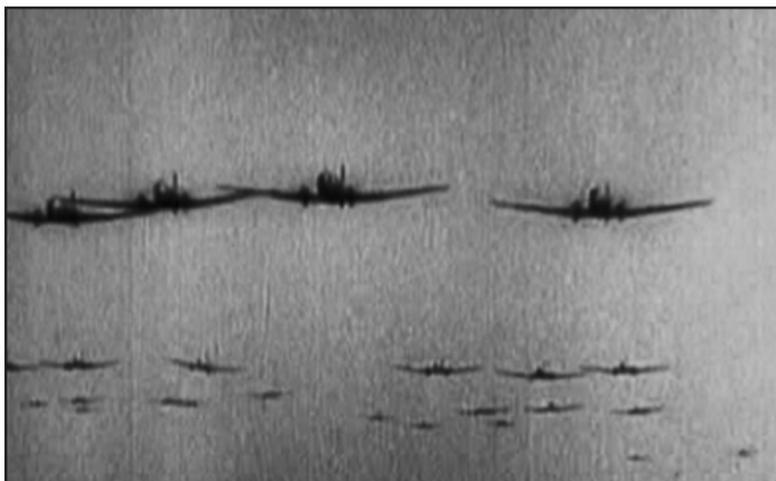
152

### ***Estrategias semánticas: reubicación, contraposición, efectos de montaje y voces en off***

Para la relectura de las imágenes de archivo, Patino trató de esquivar la literalidad a través de diversos mecanismos semánticos. En primer lugar, las relecturas se establecen al juntar planos diversos y reordenarlos conforme a un nuevo criterio. Por ejemplo, en el *Ya hemos pasao* los planos del esplendor del bando republicano adquieren un tono de derrota melancólica. Al encontrarse insertos entre los de la victoria nacional, quedan como pálidos restos del naufragio, viva imagen de un esplendor vencido. También

<sup>6</sup> Cfr. TORRELL, Josep. “Para ignorarnos menos. La reconsideración del pasado durante la transición”. *Cuadernos de la Academia*, núm. 6: *Ficciones históricas* [Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España] (septiembre de 1999), p. 79 y 88.

<sup>7</sup> Cfr. GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto Nahum. *Realidad y representación en el cine de Basilio Martín Patino: montaje, falsificación, metaficción y ensayo*. Tesis doctoral inédita. Pamplona: Universidad de Navarra, 2005.



1. Los huevos convertidos en bombas en “La gallina papanatas”.

hay secuencias donde planos muy dispares adquieren un significado unitario al yuxtaponerlos: en “La gallina papanatas” —al más puro estilo asociativo de Bruce Conner— la guerra parece un metafórico partido de fútbol que despierta las pasiones y los “uys” de los aficionados de cada equipo/potencia militar. Asimismo, la unión de planos heterogéneos puede servir para establecer metáforas que generen un sentido de doble lectura, capaz de eludir las barreras censoras, como sucede en “Que se mueran los feos”: la alianza de viñetas de Carpanta y fotos de un preso sirven para criticar la hambruna y atenuar moralmente los actos delictivos a los que ésta conducía.

También se consiguen nuevas significaciones por la contraposición entre imagen y banda sonora. Hay antagonismos que resultan directos e inmediatos (“Mi vaca lechera”) y otros que necesitan más elaboración y sutilidad, como “La bien pagá”, donde las imágenes se refieren al hambre, el auxilio social y el reparto de comida; “La gallina papanatas” convierte los huevos de la canción en bombas caídas desde aviones de guerra y a Hitler en un “gallito pendenciero” (esto último supone, además, una prosopopeya); “Se va el caimán” cierra la película construyendo una metáfora en la que se identifica a Franco, nueva prosopopeya, con el reptil “demoníaco” de la canción. De igual forma, la candidez de las canciones infantiles adquiere una fuerte carga crítica en el contexto de la película y melodías populares contraen un tono irónico al colisionar con imágenes que sugieren su antítesis.

En tercer lugar, se repiten diversos efectos sobre los fotogramas que permiten al director realzar significados, proponer leves matices y situar la labor de montaje en un primer plano. Estos efectos pueden desglosarse en los siguientes grupos:

a) *El virado de la tonalidad.* En una constante que se repetirá a lo largo de todo el film, las imágenes relativas al bando republicano adquieren una coloración rosácea o magenta, mientras que las del franquista se tiñen de azul. Se trata de un efecto metonímico que se inspira en los colores asociados a cada ideología. Se pueden apreciar estas tonalidades diferentes en el “Ya hemos pasao”, donde el color cálido se asocia con la izquierda y el pueblo, mientras que los tonos fríos azulados quedan unidos al franquismo; en “Dime que sí” los matices cerúleos ilustran el capitalismo más insolidario (las adineradas del segmento) y realzan la falsedad de una publicidad inalcanzable para la mayoría de los ciudadanos.

b) *El coloreado de fotogramas y la variación del revelado.* Estos efectos recuerdan al espectador la artificialidad del montaje o le incitan a poner mayor atención en la banda sonora en detrimento de esas imágenes de textura insólita. Así, por ejemplo, en la “La hija de don Juan Alba” o “En er mundo” Patino manipula el metraje pintándolo de forma postiza y chillona, casi *naïf*, transmitiendo la ingenuidad y acartonamiento del cine de la época. Mediante este coloreado eleva la artificialidad al cuadrado para denunciarla y extenderla no solo al cine, sino a todo un régimen que anclaba su antropología en mitos y leyendas. En “Mírame” el efecto de irrealidad de la pintura esconde de forma torpe la penuria de los teatros de la época. Los fragmentos que se revelan en negativo o en solarizado producen la sensación de extrañamiento en el espectador, que se ve inclinado a fijarse especialmente en el sonido, con la exagerada dialéctica del régimen (“Jota de José Antonio”) o sus extemporáneas reivindicaciones expansionistas (“¡Gibraltar, español!”).

