

Artículos
de reflexión



La trinchera infinita: la guerra que no cesa

The Endless Trench: the war that does not stop

DOI: <http://dx.doi.org/10.18566/comunica.n42.a05>
Fecha de recepción: 30 de abril de 2020
Fecha de aceptación: 5 de junio de 2020

Resumen

La Guerra Civil española es el preámbulo de las dos guerras mundiales, un momento clave en la política mundial del siglo xx. La película *La trinchera infinita* está situada en este momento histórico, en la dinámica de este conflicto. La película proporciona claves para leer esta realidad social y profundizar en las razones de esta confrontación. El cine permite dar el salto de la mirada macro a la visión subjetiva de los fenómenos. Qué óptica introduce el cine para abordar esta la realidad, cómo reelabora las interpretaciones existentes sobre la guerra, qué elementos de juicio introduce para evaluar la participación de los sujetos en el conflicto: el artículo responde estas preguntas. El aporte principal de la película es cambiar de perspectiva, centrar la guerra en la vida del personaje (en su microcosmos y su vida cotidiana) y ver cómo padece los efectos del conflicto, cómo la violencia que lo acompaña altera su modo de vida.

Abstract

The Spanish Civil War is the preamble to the two world wars, a key moment in 20th century worlds politics. The movie *The Endless Trench* is located at this historical moment, in the dynamics of this conflict. The film provides clues to read this social reality and search through into the reasons for this confrontation. Movies makes it possible to make the leap from the macro gaze to the subjective vision of phenomena. What perspective does the cinema introduce to approach this reality, how does it rework the existing interpretations of war, what elements of judgment does it introduce to evaluate the participation of the subjects in the conflict? The article answers these questions. His main contribution: changing perspective, focusing the war on the character's life (in his microcosm and his daily life) and seeing how he suffers the effects of the conflict, how the violence that accompanies it alters his way of life.

Federico Medina Cano

Magíster en Lenguas
Modernas

Profesor de la Universidad
Pontificia Bolivariana
federico.medina@upb.edu.co

Palabras clave

Periodismo público, Agenda
ciudadana, Medios de
comunicación, Participación
social, Comunicación y
desarrollo.

Key words

Civic journalism,
Citizen agenda, Media,
Social participation,
Communication and
development.

Durante todo este tiempo, la película anduvo viajando por el mundo, interesó a millares de personas, habrá modificado sutilmente algunas ideas y algunos comportamientos, cumplió su deber de obra de arte: ser y actuar.

José Saramago

Para algunos críticos y académicos, el cine es una enorme máquina de entretenimiento, un espectáculo para llenar el tiempo que captura la atención del público y lo aleja de sus preocupaciones inmediatas, de la realidad en la que vive. Es una forma de evasión que aplanan el mundo de la imaginación, satura los sentidos y las emociones, suprime la empatía y la imaginación (Pallasmaa, 2016, p. 81). Sus contenidos no cuestionan al espectador, ni buscan problematizar sus creencias e interpretaciones del mundo, ni aportan nada nuevo a la comprensión de los acontecimientos. Estructuralmente, estos están diseñados con fórmulas de éxito ya aprobadas, con esquemas narrativos y dramáticos, con personajes estereotipados. Son mensajes que cumplen una finalidad ideológica (son mecanismos de control, formas de dominación cultural del capitalismo) y son bienes de consumo (productos en serie fabricados por la industria cultural). De un lado, están concebidos exclusivamente para crear una falsa conciencia sobre la realidad, para adormecer la reflexión y función crítica (los productos de la cultura de masas favorecen una recepción pasiva y poco consciente, y tienen un impacto negativo sobre los hábitos perceptivos y valorativos [Patella, 2009, p. 67]). El cine es una forma de alienación¹ que impide que el gran público pueda decidir con autonomía y discernir libremente (Ramonet citado por Lanza, 2009), que distorsiona y altera las percepciones que las masas tienen de la realidad. Y de otro, es un producto que solo se entiende desde la lógica de la producción, la búsqueda de rentabilidad y el beneficio, desde el retorno de la inversión.

Pero, aunque no se puede negar que existe un tipo de películas con fines comerciales que están determinadas por las leyes del mercado y los índices de audiencias, el cine es, históricamente, “una nueva forma de expresión que, como todo arte, pone en juego la creatividad y revela talentos creativos y nuevas visiones del mundo” (Steiner, citado por Ordine, 2020, s. p.). “Es un medio de conocimiento, y en primer lugar de conocimiento del hombre” (Lotman, 1997, p. 58). Es un medio viable y dinámico para indagar, para darle sentido a la realidad, “para transmitir experiencias emotivas y psicológicas a otros seres humanos” (Scorsese, 2019, s. p.), para provocar en el público reflexiones profundas sobre el sentido de la existencia humana.

¹ En el ámbito académico “todavía domina la idea de que existe un Cultura con C mayúscula y unas culturas consideradas menores, o que existen artes y productos artísticos de serie A y de series B o C; que las formas de arte consideradas populares o de masas no son cosas serias, que son productos banales, degradados, estandarizados y de consumo demasiado fácil” (Patella, 2009, p. 67).

A lo largo del siglo xx, por encima de la comunicación verbal y escrita, la comunicación audiovisual ha ido ganando terreno y reconocimiento, no solo en relación con el tiempo libre, sino también como vehículo de cultura. Es, en la actualidad, la forma de comunicación hegemónica, un vehículo de expresión cultural y de influencia de primer orden al que se deben acercar los historiadores y al que se le debe dar en la academia el reconocimiento del valor que posee. No es un género menor. En muchos contextos, el cine ha sustituido a la novela como la forma de narración más conocida. Es una máquina visual (y auditiva) de contar historias inmediata y potente.

El cine es una de las fuentes históricas que permiten ahondar en la comprensión de la dinámica social. Surge en continuidad con los códigos que determinan los significados, las expresiones simbólicas, las pautas de representación, las formas orales y gestuales, la percepción del espacio y del tiempo, el modelo de hombre y el imaginario que es inherente a un momento histórico dado y a una cultura. En sus narraciones viven y se recrean los arquetipos, las imágenes y pulsiones que conforman la memoria de una comunidad y le confieren identidad, las expresiones culturales, las formas múltiples del vivir cotidiano, las tradiciones, el perfil axiológico, las utopías y los proyectos de sociedad, las transformaciones (profundas y superficiales) que afectan la sociedad. Tales narraciones son documentos que permiten elaborar miradas a fondo, un análisis de las sociedades que los crearon que permiten mirar con espíritu crítico la cultura y el momento histórico en el que se gestaron. Ayala Blanco define al cine como “un vasto territorio donde se ven todas las contradicciones y los conflictos no resueltos de la experiencia humana (desde la realidad a la fantasía, desde el sueño a la imaginación)” (citado en Vega, 2019, s. p.), tanto de la sociedad en general como de los sujetos en un momento histórico dado.

*La trinchera infinita*² es un buen ejemplo de esto. Es una película que da cuenta de un momento histórico, de los efectos que la guerra desató en la sociedad española, de la red de odios que la acompañaron y de la dinámica social que generó la derrota, del proceso de la posguerra, y del tipo de hombre y la organización social que se implementaron cuando la guerra terminó. Es un filme que pone en escena, de un lado, el terror de la guerra —el terror impuesto por unos y por otros—, el cerco del miedo, las formas múltiples de la represión, la sed de venganza de los vencedores, las formas de control y vigilancia (el panóptico cotidiano), las secuelas de la violencia en la mente y el cuerpo, y la paz que no llegó a los vencidos (a la que se les negó el derecho). Y, de otro, los mecanismos de supervivencia y las formas como reelaboraron en su vida cotidiana las agresiones y los maltratos a los que los sometieron. Del análisis de esta película se ocupará este artículo.

