

La guerra civil española en el cine como fuente historiográfica: la Andalucía del filme *La Trinchera Infinita* (2019) y la reconstrucción digital de un fascismo invisible

Manuel Blanco Pérez

Doctor en Literatura y Comunicación por la Universidad de Sevilla.
Profesor de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla.
Sevilla - ESPAÑA

mblancoperez@us.es

 orcid.org/0000-0003-1159-4679

Edoardo Balletta

Doctor en Lingue, Letterature e Culture Moderne por la Università di Bologna.
Profesor de la Università di Bologna.
Bologna - ITALIA

edoardo.balletta@unibo.it

 orcid.org/0000-0003-3606-8659

Para citar este artículo (ABNT):

BLANCO PÉREZ, Manuel; BALLETTA, Edoardo. La guerra civil española en el cine como fuente historiográfica: la Andalucía del filme *La Trinchera Infinita* (2019) y la reconstrucción digital de un fascismo invisible. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 13, n. 34, e0204, set./dez. 2021.

 <http://dx.doi.org/10.5965/2175180313342021e0204>

Recibido: 29/05/2021

Aprovado: 24/10/2021

La guerra civil española en el cine como fuente historiográfica: la Andalucía del filme *La Trinchera Infinita* (2019) y la reconstrucción digital de un fascismo invisible

Manuel Blanco Pérez, Edoardo Balleta

La guerra civil española en el cine como fuente historiográfica: la Andalucía del filme *La Trinchera Infinita* (2019) y la reconstrucción digital de un fascismo invisible

Resumen

Desde la segunda mitad del siglo XX, la cultura digital ha supuesto un revulsivo en el oficio de historiador, que ha encontrado otros cauces para la divulgación de su trabajo. Ello es especialmente visible en el cine de la nueva era Netflix, con una nueva mirada que, desde la microhistoria, busca acercarse a las grandes epopeyas de los acontecimientos, centrándose en quienes los padecen. Analizaremos el premiado filme vasco-andaluz *La Trinchera Infinita* (2019), centrado en la Guerra Civil española (1931-1939), para reflexionar sobre la construcción de un guion de ficción basado íntegramente en unas historias reales, recogidas en un libro periodístico de 1977. El filme representa el fascismo invisible, en una narración donde la ausencia y la sombra son un personaje más. Y donde gracias a la tecnología digital, se ha conseguido articular un relato que trasciende el hecho de la contienda, hablando, en general, de los miedos de la mente, de la soledad, del riesgo de la autoexclusión de quien mira el mundo a través de un agujero.

Palabras clave: historia; cine; guerra civil española; literatura; periodismo de guerra.

The Spanish Civil War in film as a historiographical source: Andalusia in the film *La Trinchera Infinita* (2019) and the digital reconstruction of an invisible fascism

Abstract

Since the second half of the twentieth century, digital culture has meant a revulsive in the historian's profession, which has found other channels for the dissemination of his work. This is especially visible in the cinema of the new Netflix era, with a new look that, from microhistory, seeks to approach the great epics of events, focusing on those who suffer them. We will analyze the award-winning Basque-Andalusian film *La Trinchera Infinita* (2019), centered on the Spanish Civil War (1931-1939), to reflect on the construction of a fictional script based entirely on some real stories, collected in a journalistic book from 1977. The film represents the invisible fascism, in a narration where absence and shadow are just another character. And where, thanks to digital technology, it has managed to articulate a story that transcends the fact of the conflict, speaking, in general, of the fears of the mind, of loneliness, of the risk of self-exclusion of those who look at the world through a hole.

Keywords: history; cinema; spanish civil war; literature; war journalism.

A Guerra Civil Espanhola no cinema como fonte historiográfica: a Andaluzia do filme *La Trinchera Infinita* (2019) e a reconstrução digital de um fascismo invisível

Resumo

Desde a segunda metade do século XX, a cultura digital tem significado um revulsivo na profissão do historiador, que encontrou outros canais para a divulgação de sua obra. Isto é especialmente visível no cinema da nova era Netflix, com um novo visual que, a partir da micro-história, procura abordar os grandes épicos dos acontecimentos, concentrando-se naqueles que os sofrem. Analisaremos o premiado filme basco-andaluziano *La Trinchera Infinita* (2019), centrado na Guerra Civil Espanhola (1931-1939), para refletir sobre a construção de um roteiro fictício baseado inteiramente em algumas histórias reais, coletadas em um livro jornalístico de 1977. O filme representa o fascismo invisível, em uma narrativa onde ausência e sombra são apenas mais um personagem. E onde, graças à tecnologia digital, conseguiu articular uma história que transcende o fato do conflito, falando, em geral, dos medos da mente, da solidão, do risco de auto-exclusão daqueles que olham para o mundo através de um buraco.