c) *Variaciones en la velocidad de la imagen.* Patino se vale de diversas ralentizaciones y congelados con los que romper el ritmo de la narración y reivindicar así la mano creadora del montaje. Al mismo tiempo, este mecanismo cuenta con una finalidad sentimental: en “La bien pagá”, por ejemplo, Patino emplea la cámara lenta para amplificar la emoción de las imágenes repletas de niños sufriendo.

d) *Juegos con la composición de la imagen* que atraen el interés sobre el propio ensamblaje: numerosas sobreimpresiones, ondas concéntricas, alambradas o, incluso, un efecto de lupa. En ocasio-



2. El hambre en “La bien pagá”.

nes, el director también juega multiplicando imágenes a modo de espejo o aislando parte del encuadre dejando el resto en negro.

El cuarto y último mecanismo para ensanchar el sentido se fundamenta en el uso de la voz en *off*. No nos encontramos ante un elemento recurrente en el film —como en muchas otras películas del salmantino—, sino que aparece en momentos señalados para ofrecer recuerdos, ensalzar el valor del silencio y de las canciones, recrear situaciones de dolor o reflejar la mentalidad del régimen. Su propósito se revela más estético y tonal que informativo. Para Pérez Millán, estas voces “resultan desconcertantes en la medida en que parecen introducir uno o varios puntos de vista distintos del autor en relación con la historia que se nos cuenta, aunque lo cierto es que todos resultan innecesariamente explicativos”.<sup>8</sup> Aunque puedan parecer redundantes, el realizador concibió esos textos como una forma de cohesionar, ante la falta de material, diferentes fragmentos de la narración del período posbélico. Con sus reflexiones intimistas y poéticas, las voces contribuyen no solo a llenar vacíos sino también a crear un sentido más cercano al espectador, aportando un aura sentimental en torno a la memoria. Las diversas voces ayudan a personalizar el material de archivo, sugiriendo una lectura general

---

<sup>8</sup> PÉREZ MILLÁN, J. A. *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*. Valladolid: 47 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2002, p. 136.

del film tanto nostálgica como histórico-política. Estas dos vertientes centrarán el enfoque del resto de nuestro análisis.

## UNA RELECTURA DE LA POSGUERRA FRANQUISTA

Patino ofrece una nueva visión de los años cuarenta y primeros cincuenta, utilizando las diversas herramientas retóricas que facilita el montaje. En paralelo al compromiso con unos hechos históricos y políticos, la película cuenta también con una profunda raíz emocional. Patino sabe equilibrar estas dos cartas: la crítica política a un régimen dictatorial y la nostalgia por una infancia feliz. El autor, aún adolescente en muchos de los acontecimientos que refiere, dibujó una historia sentimental, cosida a través de canciones propias del imaginario colectivo de los españoles. Éxitos de la copla, la melodía romántica o estrofas infantiles re-semantizan imágenes desde el punto vista sociopolítico o las emparentan con los sentimientos ingenuos de un niño. Como ha escrito Martín Morán, *Canciones* “apela no directamente al pasado como algo sellado, sino al tejido de la memoria, a su funcionamiento emotivo, virtual y continuo, más que a una reconstrucción objetiva y acumulativa de la experiencia colectiva”.<sup>9</sup>

---

156

### *El empuje sentimental y la necesidad de recordar*

La película combina dos actitudes a la hora de afrontar los sucesos del pasado: una vertiente nostálgica —entendida ésta como el sentimiento de pena por el recuerdo de algún bien perdido— y un intento por empatizar con quienes habían sufrido durante ese período. Mediante esta película Patino se “resarcía” de no haber estado en ninguno de los lugares de dolor:

Quise mostrar una situación dramática de la que no fui consciente hasta llegar a Madrid y ante la me que di cuenta de que me habían engañado totalmente. Quizá haya cierto sentido de culpa por haber tenido yo el privilegio de no sufrir.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> MARTÍN MORÁN, Ana. “La inocencia subversiva. Pistas falsas y alguna certeza sobre la producción audiovisual de Basilio Martín Patino”. En: ORTEGA, María Luisa (coord.). *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y Medio, 2005, p. 54.

<sup>10</sup> Entrevista personal con Basilio Martín Patino (8 de mayo de 2005).

Ahí radica “la necesidad” de incluirse en los títulos de crédito: al presentar cachivaches infantiles y fotografías de comunión pretendía subrayar la importancia del acercamiento personal a la realidad de aquellos años, mediatizada tanto por los recuerdos como por los hechos políticos en sí. Por tanto, la ternura nostálgica se funde con la necesidad de reparación moral para con muchos españoles. Por eso, la última escena —una lápida de mármol con la inscripción: “Y millones de españoles. Madrid, 1971”— intenta solidarizarse con el sufrimiento de tantos ciudadanos que vivieron las penurias de aquella época y con quienes Patino compartía esa sensación de fraude. Una etapa de canciones y cómics, de poemas y carteles... pero también de destrucción física y muerte, a la que el pequeño Patino vivía ajeno.