² Dirigida por Jon Garaño, Aitor Arregi y Jose Mari Goenaga. Guion de Luiso Berdejo y Jose Mari Goenaga.

Una propuesta de análisis

Las hipótesis literarias son muchas veces más efectivas para reconstruir la verdad que la historia.

Uno es mucho más honesto cuando miente en una ficción que cuando intenta contar la verdad sin mentir.

Federico Andahazi

La película, como toda obra de arte, es “un experimento intelectual” (Lotman, 1997, p. 59). No solamente es una pesquisa sobre las posibilidades de la materia expresiva, es una indagación sobre las dimensiones de la realidad social y el lugar que el hombre ocupa en ella. Detrás de todo relato hay un principio dinámico, una conjetura que requiere una constatación y que en el desarrollo de la historia se pone a prueba. En toda historia y en las vivencias de los personajes hay una exploración, una búsqueda de sentido que puede ir desde lo epistemológico (cómo el hombre conoce) hasta lo ético (una indagación sobre los dramas vitales y los valores esenciales), de lo histórico a lo experiencial (los límites de la acción), de lo biográfico (de la reconstrucción de una vida) a lo ideológico (las posibilidades de un pensamiento), de lo cultural (los parámetros vitales) a lo formal (las posibilidades del lenguaje). La película puede polemizar, innovar, encontrar una salida a un asunto que es crítico o mostrar una posición contraria a la visión dominante. Esta es la pregunta inicial en el análisis: ¿Qué da origen a la “historia”? ¿Cuáles son los presupuestos sobre los que toma forma o se construye la historia? ¿Cuál es la hipótesis o las hipótesis que se ponen a prueba en el relato? ¿Cuál es el núcleo temático?

En la película, como en el arte en general, opera un proceso de traslado imaginario, una mutación que permite cambiar de perspectiva: se pasa de la realidad y la mirada que la interpreta, a una nueva realidad (la realidad representada) que incluye de manera imaginaria modificaciones en los hechos, cambios y nuevas rutas en la acción que inducen a pensar de manera diferente, a buscar otras claves de lectura. De la lógica de los hechos, de las explicaciones conocidas (las causas posibles de los acontecimientos), se pasa a una realidad en la que se introduce una variante y se abre otra posibilidad en la que se plantea hipotéticamente un giro en los acontecimientos, una sinrazón o un contrargumento, una faceta de la realidad que no tiene cabida en el discurso que explica lo ocurrido, y que obligan a leer la realidad social desde otros presupuestos. En el desarrollo de la historia, en la película se profundiza sobre otras interpretaciones de los hechos, sobre nuevas formas de conocer la realidad social; se lanzan hipótesis sobre lo ocurrido,

que controvierten la versión conocida o polemizan con las matrices más empleadas para explicarla (con los modelos y las verdades consolidadas).

En *La trinchera infinita* se opera un cambio de perspectiva que enriquece la mirada sobre el conflicto. La guerra no se relata desde el exterior y los cambios en la vida pública de las comunidades o en las formas de gobierno desde las instituciones que se originaron con posterioridad al fin del enfrentamiento armado. La guerra se narra desde el mundo cerrado de la vida cotidiana, desde los seres sin rostro que la padecieron, desde las alteraciones de personalidad que sobrellevaron los derrotados por el señalamiento y la exclusión, por el odio de sus vecinos y, en el caso de “los topos”, por el encierro prolongado y por la mentira que les tocó cargar (la farsa de su muerte o desaparición).

La película no habla de la Guerra Civil como si se tratara de un cuadro de gran formato repleto de personajes asociados con el conflicto, de las figuras representativas de los grupos en choque o de referentes históricos (de episodios bélicos) conocidos por todos. No reconstruye los momentos principales ni le da forma a una línea temporal que permita entender la cronología y la dinámica del conflicto. No es otra película más sobre la guerra, sino que es una historia en la que se le hace un homenaje y reconocimiento a cientos de personas que, sin estar implicadas directamente en la lucha, contribuyeron con su sacrificio, sus vidas y pérdidas a darle forma a este conflicto. Es un relato que se hace desde los márgenes, desde la capilaridad de la guerra, desde la soledad del hombre común cuyo nombre no aparece en los anales, desde las vivencias de un personaje que se esconde en su casa durante treinta y tres años para poder sobrevivir (y hace de su madriguera el único espacio posible).

No es un relato épico que refleja la voluntad arrolladora de un sujeto (de un ser excepcional) que con sus decisiones y sus actos cambia la historia. El personaje en la película no es un ser que sobresale por su individualidad, su voluntad de hierro y su talante superior, su heroicidad y su compromiso con los ideales de la lucha: es otra víctima más, un ser indefenso, un “fantasma”, un ser de otra época que nadie reconoce, un sobreviviente.

“El arte nos ofrece identidades y situaciones vitales alternativas, esa es su labor didáctica [...]. En una obra de arte hallamos nuestro ser-en-el-mundo de una manera intensificada” (Pallasmaa, 2016, pp. 62-63). El cine, como todo arte, le da al espectador la posibilidad de vivir, entender y experimentar la existencia (desde la razón y los sentimientos) a través de la experiencia existencial de los personajes. Estos están en condiciones inusuales (en situaciones límite), en encrucijadas. Están sometidos a presiones extremas, a contradicciones que ponen en juego sus esquemas vitales o a situaciones

problemáticas sin respuesta. Desde el drama de un republicano que se esconde en una covacha para evitar ser encarcelado o fusilado por los nacionalistas, el espectador revive los ecos de la guerra, los efectos de la confrontación y la espiral de violencia que se dio en su interior hasta muchos años después. La historia encierra un debate sobre los afectos y las pasiones extremas, sobre la reacción humana ante las presiones exteriores, sobre los límites del cuerpo y de la razón, sobre las fronteras de la condición humana (la fragilidad humana), sobre la inestabilidad de la cordura, la razón de vivir y los valores superiores.

Los topos de la posguerra

—A este lo que le pasa es que tiene
el cuerpo lleno de miedo.

—Miedo, ¿de qué?

—Yo qué sé. Será de que volvamos.

21:43

La trinchera infinita es una película en la que se representa el ambiente represivo, persecutorio y cargado de delaciones, acusaciones y señalamientos que dominó a España después de la finalización de la Guerra Civil (entre 1936 y 1975). A través de un personaje (Higinio Blanco) y su familia (su esposa Rosa y su hijo Jaime), reconstruye la historia de los “topos de la posguerra”, de las personas que se refugiaron en escondites en el interior de sus viviendas para poder sobrevivir a la persecución; de quienes, para evitar ser asesinados o encarcelados por los nacionalistas, se encerraron detrás de paredes falsas o en cavidades subterráneas, armarios, buhardillas, pozos, sótanos, graneros o pajares, pocilgas, días y días, meses y años, sin la opción de salir de su reclusión voluntaria, sin la esperanza de que el encierro pudiera terminar. Después de la guerra y la derrota de los republicanos, aparecieron en España cientos de estos personajes que lograron salvar sus vidas subsistiendo en condiciones muy difíciles³, desesperados o resignados a su suerte, luchando para no perder la razón ni la esperanza, siempre asaltados por el miedo y la desconfianza (“no me fío de nadie ya” [21:40]), por el temor a ser señalados al salir alguna vez de su madriguera. Esta tensión permanente, la idea de que no hay salida y nada va a cambiar, de que no hay perdón y olvido, acompaña al espectador durante toda la película. Es una película claustrofóbica, marcada por la situación del encierro prolongado, por la angustia y el temor a ser descubiertos, por las dudas que los asaltaban permanentemente. Es un relato que transmite con mucha eficacia el clima de opresión y paranoia en el que vivieron sumergidos los que perdieron la guerra.