Esta dualidad de la memoria —como nostalgia sentimental y necesidad de justicia— se alterna a lo largo del film. El afán por recuperar los aromas y sonidos de la infancia anima numerosos segmentos y queda explícitamente institucionalizado al determinar una estructura elevada alrededor de canciones conocidas por todos los chicos de la época. El propósito de Patino no es tanto suavizar la traumática posguerra como rememorar los momentos que podía percibir un niño desde su ilusionada visión:

---

 157

Cuenta Proust en sus ensayos literarios cómo, desayunando su té, al introducir la tostada en el paladar, sintió un estremecimiento con olor a geranios y azahar, de los veranos de su infancia, cuando su abuelo le daba una magdalena. Creo que esa sería la clave que yo me empeñé en experimentar en esta película, como un juego de alcance aún no del todo explorado.<sup>11</sup>

En consecuencia, todo el film queda trufado de momentos amables, personificados en los numerosos mitos juveniles que aparecen: la voz recordada de Imperio Argentina, el glamour entre bambalinas de Miguel de Molina, la belleza sofisticada de Estrellita Castro, el refugio sentimental de los ojos de Celia Gámez, el recordatorio amargo del arte de Manolete o la racialidad flamenca y estereotipada de Lola Flores. En principio, todos ellos se convierten en sinécdoque del régimen, puesto que reunían muchos de los tópicos que desde la propaganda se deslizaban: casticismo, arte, politización o un profundo amor a España.

---

<sup>11</sup> Declaraciones de Martín Patino recogidas en el DVD editado por el diario *El País*.

El cariño de Patino hacia estos iconos no le impide utilizarlos como metáforas del franquismo ni sugerir su pasividad política ante el país que representaban. En Lola Flores, por ejemplo, colisionan el acercamiento emocional y el político: la cantante admirada desde su niñez frente a la artista carente de compromiso y cómplice indirecta del régimen en su promoción y defensa de aquella España por todos los teatros del mundo. Por otro lado, la utilización metafórica de las estrellas populares se ejemplifica con Estrellita Castro o con Manolete. La secuencia dedicada a la tonadillera (“La morena de mi copla”) ofrece una antítesis entre su lozanía juvenil y la patética decrepitud de los setenta, con poses fuera de lugar, esperpento de sí misma. Esta comparación se erige como una metáfora de un franquismo en sus estertores, que ejercía de centinela de unas ideas que ya no tenían razón de ser en la realidad española de los setenta. También desliza una doble asociación metafórica la secuencia del duelo por Manolete. Interpretada desde los años cuarenta, la cogida del matador se convierte en metáfora del fin de la esperanza. Patino incluye su muerte no solo por su notable popularidad en la sociedad de la época, sino también como símbolo de las frágiles ilusiones de una España triste que tenía en el diestro una posibilidad de evasión. En este acercamiento sentimental que supone *Canciones* no podía faltar esta referencia elegíaca, un dolor aumentado por la profunda voz en *off* de un joven incapaz de creérselo: los mitos, los inalcanzables —parece insinuar Patino—, también sangran y mueren, como el resto de los mortales que padecieron las dificultades de la posguerra. Sin embargo, analizada desde el tardofranquismo, la secuencia proyecta otra lectura: el exitoso maestro que parecía inmortal fallece por los pitones de Islero; los mitos eternos se revelan ahora de carne y hueso. No resulta difícil encontrar la contigüidad simbólica con el “eterno” dictador que regía los destinos de España.

Patino rememora las sensaciones de la infancia no solo a través de mitos populares. El tono alegre al retomar la niñez se presenta explícitamente en muchas de las canciones que encadena la película, así como en varios segmentos que reflejan con ternura ritos infantiles, elementos de ocio y recuerdos estereotipados: los diversos estrenos de cine en “Échale guindas al pavo”, el alivio de la paz y las esperanzas ante 1940 en “Salud, dinero y amor”, *El guerrero del antifaz*, los jugadores de fútbol, los cromos intercambiables y las ferias de “La chunga”, los divertidos anuncios de “Raskayú” o los destellos de bellezas como Ava Gardner o Lucía

Bosé. Sin embargo, todos los recuerdos amables que componen el imaginario colectivo de los niños de la posguerra<sup>12</sup> chocan con la tristeza por quienes sufrieron durante aquellos años grises. Lo ilustra bien la contradictoria nostalgia de “Limosna de amor”, donde se opone el desconuelo del *off* y la melodía a los exultantes gestos por quienes vuelven en el *Semiramis*.

Este último y paradójico segmento —al compás de un tango dolorido— refleja con nitidez la actitud de Patino ante el pasado: una postura moral que descansa en la justicia de los recuerdos y reivindica la inalienable libertad de conciencia del individuo. La voz en *off* habla de un tiempo que anestesiara los dolores y sumirá a las víctimas en el olvido: “Y hasta se extrañarán de que haya existido, de que las fotografías hayan podido ser verdad”. A través de esta voz, Patino expresa su rebelión contra el olvido, la irrenunciable lealtad con uno mismo y con sus principios, aunque sea mediante un silencio obligado:

No quedará ni este sentimiento, este vacío. Los recuerdos son solo míos. Solo recuerdos. Por eso tampoco podrá quitármelos nadie. Por eso tampoco puede nadie impedirme ahora el seguir existiendo.

159

La cara y ojos de los héroes franquistas frente a los desheredados que reivindica el anciano del *off*. Esta desigualdad en el trato provoca el escepticismo ante el futuro: “Volverá a vengarse de todos el tiempo, el mismo tiempo. ¿Va a ser algo distinto?”.

Para que “algo sea distinto” resulta imprescindible la memoria. No solo desde un punto de vista político, sino también personal. La memoria biográfica como una obligación de recordar la subsistencia en aquel decenio de hambre, miseria y silencio para muchos. Ahí se presume el intento de Patino por acercarse a aquella época desde una perspectiva melancólica y redentora, donde las melodías son un oasis para “sobrevivir en el desierto”,<sup>13</sup> una vía de escape:

Eran canciones para sobrevivir. Canciones con calor, con ilusiones, con historia. Canciones para sobreponerse a la oscuridad, al vacío, al miedo (...). Canciones para ayudarnos en la necesidad de soñar, en el esfuerzo de vivir.

<sup>12</sup> Este imaginario que rescata *Canciones para después de una guerra* queda emparentado con obras literarias como *Usos amorosos de la postguerra española*, de Carmen Martín Gaité, o *Crónica sentimental de España*, de Manuel Vázquez Montalbán.

<sup>13</sup> PÉREZ MILLÁN, *op. cit.*, p. 115.

## Releyendo el archivo: la deconstrucción del discurso oficial

El peso de los recuerdos y la vertiente biográfica quedan atemperados por el compromiso con la Historia. Aunque *Canciones* navegue por las aguas del recuerdo, no puede dejar de lado su anclaje como un documental crítico con el poder, que forma e informa al espectador de los setenta acerca de la posguerra española. Existen secuencias donde el aliento vital de Patino se manifiesta con más rotundidad que en otras en las que predomina la información histórica o la relectura irónica. Por esta causa no resulta extraño que, aun tratándose de un reflejo personal y emotivo, el autor salmantino no renuncie a la dureza de las imágenes como documento. Guiado por esta perspectiva, *Canciones* construye un discurso sobre un asunto histórico: la posguerra española. Y desde el primer fotograma precisa el punto de partida de su narración: una hoja oficial mecanografiada que anuncia el final de la guerra. El empeño nostálgico se combina entonces con una decidida crítica política: en primer lugar, a un régimen autoritario que escondía muchas de las miserias humanas y morales que afligían a la población y, en segundo, a la propaganda audiovisual que enmascaraba la realidad. Utilizando los archivos y noticiarios oficiales, Patino ofrece un crónica histórica del primer franquismo y, al mismo tiempo, una impugnación del discurso oficial que diseminaba el *NO-DO*, auténtica memoria cinematográfica oficial del régimen.<sup>14</sup>

---

160

Como hemos explicado, Patino nos ofrece la visión oficial de la España franquista utilizando tanto materiales del *NO-DO* como otras fuentes de los años cuarenta. En el momento de producción y recepción de *Canciones*, en plena efervescencia ante un sistema autoritario que languidecía, la sola reproducción de esta retórica oficial dejaba en evidencia su falsedad, el corte propagandístico de sus imposturas. El empleo de fragmentos de *NO-DO* en un nuevo contexto provoca de por sí una relectura que aporta una distinta significación a sus imágenes y comentarios. Las presun-

---

<sup>14</sup> En el trabajo más sólido que existe sobre el *NO-DO*, Sánchez-Biosca y Tranche lo describen como “la expresión de los estratos profundos del régimen”, que salían a la luz en aquellos noticiarios con su “lenguaje henchido y desbordante, una retórica *kitsch*, una dicción sobreactuada, un nulo sentido del humor, una cansina repetición de lugares comunes” (p. 242). El *NO-DO* esbozaba una España monótona, litúrgicamente periódica, donde apenas se registraban incidentes. Los autores enmarcan esta iteración en la “preferencia por actos cíclicos, repetitivos, que concuerdan extrañamente con la vivencia del tiempo histórico del

tuosas voces en *off*, por ejemplo, quedan desubicadas al reciclarse desde los años setenta; su felicidad y la falta de crisis en las escenas transparentan la conducta censora que las alentaba.<sup>15</sup> Se convierten en paradigma de los excesos de una propaganda que se percibe ahora como impostada y exagerada, proyectando un sentido caricaturesco a aquellos noticiarios. Esta incapacidad de la cita para adaptarse a su nuevo contexto se aproxima a la noción de lo *kitsch*, puesto que la retórica visual del noticiario franquista queda alejada de su contexto ideológico y propagandístico original.

Pero, por si la inadecuación de la cita no fuera bastante, Patino se vale también de diversas estrategias retóricas (metáforas, colisión de banda sonora e imagen, reordenación de planos, contrastes) para acentuar los nuevos sentidos que destilan las imágenes oficiales en *Canciones*. A continuación, iremos desgranando los mecanismos retóricos y los inéditos significados que Patino aventura en esta relectura del *NO-DO* y, en consecuencia, también de los estereotipos difundidos por el régimen.

### ***Los costes de la victoria franquista: muerte y dolor***

*Canciones* contradice la visión maniquea del franquismo, según la cual la derecha se asocia a la bondad y la justicia, y la izquierda a la maldad y al asesinato. Esta perspectiva triunfal de las fuerzas nacionales queda en entredicho al denunciar las muertes y el dolor que sus soldados provocaron. Frente a la doctrina oficial, *Canciones* reivindica a las víctimas causadas por los vencedores. Así, en los pri-

---

Franquismo” (p. 276), un orden político que se construía a base de revivir ciertos acontecimientos que proyectaban una sensación de *déjà vu* en el espectador. Llama la atención el interés del noticiario por conmemorar pasados gloriosos, algo que servía al régimen para oscurecer presentes conflictivos y, de paso, presentar la Guerra Civil como una “catástrofe expiatoria” de la que resurgía la España mítica. Cfr. SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente; TRANCHE, Rafael R. *NO-DO: el tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra/Filmo-teca Española, 2001.