3 En su encierro no se podían mover libremente, no podían hacer ruido (conversaban en voz baja o permanecían en silencio para no ser identificados por los visitantes o los vecinos), no se podían asear cuando se requería, tenían que soportar los extremos del clima (el frío en invierno y la humedad y el calor en verano), no podían ver la luz del sol ni disponer de horarios fijos y seguros para alimentarse (estaban sometidos a periodos de ayuno prolongados).

En la lógica del conflicto, mientras los vencedores salieron enaltecidos y celebraban su victoria con los brazos en alto, los vencidos cargaron con todo el peso de la derrota: eran los responsables de los desastres y las muertes, de todo lo que ocurrió antes y después de la guerra. Los republicanos no solo perdieron la guerra; en la lógica de la derrota, debían pagar por las acciones que llevaron a cabo durante la lucha armada; en el imaginario perverso que acompaña la guerra, eran los responsables de todo lo ocurrido, debían cargar con el peso y las consecuencias de los hechos y desajustes en los años venideros. Cuando la guerra terminó, se hizo evidente la política del terror implantada por los vencedores, las revanchas de los nacionalistas sobre los republicanos: aumentaron los paseos sin retorno, los ajustes de cuentas, las venganzas, las acusaciones y los señalamientos, las ejecuciones sin juicio, los internamientos en cárceles, en campos de concentración o en campos de trabajos forzados, las purgas y juicios sumarios, las torturas y atrocidades. La represalia de los vencedores fue feroz y se multiplicó en muchos frentes. Este es el contexto en el que cobra sentido la película. Su tema principal es el temor a perder la vida o a ser encarcelados por crímenes que no cometieron. La película busca, de un lado, reconstruir los mecanismos que les permitieron a los topes sobreponerse a la sensación de sentirse controlados, identificar las estrategias que implementaron para poder sobrevivir, y, de otro, hacer evidentes los efectos que el encierro trajo sobre ellos y su círculo familiar, sobre su vida afectiva y su cotidianidad.

La historia tiene un tono asfixiante. Los personajes están acorralados. Este clima de acoso, de tensión que no cesa, los acompaña durante toda la historia. La vigilancia a la que están sometidos es permanente y nunca se detiene. Es una sensación que tiene diferentes grados: se percibe con fuerza (en un *crescendo*) en los primeros minutos, cuando los falangistas persiguen al personaje (su captura y muerte están cercanas), pero luego baja de intensidad cuando él se refugia en su madriguera. Posteriormente, aumenta cuando se mudan a la casa de su padre y los guardias civiles lo descubren vestido de penitente. Pero luego se estabiliza. En los años siguientes, en los períodos largos del encierro, la tensión se conserva. En la parte final se incrementa de nuevo cuando Gonzalo, su vecino, reaparece y confronta a Rosa, al compartirle que los nuevos dueños de la casa anterior, donde ellos vivieron, encontraron debajo del escalón de las tinajas un escondrijo con una manta en su interior. El punto máximo se da cuando Gonzalo, apoyado en esta información, en ausencia de Rosa, asalta su casa y revisa cuidadosamente la vivienda buscando el nuevo escondite de Higinio.

Solo cuando los delitos prescriben⁴, cuando son indultados, el clima de zozobra se disuelve y los topes pueden salir y reencontrarse con sus parientes y vecinos. Pero el tiempo les pasa factura: treinta y tres años de espera desgastan al personaje y este no se reconoce en la nueva realidad a la que se enfrenta.

4 El Decreto-Ley 10/1969, del 31 de marzo, promovido por Franco, declaró la prescripción de todos los delitos cometidos con anterioridad al 1.º de abril de 1939 y puso fin a las responsabilidades penales derivadas de la Guerra Civil española.

El pueblo con el que se encuentra no es el mismo que el que dejó. Todo ha cambiado. Este es el tono de tragedia que acompaña la historia. Higinio está viejo y el brillo de la juventud desapareció. Mental y físicamente es otro. No tiene la fortaleza ni el poder de decisión (la impulsividad que lo caracterizaba), no tiene el valor y la osadía que lo movían a actuar en los momentos de peligro. Del confinamiento quedó la amargura y el vacío, la sensación de estar en otra época, de estar por fuera del presente, de que no hay forma de rehacer el tiempo perdido. Higinio, al salir, debe empezar de cero.

La casa y la ventana

Todo relato construye una simbología que lo diferencia de otros y permite identificar las contradicciones que dan origen a la historia. Cada personaje tiene una gestualidad propia (una kinésica), se viste de determinada manera (tiene una manera de sentir y vivir su cuerpo, de aparecer ante los otros), habita en ciertos espacios, interactúa con ciertos objetos que identifican su actividad o que son parte de su entorno social (con una cultura material) y se expresa en un conjunto de símbolos y en un lenguaje propio. Su carácter, sus pasiones, sus dudas, su condición existencial y su identidad están referidas a un conjunto de signos y símbolos (un universo signifiante) que se va tejiendo paso a paso en el relato. Este es el segundo momento del análisis: determinar los símbolos principales sobre los cuales se construye la historia y que le dan densidad.

En la película sobresalen dos símbolos: la casa y la ventana. El filme está rodado casi íntegramente en las dos casas donde vivió el personaje durante sus años de encierro y en sus madrigueras. Estos dos elementos constituyen su trinchera. Todo transcurre en el espacio reducido de su escondrijo y en los espacios en el interior de la vivienda, en la penumbra de la cocina, del comedor y de las alcobas (el sol no entra totalmente, toda la casa está a media luz. Sobresalen los claroscuros, los ambientes poco iluminados), en el sitio donde su esposa labora (en su taller de costura).

La casa es un universo favorable al sujeto. Mientras el afuera es un universo vasto y amplio, lleno de riesgos y azaroso, asediado por miedos reales o fantasmagóricos, la casa es el recinto donde todo lo referido al sujeto se agrupa, confluye en él y lo complementa. Mientras en el afuera la vida se pone en juego, se expone, se confronta, se puede perder, en la casa la vida se conserva y se cuida. El afuera es el mundo de lo incierto, de la expulsión y del castigo (del vagar sin rumbo, del huir sin descanso), de la lucha por ganarse la vida, “del anonimato y la desatención”, de la presencia del extraño (Delgado, 1999, p. 12); la casa es la trinchera: el mundo de los vínculos intensos, de la seguridad que brindan los afectos, de los secretos,

las complicidades, la confianza en el otro y las alianzas sólidas. Esta condición de seguridad hace que el personaje no abandone su casa.

Desde la casa, los habitantes establecen vínculos y relaciones con el mundo exterior. La ventana “enmarca y da escala a la vista” (Pallasmaa, 2014a, p. 158), es el lugar de la mirada. Es una almena, el lugar protegido que potencializa la visión; activa en el personaje los otros sentidos (sobre todo el oído) y le permite proyectarse en el horizonte (lo vincula con los confines y la lejanía). Desde ella, el personaje sacia la curiosidad, expande la visión, observa el exterior, inspecciona el entorno, lo recorre visualmente (desde lo más próximo a lo más lejano), lo evalúa (se torna legible y adquiere un sentido), y sopesa su dimensión y la incidencia que este tiene en él. En la película, la ventana representa la sed de conocimiento y la búsqueda de la verdad que identifica al personaje (Olivares, 2007).

El personaje principal se caracteriza por ser un sujeto que se afirma en su poder de mirar y escuchar (en Occidente, el ojo es el órgano de lo lejano y el oído es el órgano de la proximidad). Una de las imágenes más repetidas, que da cuenta de la condición del personaje, de su drama interior y su encierro, es la que lo muestra observando por la mirilla o el agujero de la pared que está oculto detrás del espejo. Higinio mira y escucha oculto, indaga deliberada y secretamente en el espacio inmediato de su vivienda y el mundo exterior a su casa para seguir el rumbo de los acontecimientos y armar el relato de lo ocurrido. No quiere aparecer, se resiste a ser visto, permanece distante del mundo que mira o escucha y no interviene en lo que acontece. Como efecto de esto, la cámara no puede acceder libremente a todos los espacios exteriores, ha perdido en parte su ubicuidad. Cuando registra al personaje, se encuentra habitualmente en el interior de una de las habitaciones o de la madriguera y solo capta en su mirada (cuando se pone en su lugar) fragmentos de lo ocurrido en un radio muy reducido.

Estas no son imágenes muy iluminadas o del cuerpo completo del personaje. Son imágenes con poca luz y sobre un fondo oscuro que dejan ver detalles del rostro. El efecto dramático que se logra con este recurso es muy alto: el uso de la luz y de la sombra genera una atmósfera de tensión que sube y baja. El temor a ser descubierto, su impotencia y la imposibilidad de reaccionar ante cualquier estímulo o provocación se pueden percibir con intensidad. No hay planos generales, toda la atención se centra en la parte del rostro iluminada por una fuente de luz que proviene del exterior, de la mirilla o la hendidura (las otras partes del cuerpo no se ven, no están detalladas minuciosamente, pasan a un segundo plano y cuentan muy poco para el resultado final). Lo que se puede observar en un primer plano son sus ojos y los cambios que en ellos se producen, la reacción y los pensamientos que pasan por su mente cuando observa y escucha lo que ocurre por fuera de

su madriguera (lo que los personajes dicen a sus espaldas, ignorando su presencia). Además, para hacer verosímil el proceso de “mirar” a través de la mirilla o la hendija del mueble emplean máscaras (Konigsberg, 2004, p. 306), superficies de bloqueo que se superponen a la imagen que registra la cámara, marcos o filtros que remiten al espectador al lugar o la superficie desde la cual se mira. La cámara no muestra imágenes completas, sino que estas están recortadas: son fragmentos sobre un fondo negro y el espectador debe recomponer el conjunto al que pertenece.

El filme invita al espectador a *ver mirar* al personaje y a *ver con él*, a armar lo que ocurre a través de su mirada (González, 1989, p. 155). Este recurso audiovisual tiene un doble efecto: de un lado, el espectador es testigo de lo que le ocurre al personaje, de lo que pasa en su mundo íntimo, de sus tormentas y batallas interiores, y, de otro, cuando la cámara se pone en el lugar de los ojos de Higinio, le permite al espectador ver el mundo tal como lo ve desde su confinamiento el personaje y compartir con él sus miedos, sus dudas y sus temores. Este es el principal mérito del filme: logra poner al espectador en el mismo lugar que el protagonista de la película y lo convierte temporalmente en su semejante.

El interior y el exterior

En Occidente, la separación entre el interior (el lugar simbólico del sujeto —del yo—) y el mundo exterior, próximo y lejano (la *res extensa* —las cosas y los fenómenos—) ha marcado la historia del pensamiento. Con la ventana como figura emblemática y con el sentido que desde esta adquiere el mirar, esta escisión se disuelve. “La ventana es una zona intermedia de comunicación entre el interior y el exterior”, un escudo y un filtro que le permite al sujeto asomarse a la vida de los otros sin verse afectado ni comprometerse (Olivares, 2017). Es símbolo de apertura: supone un sujeto que mira el mundo sin ser observado, un espectador que entra en contacto visualmente con el entorno (que rompe las distancias y se proyecta) sin implicarse en lo que contempla. La ventana encuadra y le da un patrón de medida a la visión. A través de ella se controla el mundo, el sujeto le da forma y lo domestica, lo acerca, lo hace suyo (Pallasmaa, 2014a, p. 166). Desde ella, el habitante mide la extensión de su libertad⁵ y tiene una percepción de su poder, degusta las incalculables posibilidades de la acción como percibe sus límites. Este es el valor que para el personaje adquiere la ventana. Higinio es un *voyeur*, un mirón que contempla el mundo. Él, solo y en silencio, contempla el mundo, ve el pasar de los días, los cambios en el entorno, y toma distancia frente a lo ocurrido. Cuando no lo hace desde la ventana lo hace a través de la mirilla, del hueco en la pared. No requiere el lenguaje para narrar lo que pasa: la cámara se sitúa en el lugar de sus ojos y repasa el mundo exterior, las superficies de

5 “La casa ofrece protección al soñador, pero solo las ventanas le permiten soñar con libertad” (Pallasmaa, 2014a, p. 166).

los objetos y los lugares. En este proceso se puede apreciar un cambio de perspectiva. El espectador no se encuentra con las palabras que nombran la realidad, la realidad la contienen las imágenes que pasan por sus ojos.

“La ventana es el umbral de las sensaciones: por ella entran el aire, la luz, los ruidos, los olores” (Fernández-Galiano, 1992, p. 7); al abrirse o cerrarse, permite el ingreso de la luz solar y el aire al interior de la vivienda, y ayuda a conservar la temperatura, a manejar adecuadamente los climas extremos (“la inmensidad del aire, de la luz, de la vida, llena mis ojos, mis pulmones, mi ser entero” (Barbotín, 1977, p. 236). El tamaño de las ventanas y el número de ellas garantiza la iluminación de los espacios interiores, así como la ventilación, la circulación y la renovación del aire que se respira en la vivienda. Las ventanas son fuentes de luz natural: permiten que la luz entre a la vivienda y hacen de la “masa de sombras” que hay en su interior un espacio diferenciado o iluminado. Al abrir total o parcialmente la ventana, al dejar entrar la luz a través de los cristales, el habitante de la casa funde de una manera dosificada la luz exterior con la penumbra del mundo privado, anima el interior de la vivienda, crea un ambiente específico para cada zona y les da otra dimensión y volumen a los objetos. Este juego con la luz se puede apreciar con detalle en la película: de esta confrontación nace el claroscuro, la penumbra permanente en la que se oculta el personaje, la presencia de lo incierto. En los momentos finales el contraste entre el interior y la luz cegadora del exterior (amplificada por el color blanco de las fachadas de las viviendas) representa su estado de desconcierto.