<sup>15</sup> A pesar de la parcialidad del *NO-DO*, Sánchez-Biosca anima a “reconocer en lo fraudulento la carga de información que contiene sobre su enunciador” (p. 136). Si bien niega la validez de la censurada información política, reivindica, en cambio, su eficacia documental —propia de una revista cinematográfica más que de un noticiario— para enseñarnos la cotidianidad de los españoles y descubrir sus mentalidades: multitud de reportajes sociales sobre la Navidad, las esperanzas de futuro, el verano, las tradiciones populares, el impacto de los avances tecnológicos, la publicidad, etc. Cfr. SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. “NO-DO: entre ideología e historia de las mentalidades”. *Cuadernos de la Academia*, núm. 6 [Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España] (septiembre de 1999), p. 127-136.

meros compases del film, el tono chulesco de la tonadillera Celia Gámez edifica un juego comparativo entre los dos bandos, con constantes referencias a su ideología. Al ritmo de los acordes, Patino compila elementos de uno y otro, y refuerza su caracterización mediante el uso del coloreado. La canción se detiene en varios momentos para dejar paso a sirenas y bombas que otorgan realismo a dramáticas imágenes de guerra y huida. Deja así al descubierto la despiadada ironía de la tonada, puesto que la siguiente estrofa se refiere a quienes padecieron los bombardeos: “No pasarán, decían los marxistas...”, acompañada de escenas de llantos, cadáveres e incitaciones a la resistencia. El sufrimiento se nos muestra, pues, del lado del bando republicano, en las caras de inocentes, en los cuerpos inertes de los niños; el júbilo, del lado del ejército nacional que ya ha *pasao*.

Poner tanto acento —como hace Patino— en las víctimas de la guerra conlleva una desautorización implícita del discurso oficial franquista, puesto que los males no quedan atribuidos al “terror rojo” o a los “asalariados de Moscú”, sino a una sangrienta lucha civil en la que siempre sufren los más débiles y a un sistema político —el de los vencedores— que permite semejante desgarramiento infantil.

### *Críticas al nacional-catolicismo*

En *Canciones para después de una guerra* el director salmantino aprovecha las coincidencias entre Iglesia y franquismo para proponer una imagen negativa de la primera. La generalización de la educación religiosa, la presencia de los asuntos católicos en los medios de comunicación o los valores compartidos entre Franco y los obispos quedan criticados por Patino. En “La chungá” tres voces en *off* se unen como si estuvieran rezando y rememoran aspectos de su instrucción. El director lo aprovecha para promover contrastes desfavorables para la educación eclesial, identificando el infierno con una atracción de feria. Patino ironiza sobre esos miedos religiosos y sobre la condena de quien pereció por “tener malos pensamientos”. Además, la elección de una melodía como “La chungá” —que habla de una mujer sin libertad sometida a los dictados del hombre— parece amplificar la diatriba y establecer un paralelismo metafórico de la educación franquista: los niños se educan sin libertad de conciencia, sometidos a unos preceptos religiosos basados en temores (al infierno, al pecado) coercitivos.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Se puede ahondar en el reflejo que Patino hace de lo religioso en SANZ FERRERUELA, Fernando. “Reconstruyendo la memoria histórica en la pantalla: la

### *Subversión de los valores de España*

Aspectos como la pasión, la fiesta, el costumbrismo del folclore, la mujer tradicional o el patriotismo configuran algunos de los ideales de la España oficial representada por *Canciones*. El director subvierte estos rasgos al considerar aspectos tan arquetípicos como esencias de lo español. La sinécdoque excesiva conduce a la hipérbole y, ésta, a la caricatura, como ocurre en “Francisco Alegre”: tras haber mostrado los valores carpetovetónicos —personificados en Lola Flores en el segmento anterior—, Patino continúa exponiendo elementos tópicos de aquella España para acabar con un dibujo que unifica los temas del fragmento: una tonadillera, un torero y una corrida, sinécdoque de lo hispánico por excelencia.

Ese pueblo vehemente que comparte los valores aguerridos de la lidia o el desgarro atávico de la canción popular resulta reprobado en “La morena de mi copla”. Patino juega con los cuadros de Romero de Torres para indagar en el alma trágica ibérica: un país pasional como el mundo fatalista reflejado en sus lienzos —dos enamorados se besan mientras una mujer ensangrentada yace en el suelo—. La unión de montaje entre una cristalera de Franco ante Dios y de un cuadro de Romero de Torres convierten el estereotipo de la mujer andaluza en alegoría de una nación que se desangra por culpa, entre otras cosas, del régimen franquista.

A pesar de los cuadros o de las apariciones de bellas cantantes, la imagen de la mujer que ofrecía el franquismo resultaba diferente, lógicamente ajena a las demandas feministas de los años en los que se produjo el film. Patino rescata, de forma crítica, el valor social y familiar de la mujer que fomentaba el régimen (en concreto, los libros catequéticos o la Sección Femenina de Falange). En “Santa Marta” asume la doctrina oficial y la satiriza al llevarla hasta la hipérbole. Tampoco se escapan del examen crítico otros valores educativos como la instrucción marcial o la enseñanza en las aulas. Esta última se censura al “mostrar” la historia de España por medio de cómics, fragmentos de films históricos y lemas falangistas. Estos elementos se transforman en una caricatura que pretende escarnecer el exceso patriótico y el escaso rigor que

---

pantalla: la presencia de lo religioso en el Franquismo a través de la obra documental de Basilio Martín Patino en los años setenta: *Canciones para después de una guerra* (1971), *Queridísimos verdugos* (1973) y *Caudillo* (1975)”. *Artígrama*, núm. 20 [Zaragoza: Departamento de Historia del Arte] (2005), p. 487-510.

ofrecían los profesores en asignaturas como Historia o Formación del Espíritu Nacional.

En conjunto, todos estos aspectos religiosos, sociales y educativos conforman una moral social que Patino repudia. La crítica, una vez más, no se manifiesta frontalmente sino desde una comparación metafórica: la contundente letra de “A lo loco” deja patente el puritanismo excesivo del régimen franquista en un cartel que ridiculiza y condena los “bailes modernos”. La aparición posterior de Dalí en pantalla enlaza la situación política y social con el surrealismo alocado del maestro ampurdanés. Como si aquella España comandada por Franco constituyera, por sus contradicciones y exageraciones, un sueño disparatado y sin sentido. Un engendro absurdo como el mostrado en las referencias periodísticas de “En er mundo”: un militar japonés que se hizo el harakiri —emulado por uno de Candelario— implica, a la par que una relajación humorística entre la crudeza de los acontecimientos que se relatan, un símbolo de lo grotesco de aquella nación triste y aislada, una España que se presumía grande y se reclamaba imperial... cuyas gestas acababan siendo de aquella irrisoria magnitud.

### *La caricatura de un pasado imperial*

A lo largo de todo el texto audiovisual, Patino recupera el pasado español documentado por el *NO-DO* para ofrecer una de las pistas propagandísticas de un régimen que, como todo nacionalismo, buscaba solución de continuidad con un pasado glorioso supuestamente arrebatado. La mirada histórica que propone Patino se presenta cargada de segundas lecturas que acaban convirtiendo lo imperial en aldeano. Esta rotación de sentido queda brillantemente simbolizada en la doble metonimia que hila los fragmentos “Himnos de Acción Católica” y “Americanos”: de las potentes trompetas se pasa a la trompetilla de bando de pueblo, con un claro afán paródico de aquella hegemonía española en un reino donde nunca se ponía el sol. Ahora la trompetilla “solemniza” un lugar atrasado y analfabeto, cautivo del hambre. Este segmento —que propone una antítesis entre imágenes de *Bienvenido Mister Marshall* y *Alba de América*— evidencia el cambio radical de nuestras relaciones con el otro lado del Atlántico: de dominadores absolutos a patéticos mendicantes.

Patino también desnuda el esplendor perdido al hilo de marchas militares y canciones de Falange. Partiendo del paralelismo oficial entre el pasado imperial y el presente franquista, se

denuncia la visión de la historia de España que ofrecía la dictadura: un espejo de gestas, hispanidad y heroicidad, una continuidad entre aquella época y la gloria prometida por el franquismo. Muchos fragmentos quedan grotescos (como la defensa de Zaragoza) en sus intentos por mostrar una España racial, épica e independiente, muy alejada ya del pragmatismo y las cautelas antinacionalistas que buena parte de la sociedad española de los setenta había ido desarrollando tras el abuso de los símbolos y la historia españoles por parte del régimen. No parece casual, por tanto, que esos tópicos del pasado nacional se unan a imágenes, lemas e himnos, la vertiente más fascista de aquella España. De este modo la secuencia se convierte, a la vez que testimonio *kitsch* de las ínfulas del régimen, en una mofa de aquel sector ideológico.

Una última relación en la que Patino contradice el ardor expansionista del franquismo se produce con la despedida de la División Azul ("Yo te diré"). En esta ocasión aparca la ironía y adopta una ternura más cercana al motor emocional del film. Mientras la propaganda del régimen los elevaba a héroes valientes antes de partir, Patino opta por establecer un paralelismo melancólico en el que instaura una complicidad entre los divisionarios y los últimos soldados españoles que fueron a Filipinas: ambos grupos batallaban con idealismo por causas perdidas, en lugares lejanos.

### ***Hambre y ruina***

A lo largo del texto se producen diversas antítesis y comparaciones que acreditan la mentira de la España oficial o sacan a la luz muchos de los ángulos reales ensombrecidos por la propaganda. El discurso oficial franquista suavizaba mucho la cuestión del hambre y de la escasez. En ocasiones hasta sugería bonanza a través de reportajes culinarios, anuncios esperanzados o amables secuencias fílmicas en las que se reclamaba café, erigido en todo un símbolo de la penuria ("Yo te daré"). Patino, sin embargo, ataca el problema con ciertas figuras retóricas que le permitieran sortear la censura y aprovecha el *NO-DO* para desmontar el enfoque alegre y confiado que extendía el oficialismo. En "Salud, dinero y amor" maneja con sarcasmo un reportaje periodístico con preguntas sobre los anhelos para el año 1940: entre las afectuosas respuestas se insertan casas en ruinas que se oponen irónicamente a la letra de la canción. Más adelante, la ironía vuelve a acoplar banda sonora y visual: planos de personas enfermas se alternan con billetes de distinto valor.



### 3. La España más negra, cara oculta del Régimen en “Tengo una vaca lechera”.

Esos tres rostros, como los pintorescos enfermos de “Mi vaca lechera”, parecen propios de la España valleinclanésca que tanto gusta al director —y a la que dedicará su siguiente largometraje, *Queridísimos verdugos*—. Semblantes que se alzan en sinécdoques de la penuria que el régimen escondía. Porque esa España devastada y hambrienta a la que el *NO-DO* apenas presta atención queda rescatada por Patino en varios fragmentos críticos: los miserables huérfanos de “La bien pagá”, los payasos que metaforizan el hambre en “Que se mueran los feos”, el cómic metonímico de Carpanta o la sarcástica antítesis de “Mi vaca lechera”.