Por las ventanas el habitante entra en comunión con la vida cósmica y el universo de los hombres, se hace intencionalmente presente en el espacio, se fuga hacia otras latitudes. Desde las ventanas el habitante de la casa ve “pasar la vida” (desfilan el tiempo), el trajinar y el desempeño de los hombres, su deambular por las calles (el ruido y el bullicio de la circulación), sus acciones, sus búsquedas e historias (particulares y colectivas); aprecia la dinámica de la naturaleza (los cambios de luz —los amaneceres, el esplendor del día y los crepúsculos—, el flujo del aire, las nubes que huyen, la lluvia que corre sobre los tejados y las hojas de los árboles), y puede constatar las modificaciones en el hábitat y la magnitud de los fenómenos climáticos. Desde la ventana el habitante de la casa convierte los hombres y los accidentes naturales en paisaje, identifica las señales en el espacio, pone en juego la memoria y reconoce los lugares habituales, los relaciona y, entre ellos, traza los recorridos posibles. Este contacto con la naturaleza se da también en la película. En el momento cuando al mudarse hacia la casa de su padre lo persiguen los guardias civiles y termina en la pradera experimenta un sentimiento de plenitud, al mirar gozoso el crepúsculo y la llegada de la noche. Este contacto del personaje con la dinámica de naturaleza es expresión de libertad.

El refugio en el que el personaje pasa gran parte del día no tiene ventanas. No es una habitación en el sentido estricto, es un “habitáculo” oculto (que solo él y su esposa conocen), mimetizado en los espacios habituales de la casa, que permanece cerrado al exterior y no tiene comunicación con este. Pero para el personaje no es solamente un área reducida, es mucho más que eso, es un espacio que implica un cambio en sus rutinas vitales y en sus esquemas de vida. En esto radica su tragedia. Es la negación del movimiento, de la vivencia y el disfrute de la libertad, del goce de la autonomía, de la orientación y la ubicación en el espacio (para el personaje en su encierro no hay oriente ni occidente, ni sur ni norte; solo hay arriba y abajo), del uso de la visión. Es un espacio que coarta su desempeño, inhibe sus acciones habituales, limita su acción y sus anhelos. Cuando decide enclaustrarse se aísla y rompe con sus seres cercanos y sus compañeros, se pone al margen de la historia y del devenir de su época.

Durante el desarrollo de la historia, el personaje se ocultó en dos madrigueras: la primera era un agujero subterráneo que estaba debajo del escalón de las tinajas en la cocina de su casa (en esta no podía estar de pie, solo podía estar sentado y acostado); la segunda era la que el padre de Higinio construyó en la casa familiar en el taller de costura de su esposa al levantar una pared paralela a una de las caras de la habitación (era un espacio reducido de un metro de ancho por tres o cuatro metros de largo y con la altura de una habitación normal). La primera solo tenía un lugar para acostarse y estar sentado; la segunda era una habitación pequeña en la que Higinio tenía unos pocos muebles (había una cama, una mesa básica, repisas y percheros, y otros objetos puestos o colgados en las paredes —un espejo y un barreño que utilizaba para bañarse—) y tenía alguna movilidad (podía realizar algunas actividades). En la primera madriguera no tenía iluminación, en la segunda la luz provenía inicialmente de un candil (o de varios), posteriormente de un bombillo y de una claraboya. En la primera ingresaba moviendo el escalón, en la segunda lo hacía por las puertas de un aparador (de un mueble alto con cajones que tenía dos puertas en la parte inferior) que tapaba una pequeña apertura en la pared. En cada una de ellas tenía dispositivos (hendidjas u orificios) por los que podía ver lo que ocurría en el exterior. Esto está muy claro en la puesta en escena: en la primera, la hendija era horizontal, en la segunda, vertical. Además, a la luz que entraba por la hendija de la segunda madriguera se le sumaba la luz que entraba por los cristales color ocre que tenían las puertas del aparador. El único contacto que el personaje mantiene con el mundo exterior es desde estos lugares en los que puede observar y escuchar sin ser visto (cuando recompone lo que oye de las conversaciones). Para llenar este vacío, en los momentos iniciales de su encierro su esposa le pasa papeles con mensajes cortos que describen lo que está ocurriendo en su pueblo (que luego queman para no dejar indicios de lo ocurrido). Para evitar que se enteren de que él está

recluido en la madriguera, habla en voz baja, no grita o se mantiene en silencio. Solamente rompe esta regla cuando grita en sueños.

El momento cumbre se da cuando el refugio es usado como sepultura. Higinio, al escuchar el forcejeo de su esposa con el guardia civil que intenta violarla, sale rápidamente de su escondite (de su trinchera), se enfrenta con él (que ignoraba que Higinio lo estaba vigilando) y lo inmoviliza al tomarlo del cuello. En el forcejeo, Higinio y Rosa matan al guardia civil (él lo ahorca con el metro y ella lo remata con unas tijeras). Esta escena, aunque es trágica, tiene algo de cómica, de inversión carnavalesca. Los instrumentos de costura (el metro y las tijeras) se vuelven armas en las manos del esposo indignado (e invierten su función). Son instrumentos del trabajo femenino, activadores de la expresión plástica y están diseñados para dar forma a las telas y provocar la armonía y el goce estético. En manos del esposo ofendido y de la esposa ultrajada se transforman en portadores de muerte. Están pensados para la belleza, no para la muerte.

Para deshacerse del cadáver, la pareja lo entierra en un túnel que Higinio estaba abriendo en el piso de su covacha. Con este giro en la acción, la madriguera adquiere una dimensión complementaria. Es simultáneamente tres cosas: refugio, trinchera y sepultura. Es escondite, sitio de espera pausada y de ataque, de la complicidad, del crimen compartido (del asesinato a dos manos), del secreto y el silencio. Pero, aunque se muestra como un hecho sin consecuencias inmediatas, no es un proceso fácil. Durante el tiempo de descomposición del cadáver —como este estaba enterrado superficialmente—, Higinio tuvo que cubrirse la boca y la nariz para evitar los malos olores (1:05:54). Este evento se cierra con otra inversión carnavalesca: años más tarde, para “enterrar” el secreto que habían guardado durante tanto tiempo y no dejar indicios de lo ocurrido, sacan por partes los huesos y los incineran en el fogón de la cocina (1:52:40). Todo concluye cuando aparece el fantasma del guardia civil, quien lo absuelve y lo lleva a reflexionar sobre su condición de víctima.

Estructura

Todo relato posee una estructura discursiva, una organización del material narrativo que le es propia y lo diferencia de otros relatos, “un mecanismo de relojería” que determina su especificidad. Hay una estructura superficial y otra profunda. La superficial tiene que ver con el eje temporal, con la línea de tiempo en la que se desarrollan los hechos; la profunda, con el conflicto (con el tipo de conflicto) que se presenta en el relato. El conflicto es el elemento central de la construcción dramática. Representa la voluntad del hombre enfrentada con las fuerzas que lo limitan y empequeñecen, con la fatalidad

y con la dinámica de una sociedad que lo reduce. Existen varios tipos de conflicto: el conflicto interno, el de relación, el social, el situacional y el cósmico (Sulbarán, 2000, p. 55). El tipo de conflicto que se encuentra en *La trinchera infinita* es el social, el que se produce por el enfrentamiento entre el sujeto y el grupo. El personaje se opone a la sociedad: no está en sintonía con el orden social que lo rodea, las condiciones sociales le son adversas, el grupo político que tiene el control de la situación y de las instituciones le trazan límites a su forma de vivir y lo excluyen del proyecto de sociedad que han elaborado. Está solo en una sociedad que lo desconoce. Solamente cuando las condiciones se relajan y se ofrece una tregua, la lucha afloja y el enfrentamiento desaparece, y el conflicto (el principio activo) que le da sentido a la historia se neutraliza.