### *Nazismo, ostracismo y servilismo americano*

Las relaciones internacionales de España son abordadas de forma recurrente durante la película. *Canciones* se revela como un ajustado termómetro para medir la situación internacional de España durante aquellos decisivos años. Al principio, Patino no esconde las buenas relaciones que el régimen de Franco mantuvo con los alemanes al inicio de la Segunda Guerra Mundial. En el segmento de “Lili Marlen”, escoltado por los melosos acordes de

Lale Andersen, Patino traza una breve referencia histórica aderezada con una tonada que se convirtió en himno del nazismo (adaptada más tarde por los divisionarios azules). Para el espectador que desconoce su valor simbólico resulta llamativo el contraste entre la dulzura de la cantante y dos figuras bélicas como Franco y Hitler. Frente a ese “idilio” con los alemanes, la situación de los aliados se critica mediante la ampliación montajística del significado de las imágenes. Así, en el fragmento siguiente, las alusiones a la delicada política internacional (Roosevelt, Trotski) discurren en paralelo al informe sobre varias catástrofes naturales. Al unir estos dos temas, el espectador interpreta que la situación mundial se derrumba de forma catastrófica.

La postura germanófila del primer franquismo fue virando conforme los acontecimientos presagiaban la derrota alemana y cambia radicalmente con la derrota de Hitler, lo que transparenta la sujeción de la información a los designios políticos. En consecuencia, hacia la mitad de la película se presenta sin manipular una noticia del *NO-DO* referente a los campos de concentración. Como ejemplifica la voz del órgano de información oficial, las críticas se realizan sin concesiones: “campo de exterminio nazi”, “cinco años de terror”, “todavía calientes hornos crematorios”. Al mismo tiempo, el narrador reivindica rasgos habituales del *NO-DO*, como el patriotismo orgulloso que se respira en ese “grupo de españoles valerosos e indomables”. A pesar de las pistas históricas que se aportan, en el tratamiento de la información internacional destaca el énfasis de Patino en la ignorancia-desinterés de los ciudadanos españoles ante las catástrofes que asolaban Europa. Así se proyecta en el “Total, ¿para qué?”: los ambientes lujosos y los despreocupados bailes regionales anestesian cualquier preocupación acerca de la trágica situación internacional -un alejamiento también visible en melodías como la atómica y pasional “En er mundo” o la antinazi “Gallina papanatas”.

A partir de los cincuenta —con la entrada en la ONU y la mejora de relaciones con Estados Unidos— se invirtió el rumbo de la propaganda. El comunismo se mantuvo como “mal supremo”, pero sí se cambió de perspectiva ante el ahora “amigo americano”. Patino ve con escepticismo este viraje del régimen y no ahorra críticas al país anglosajón. En “Santa Marta”, las noticias estadounidenses que muestra van asociadas a la brutalidad de sus mujeres. Con “La televisión” se anuncia la guerra fría y se adivina una escasa simpatía hacia el capitalismo estadounidense: todas las ilustraciones relativas al país norteamericano aparecen “alambradas”, en

un intento por demostrar metonímicamente que bajo la aparente libertad —simbolizada por la estatua neoyorquina— existen unas nuevas cadenas causadas por el dinero. Rescatando la música e imágenes de *Bienvenido Mister Marshall*, también ahonda en la crítica a las buenas relaciones con Estados Unidos apropiándose del discurso berlanguiano y de su parodia social a una España cómica en su intento por impresionar a Washington. Por eso tampoco resulta inocuo para el sentido del film que a continuación se sitúe una secuencia de anuncios televisivos sobre la Coca-Cola: Patino desliza la idea de que esa alianza política va a traer realmente este bombardeo publicitario, esta Coca-Cola, lo americano por antonomasia y el mayor símbolo del capitalismo comercial. La popular bebida utilizada irónicamente como señal de los “beneficios” que reportan los convenios recién firmados. Una sumisión hacia América que contrasta profundamente con el esplendor que reivindica el régimen en películas como *Alba de América*, donde el poder, el conocimiento y la economía se imponían desde España hacia el Nuevo Mundo.

### *La asfixia política: existe la disidencia*

---

168

Frente al generalizado entusiasmo popular en torno al Caudillo propagado por los medios franquistas, Patino pinta un lienzo social donde cualquier tipo de disidencia resulta aplastada o invisibilizada. Si “Tiro liro” evidencia la hegemonía social del franquismo, el exilio interior o la decepción política asoman en “La bien pagá”. Por medio de la miseria, los pequeños en la calle y la vuelta de los niños “robados” por los comunistas, Patino eleva una crítica a toda esa sociedad que apoyó el alzamiento y que, ahora, recoge los “frutos” (miseria, dolor, soledad infantil) de aquel “favor”. En esta interpretación resulta decisivo el tono de la canción elegida, que habla de un amor comprado y luego rechazado; del mismo modo, la sociedad que alentó a Franco queda ahora condenada al silencio por aupar a un dictador que no puede asegurar el bienestar de su pueblo. Esta misma falta de libertad y esperanza política se trasluce en el “Total para qué”. Ante una manifestación más de apoyo al régimen, Patino elige una canción que denota ironía: total, ¿para qué luchar por la libertad si gran parte de la gente muestra su apoyo a Franco y critica las sanciones de la ONU? Parece evidente que el director no aboga por ese conformismo político, pues él mismo militó en el antifranquismo de forma activa —entre otras formas, con esta combativa película—; no obs-

tante, a través de la ironía pretende demostrar las dificultades reales para expresar la oposición a Franco y su política.