En la película, las acciones se desarrollan en un eje temporal que va de principio a fin (*ab ovo*). No incluye viajes en el tiempo para aportar elementos de juicio o explorar los antecedentes de la acción. Todo se desarrolla en una línea de tiempo que va entre 1936 y 1969. La estructura superficial del filme la marcan los intertítulos, las palabras que aparecen escritas sobre un fondo negro. Cada palabra incluye su definición (tomada del diccionario de la RAE). Este recurso es un préstamo, un homenaje que los directores le hacen a la tradición del cine mudo. No tienen una tipografía especial, ni elementos decorativos, ni música de fondo como era la costumbre en esta etapa de la historia del cine (las películas de cine mudo estaban acompañadas de partituras que interpretaba un pianista o un organista durante la proyección). Tampoco contienen diálogos. No tienen la misma extensión, pero todas tienen en el cuerpo de la película la misma duración: seis segundos. Cada palabra, aunque no se refiere a la situación de un sujeto en particular (que lo afecta o caracteriza), resume (o sintetiza) el clima y el tono de la acción, o traza una línea en el desarrollo de la historia. Puede ser una referencia directa al núcleo temático de la película o un elemento provocador que desata una cadena asociativa, un juego de palabras que pone en evidencia la condición poética de la palabra y su ambigüedad y le sugiere al espectador opciones en el desarrollo de la trama. Las palabras no parten la película en fracciones temporalmente equivalentes. El tiempo de duración de la acción en cada una de ellas es diferente.

Intertextos

Todo texto se construye como un
mosaico de citas, todo texto es
absorción y transformación de otro texto.

Julia Kristeva

Todo bien cultural opera como un texto (el término “texto” etimológicamente quiere decir “tejido” [Barthes, 1974, p. 75]), como un entramado de elementos significativos que dialogan entre sí. Los productos culturales, tanto los que provienen de la tradición académica como los que proceden de la cultura de masas (una novela, una película, una noticia, una canción, una pintura, la narración radial de una competencia deportiva, un diálogo en una telenovela, etc.) no están solos, dialogan entre sí y lo hacen como parte de su dinámica comunicativa. En ellos se cruzan una pluralidad de voces, expresiones, referencias, un número indefinido de elementos que proceden de los lugares de la cultura más variados (del mundo de la música, la plástica, la tradición literaria, el cine o la arquitectura, por ejemplo). Son parte de una red de significación, están conectados con un conjunto de textos que los preceden, con un conjunto de referentes que remiten al lector al amplio mundo de la cultura⁶. La intertextualidad es el conjunto de relaciones que establecen los diferentes productos culturales con otros textos (Zavala, 1996).

Tanto el autor como el lector (el espectador) en su historia entran en contacto con un sinnúmero de textos, imágenes, referentes culturales, historias, motivos narrativos y lugares argumentales. Estos “contactos” son parte de su capital cultural (Bourdieu), de la información que posee y se hace presente en el momento de crear o leer un texto. En la creación, el autor dialoga con estos textos y establece conexiones y vínculos. Lo que tiene que decir muchas veces lo respalda con otras voces, referentes de otras épocas, expresiones provenientes de otros universos estéticos que los lectores (o el espectador) pueden reconocer. Esto se hace de manera manifiesta (es un guiño que se le hace al lector) u oculta.

En *La trinchera infinita*, en algunas de sus fracciones hay intertextos y referentes temporales y espaciales que permiten identificar la época en la que se sitúa la acción y el lugar. Los referentes temporales son fundamentales para establecer la línea de tiempo en la que se desarrolla la historia, para determinar cuántos años estuvo recluido el personaje en su madriguera y por qué pudo salir (qué condiciones se dieron para que él diera este paso). Estos no solo le dan secuencialidad a la vida del personaje, sino que permiten armar el contexto, establecer la relación de la historia de España con lo que ocurre en Europa y América (la Guerra Civil tubo implicaciones en Europa y Norteamérica, y en el orden mundial). Un intertexto o un referente temporal puede ser la música y el texto de una canción, la portada de un libro o de una revista, una imagen religiosa de uso masivo, el envase de un medicamento, una fotografía familiar, el fragmento de un discurso, y tal intertexto identifica un período de la historia. Las razones por las cuales aparecen los intertextos son muy diversas: algunas veces se emplean para hacer evidente una tradición cultural o una costumbre, para hacer sentir “la

6 “Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura. [...] el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras” (Barthes, 1987, p. 69).

voz del poder” y de la oficialidad (qué piensan de la situación y cuáles son los nuevos rumbos en la política del país), para representar el espíritu de la época, el cambio de mentalidad (la dinámica histórica), la identidad de los personajes (su personalidad, por ejemplo), etc.

Algunos de estos elementos los muestra la cámara brevemente como parte del espacio en que se mueve el personaje, como parte de su entorno. Con otros objetos, el personaje interactúa, los toma entre las manos o los observa, les concede importancia y les asigna un sentido (un valor)⁷. Los objetos no son solamente parte del decorado: además de concederle verosimilitud a la historia, son “testigos” que aportan información y les confieren profundidad a las acciones que realizan los personajes por su alto contenido simbólico (Ver Tabla 1).

La política frente a la vida

El relato no toma partido ni cae en un mensaje adoctrinador. No sugiere un camino a seguir, una salida política para los tiempos que vendrán. Tampoco encierra una visión maniquea sobre la realidad: en la acción no hay buenos ni malos. Higinio no es un modelo a seguir, un héroe o un ser sobresaliente para rescatar de esta época de confusión y violencia. Es un personaje con sombras y dudas, con ambigüedades, atacado por los celos, por la incertidumbre (nada para él es seguro) y por la soledad. Es una víctima más: “eres muy valiente Higinio, hasta para no haberte quitado la vida... no hay mucha gente que haya soportado esta situación con tu entereza” (2:08:20).