La esperanza ante tanta opresión política radica en los ojos de un joven Juan Carlos de Borbón (“Limosna de amor”). Se trata de una secuencia con una manifiesta lectura contemporánea a la realización del film. Ante la duda de si con la inminente muerte del dictador iba a cambiar algo, Patino apuesta por la confianza en el príncipe. Tras relacionarlo con el régimen, al unirlo a imágenes del Valle de los Caídos, la secuencia culmina con una apelación —la figura retórica del apóstrofe— al joven heredero. Cuando se rodó la película ya estaba señalado para sustituir a Franco en la jefatura del Estado. Con él se intuían aires de cambio pero aún resultaba una incógnita el rumbo que iba a tomar, como el de una hoja en el viento. Así se sugiere al hacer coincidir imágenes del adolescente Borbón con una melodía que habla de indeterminación y movimiento fácil:

*Hojas somos en el viento  
que, con giro raudo o lento,  
van y vienen sin cesar.  
Cuando al fin nos encontramos,  
los dolores que lloramos  
no se pueden remediar.*

---

169

El último plano dibuja un zoom hacia la mirada del príncipe, de ojos sorprendidos y asustados. Como dice Patino, con ese movimiento final pretendía “algo así” como espetarle, al futuro jefe del Estado: “Buena te espera, macho”,<sup>17</sup> y compartir con el espectador la incertidumbre esperanzada ante la libertad política del futuro inmediato.

*Canciones para después de una guerra* contribuyó a la consecución de esa libertad. A pesar de sufrir la censura,<sup>18</sup> la película ha quedado como una crónica desmitificadora de los años cuarenta. Al reciclar imágenes de films propagandísticos o viejos noticiarios del *NO-DO* y enlazarlas con elementos de diverso formato y prece-

---

<sup>17</sup> Declaraciones realizadas a BELLIDO, Adolfo (en colaboración con ARRANZ PARRA, Jesús; BELLIDO RAMOS, Adolfo; NÚÑEZ SABIN, Pedro. *Basilio Martín Patino: un soplo de libertad*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana, 1996, p. 200.

<sup>18</sup> Se puede encontrar un detallado y documentado recuento de la singladura jurídica y creativa de *Canciones* en PASTOR, Ernesto J. “El nudo gordiano de *Canciones para después de una guerra*”. *Cuadernos de la Academia*, núm. 13-14 [Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España] (2005), p. 285-304.

dencia, el film sugiere una reflexión irónica sobre la validez histórica de ciertas imágenes oficiales del franquismo: su vigencia como símbolos, sus engaños históricos, su pretensión de espejos sociales que acaban revelándose como prismas deformados por los que la cultura franquista filtraba la realidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- BELLIDO, Adolfo (en colaboración con ARRANZ PARRA, Jesús; BELLIDO RAMOS, Adolfo; NÚÑEZ SABIN, Pedro. *Basilio Martín Patino: un soplo de libertad*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana, 1996, p. 200.
- CATALÀ, Josep María. "La crisis de la realidad en el documental español contemporáneo". En: CATALÀ, Josep María; CERDÁN, Josetxo; TORREIRO, Casimiro (eds.). *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid: Festival Internacional de Cine de Málaga/Ocho y Medio, 2001, p. 27-44.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto Nahum. "El film de montaje. Una propuesta tipológica". *Secuencias*, núm. 23 [Madrid: Universidad Autónoma de Madrid] (primer semestre de 2006), en vías de impresión.
- . *Realidad y representación en el cine de Basilio Martín Patino: montaje, falsificación, metaficción y ensayo*. Tesis doctoral inédita. Pamplona: Universidad de Navarra, 2005.
- MARTÍN MORÁN, Ana. "La inocencia subversiva. Pistas falsas y alguna certeza sobre la producción audiovisual de Basilio Martín Patino". En: ORTEGA, María Luisa (coord.). *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y Medio, 2005, p. 47-82.
- MONTERDE, José Enrique. "Algunas observaciones sobre el documental histórico". *Trípodos*, núm. 16: *El documental* [Barcelona: Facultat de Comunicació Blanquerna] (2004), p. 23-36.
- PASTOR, Ernesto J. "El nudo gordiano de Canciones para después de una guerra". *Cuadernos de la Academia*, núm. 13-14 [Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España] (2005), p. 285-304.
- PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio. *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*. Valladolid: 47 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2002.
- PLANTINGA, Carl R. *Rhetoric and Representation in nonfiction Film*. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press, 1997.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. "NO-DO: entre ideología e historia de las mentalidades". *Cuadernos de la Academia*, núm. 6 [Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España] (septiembre de 1999), p. 127-136.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente; TRANCHE, Rafael R. *NO-DO: el tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 2001.
- SANZ FERRERUELA, Fernando. "Reconstruyendo la memoria histórica en la pantalla: la presencia de lo religioso en el Franquismo a través de la obra documental de Basilio Martín Patino en los años setenta: *Canciones para después de una guerra* (1971), *Queridísimos verdugos* (1973) y *Caudillo* (1975)". *Artígrama*, núm. 20 [Zaragoza: Departamento de Historia del Arte] (2005), p. 487-510.
- TORREIRO, Casimiro. "Basilio Martín Patino: discurso y manipulación". En: CATALÀ, Josep María; CERDÁN, Josetxo; TORREIRO, Casimiro (eds.). *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid: Festival Internacional de Cine de Málaga/Ocho y Medio, 2001, p. 231-240.
- . "Canciones para después de una guerra". En: PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.). *Antología crítica del cine español (1906-1995)*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1995, p. 695-697.
- TORREL, Josep. "Para ignorarnos menos. La reconsideración del pasado durante la transición". *Cuadernos de la Academia*, núm. 6: *Ficciones históricas*. [Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España] (septiembre de 1999), p. 79-90.