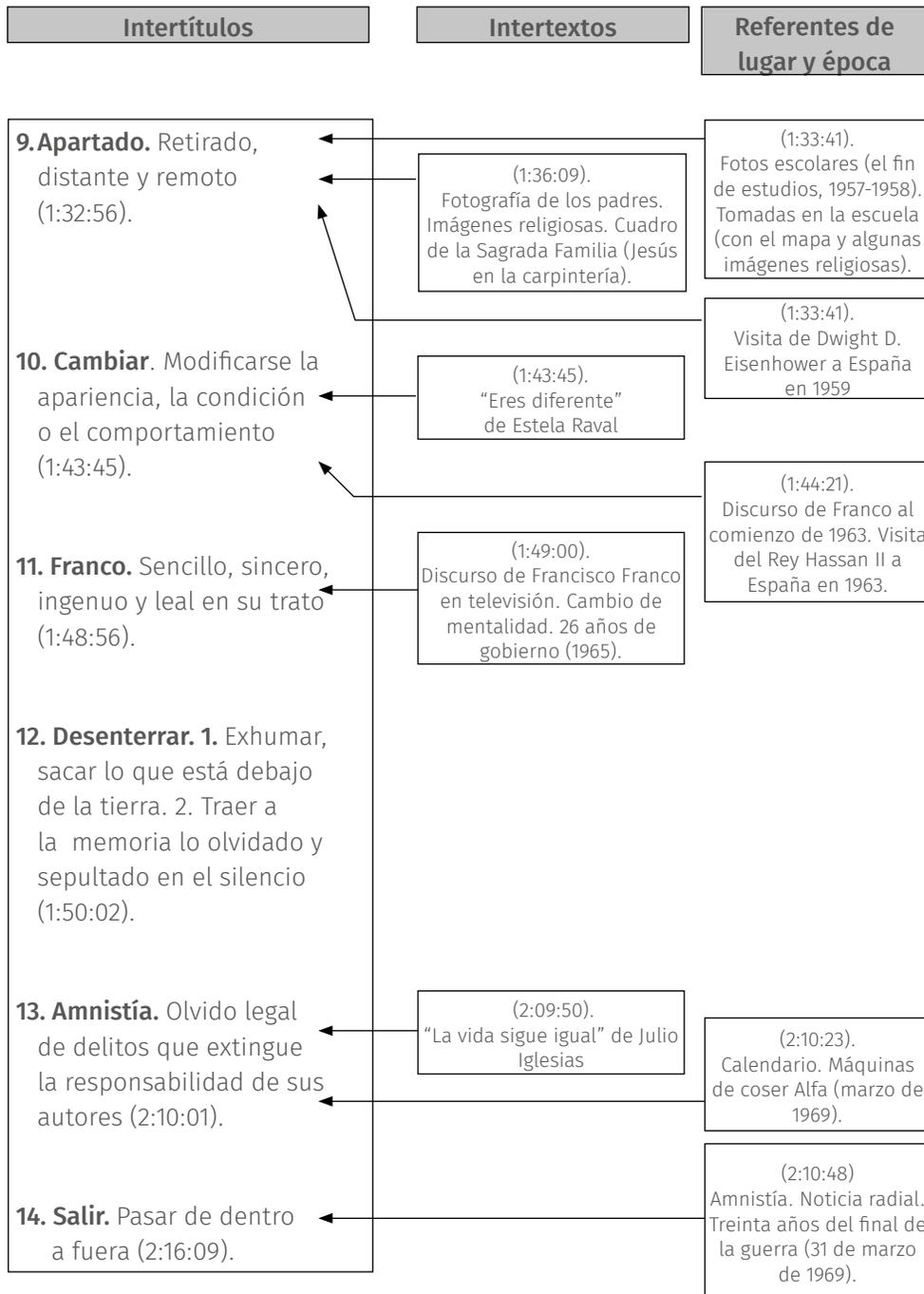
Higinio no es un ser “ideológicamente correcto” que tiene un pensamiento único sobre la guerra. En la primera parte del relato tiene unas ideas definidas sobre lo que esperan los republicanos del Estado, con sus anhelos de igualdad y oportunidades para todos (“alfabetizar a la gente”, “salud y tierra para todos”, “que las personas tengan mínimamente una vida digna”), pero en los últimos años que pasa en su madriguera cambia de pensamiento frente a las posibilidades de la lucha política, a los logros reales de su “espíritu de lucha”, y abandona sus posturas radicales⁸. Los topos no son un grupo consolidado, son individuos solitarios a quienes les tocó asumir su tragedia sin el respaldo de los grupos que ellos representaban. Higinio está desencantado, la vida ha cambiado y él no ha participado de este proceso: su esposa envejeció “sin él” y su hijo se hizo mayor sin él darse cuenta. Además, ya nadie los busca (el Estado no tiene una patrulla encargada de buscar a los topos en todo el país. Solo los recuerda cuando alguien los denuncia). Está solo: su “única compañía son los bichos, los cuatros cacharros que hay aquí y la muerte... Déjate de pasquines y reuniones clandestinas. Sal a la calle y ponte a pasear con una mujer guapa y buena. Ten chiquillos y juega

7 Como parte de estos objetos están las imágenes religiosas: el crucifijo que está sobre la cama (que cobra importancia en la escena de la violación y la muerte del guardia civil) (1:04:01), el cuadro de la última cena en relieve (esta imagen, además de simbolizar la unión y la despedida, representa la traición. En la película aparece cuando Higinio pregunta si ya terminó la guerra y Rosa le cuenta que están fusilando a sus compañeros de lucha, porque los están culpando de todo lo ocurrido durante la guerra) (36:53), el corazón de Jesús sentado en el trono (que aparece en tres momentos distintos de la historia: en la foto escolar [1:34:15], como un elemento decorativo en la vivienda [1:35:58] y en la madriguera [2:11:03]), y la imagen de la sagrada familia (como la representación de una familia perfecta que vive en armonía: mientras María observa, Jesús trabaja con san José en el taller de carpintería) (1:36:09).

8 La canción de Estela Raval, “Eres diferente” (1:43:45), aparece como intertexto que nombra el cambio de mentalidad que se opera en el personaje. Es una cita irónica que le agrega un tono festivo, cuando lo que él le comunica al hombre joven que se refugia en su madriguera es el profundo dolor que siente por haber perdido su vida.

Tabla 1. Intertítulos, intertextos y referentes temporales

Intertítulos	Intertextos	Referentes de lugar y época
1. Andalucía , 1936 (0:01:49).		(1:13:25). Higuera del Campo (Higuera de la Sierra / Aracena) La tarjeta postal.
2. Campeada . Correría, salida repentina, expedición súbita contra el enemigo en son de algarada (0:02:06).		
3. Esconder . Retirar a alguien o algo a un lugar o sitio secreto (0:17:00).		
4. Detención . Privación provisional de libertad ordenada por una autoridad competente (0:24:34).	(36:53). Cuadro de la última cena (relieve).	(36:25). Finaliza la Guerra Civil (abril 1939).
5. Peligro . Riesgo o contingencia inminente de que suceda algún mal (0:37:49).	(43:02) "Rojos fuera / Arriba España", pintada alrededor de la ventana.	
6. Encerrar . Meter a una persona o animal en un lugar del que no pueda salir (0:48:00).	(48:00). Rezan el Santo Rosario	(49:41). La invitación a las exequias (8 de febrero de 1944).
	(53:54). <i>La venganza de SandoKan</i> (Emilio Salgari).	(52:12). La invasión de los aliados a Normandía (6 de junio de 1944).
7. Aliado . Dicho de un Estado, de un país, de un ejército, etc.: que está ligado a otro para fines comunes (1:12:33).	Música de banda marcial (se escucha como fondo de la acción). Desfile por las calles del pueblo.	(1:13:20) Postal desde Granada (2 de octubre de 1944).
		(1:13:33) / (1:17:06) Calendario. Máquinas de coser Alfa (enero- marzo de 1945).
8. Década . Periodo de diez años (1:26:02).	(1:25:43). "Campanera", de Joselito.	(1:24:31). Fin de la Segunda Guerra Mundial (1945).
		(1:26:14). España ingresa a la onu (1955).



Fuente: Elaboración propia.

con ellos en la calle. Esto es lo que debe hacer un padre. Escuchar reír a los chiquillos. No estar aquí cosiendo como lo estoy yo” (1:47:43).

Higinio y Rosa son dos caras de la misma moneda. Pero cada uno mira con un sentido diferente la historia. Higinio no reacciona con indignación contra los dirigentes nacionalistas, escucha sus intervenciones en la radio o la televisión con cuidado y en sus enunciados ve la clave de los tiempos que vendrán para España y su futuro. Rosa, en cambio, en su desinterés de la política, los evalúa de otra manera. Toma distancia frente a las figuras públicas más representativas, no se compromete con su discurso y cuando manifiesta su parecer se “burla” de la verdad oficial (Kristeva, 1978, p. 198) y neutraliza el valor y el respeto que la imagen de Francisco Franco, diseñada por la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda (DNPP), provocaba en el auditorio (con su comparación irreverente lleva a cabo un proceso de desacralización cómica).

—He visto al caudillo.

—¿Dónde?

—En el *nodo*⁹, lo han echado antes de la película. No tiene voz de... jefe. No.

—¿No tiene voz de jefe? Entonces, ¿de qué tiene voz? ¿Qué quiere decir esto?

—Pues tiene una voz muy suavcita, como de... como de poca cosa.

—Pero cuando lo escuchamos en la radio, dijiste que dio respeto.

—Porque me he dado cuenta de que si tú lo escuchas, nada más, y no lo ves, bueno. Pero le ves hablando, dices: “uf”. Parece una señora disfrazada.

—Rosa, por Dios.

—¿Qué? Es verdad. No tiene cuerpo de jefe, de... (1:09:21).

Conclusiones

Una película es un discurso muy complejo y requiere, para su análisis, una metodología que dé cuenta de sus diferentes niveles. Tanto de los que conforman el plano narrativo como de los que corresponden al plano formal (las particularidades del lenguaje audiovisual empleado). En el primero, por ejemplo, es necesario profundizar en la lógica de las acciones, la línea de la acción, el conflicto que da origen a la historia, la estructura (la organización del material narrativo), la relación de la temática con el contexto (la relación realidad y ficción), las hipótesis que la película plantea frente a un asunto polémico o de debate, los símbolos, los intertextos (el diálogo de la película con otros textos que le anteceden), el papel de los diálogos, la caracterización de los personajes (principales, secundarios y de contexto), su transformación en el desarrollo de la historia (los cambios en su temperamento o carácter), el sentido del tiempo y del espacio. Y en el

⁹ Acrónimo de noticiero y documental. Noticiero semanal del régimen de Franco que pasaban en las salas de cine antes de proyectar la película (desde el año 1942).

segundo, el análisis apunta a desentrañar las características del lenguaje cinematográfico, del estilo empleado en su elaboración, responder a la pregunta sobre el manejo de la cámara (el lenguaje de la imagen), la puesta en escena, la dramatización, la escenografía (las locaciones), los planos, el montaje, la banda sonora (el sonido y la música), la iluminación y los usos del color, por ejemplo.

En este artículo se analizaron algunos de los elementos señalados: las hipótesis, la simbología, la estructura de la película, los intertextos y la relación de la historia con el poder. Los otros asuntos mencionados quedan para análisis futuros.

Referencias

- Barbotín, E. (1977). *El lenguaje del cuerpo*. Madrid: Eunsa.
- Barrenetxea, I. & Elezcano, A. (2016). La imagen cinematográfica como fuente y agente de la Historia. *Filmhistoria Online*, 26(1), pp. 67-80.
- Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Buenos Aires: Paidós.
- _____(1974). *¿Por dónde empezar?* Barcelona: Tusquets.
- Delgado, M. (1999). *El animal público*. Barcelona: Anagrama.
- Díaz de León, M. (2014). Presentación. *Alter. Enfoques críticos*, V(9), pp. 8-11.
- Fernández-Galiano, L. (1992). Anatomías habitables. Nueve fragmentos del cuerpo doméstico. *Arquitectura Viva*, (23), pp. 3-9.
- Ferrés, J. (2006). La educación en comunicación audiovisual en la era digital. *Quaderns del CAC*, (25), pp. 5-8.
- González, A. (s. f.). Escondidos en casa. Así vivieron los topos del franquismo. *Khoros Historia*. Disponible en: <https://khronoshistoria.com/topos-del-franquismo>.
- González, J. (1989). Viendo mirar. (La mirada y [el] punto de vista en el cine de Hitchcock). Disponible en: <http://gonzalezrequena.com/>.
- Konigsberg, I. (2004). *Diccionario técnico Akal de cine*. Madrid: Akal.
- Kristeva, J. (1978). *Semiótica 1*. Madrid: Espiral.
- Lanza Caride, J. L. (2006). Alienación y hegemonía en el cine actual. *Antroposmoderno*. Disponible en: https://antroposmoderno.com/antro-version-imprimir.php?id_articulo=948.
- Lévinas, E. (2002). Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad. Salamanca: Sígueme.
- López, E. (2019). Contracampo: The Irishman, el crepúsculo de los dioses. Disponible en: <https://eltiempoyloeterno.wordpress.com/category/contracampo/>.
- Lotman, Y. (1997). El fenómeno del arte. *La balsa de la Medusa*, (43), pp. 55-65.
- Olivares, R. (2007). A través de la ventana. Exit, *Imagen y Cultura*, (26), pp. 16-23. Disponible en: <http://www.revistas culturales.com/articulos/9/exit-imagen-y-cultura/728/1/a-traves-de-la-ventana.html>.

- Ordine, N. (2020). Entrevista póstuma a G. Steiner: "Me faltó valor para crear". *El País*. 5 de febrero. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2020/02/04/actualidad/1580845337_200341.html.
- Pallasmaa, J. (2016). *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- _____(2014a). *La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- _____(2014b). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Paatella, G. (2009). Hacia una teoría de los bienes simbólicos. *Revista de Occidente*, (335), pp. 63-76.
- Saramago, J. (1998). *Las maletas del viajero*. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo.
- Souto, L. (2019). Figuraciones de la aparición con vida de los *des-aparecidos*. En: A. Buschamann & L. Souto, *Decir desaparecido(s). Formas e ideologías de la narración de la ausencia forzada* (pp. 67-88). Berlín: Lit.
- Sulbarán, E. (2000). El análisis del *film*: entre la semiótica del relato y la narrativa fílmica. *Opción*, 16(31), pp. 44-71.
- Torbado, J. & Leguineche, M. (2010). *Los topos*. Madrid: Capitan Swing.
- Vega, P. (2019). El cine como una ecuación por resolver. Entrevista a Jorge Ayala Blanco. *Letras libres*, 243. Disponible en: <https://www.letraslibres.com/mexico/revista/el-cine-como-ecuacion-resolver>.
- Verdú, V. (2014). *Enseres domésticos*. Barcelona: Anagrama.
- Zavala, L. (1999). Elementos para el análisis de la intertextualidad. *Cuadernos de literatura*, 5(10), pp. 26-52.
- _____(2008). Una empresa descubre, tras un muro, el escondite de un topo de la represión franquista. *Elmundo.es*. 20 de marzo. Disponible en: <https://www.elmundo.es/elmundo/2008/03/20/castillayleon/1206016303.html>.
- _____(2018). *Para analizar cine y literatura*. Disponible en: https://www.academia.edu/38728902/Para_analizar_cine_y_literatura.
- _____(2019). Martin Scorsese: las películas de Marvel "no son cine". *Empire*, 4 de octubre. Disponible en: <http://www.empireonline.com.mx/noticias/martin-scorsese-peliculas-de-marvel-no-son-cine/>.