Palavras-chave: cinema; guerra civil espanhola; literatura; jornalismo de guerra.

1. Introducción

La temporalidad histórica ha sufrido profundas transformaciones ontológicas en sus diversos formatos, fruto de la digitalización, ello es especialmente visible en el sector del cine: buena parte de las nuevas narrativas audiovisuales del *cibermundo* se aplican hoy ya a los productos fílmicos en la era de la Multipantalla. En el caso que nos ocupa, el filme vasco-andaluz *La Trinchera Infinita* (Aitor Arregui, Jon Garaño y José Mari Goenaga, 2019), además, es especialmente relevante el uso que se hace de la reconstrucción digital para recrear al enemigo fascista, que es invisible y, por ello, no es visualmente reconocible: ello se articula mediante un relato donde la ausencia y los silencios valen tanto o más que lo explícito. Esta idea se traduce y trasluce en el metraje del filme, ambientado íntegramente en la Andalucía rural de los años 30. En este filme, más allá del personaje de un vecino desconfiado profascista (que de forma *sinecdótica* aparece y desaparece en la trama para recordar que él sigue ahí), toda la violencia es siempre psicológica, y endógena al propio personaje protagonista, Higinio Blanco, interpretado de forma soberbia por el andaluz Antonio de la Torre, para cuyo trabajo pasó varias jornadas conviviendo con campesinos andaluces y extremeños, imitando su acento, sus costumbres, y hasta la manera en que compartían el pan o la comida, cocinado, a menudo, entre su propio ganado en mitad del monte.

Por todo ello, en este filme nos interesa, primeramente, cómo gracias a la participación de las técnicas digitales se ha podido reelaborar historiográficamente una historia íntima, familiar, tan alejada de los medios científicos de la historia del siglo XX, una historia que es de absoluto sustrato popular, y que casi siempre es pasada por alto en los grandes trabajos de la historiografía científica que analizaron los hechos más importantes de un acontecimiento tangencial para la historia de Europa, como es la Guerra Civil española. Los historiadores italianos Levi (1990), Ginzburg (1981) y Cipolla (1977), teorizaron en los años 70 una nueva perspectiva de acercamiento a la historia, que convinieron en llamar *Microhistoria*. En 1977, esta visión de la microhistoria la aplicarán Jesús Torbado y Manuel Leguineche al mundo reporteril del periodismo, en concreto a las historias pequeñas, aisladas, que no son grandes

epopeyas de la guerra, más bien todo lo contrario. De modo que la tarea de Torbado y Leguineche es la de contar, frente a las grandes épicas de las contiendas bélicas, las consecuencias de los que la padecieron. Esta nueva mirada, será explicada por estos autores mismos, alabando la dignidad de sus fuentes, y describiendo el presupuesto ideológico desde donde parten:

Como cualquier español de los nacidos después de la victoria franquista, nosotros mismos teníamos de la guerra un concepto en el mejor de los casos científico – y eso, gracias a historiadores extranjeros-, aséptico e incluso teñido de un cierto pintoresquismo que aproximaba esta última guerra a la mantenida contra las legiones romanas y al Cid contra los musulmanes... (Torbado y Leguineche, 1977, p. 7).

De modo que, también, es relevante el hecho de que buena parte del guion de ficción fílmica de la película *La Trinchera Infinita*, es absolutamente real, y se basa en las entrevistas de esta obra periodística a la que hacíamos alusión, de Jesús Torbado y Manu Leguineche, dos de los mejores periodistas de la etapa española de la llamada “Transición” (y que data de los años inmediatamente anteriores y posteriores a la muerte de Franco, en 1975).

El famoso libro de Leguineche y Torbado, un gran éxito editorial de los setenta. No estuvo en las librerías hasta que murió Franco. En los años en los que recorrían España en su Renault 8, los dos periodistas dormían muchas veces al raso y se hacían pasar por cualquier cosa para conseguir localizar a los republicanos que iban saliendo a la luz. Ambos sabían que aquellos testimonios que iban recopilando eran impublicables. No obstante, le sacaron provecho a ese inconveniente: les sirvió para repetir entrevistas y apuntalar datos¹.

Así las cosas, en este artículo nos interesará, por último, cómo ha sido el proceso de reescritura de una historia que, siendo real, y que fue recogida en un libro periodístico, ha debido ser readaptada a un entorno fílmico cuatro décadas después por otros autores cineastas, gracias a la tecnología digital, al punto que, de no haber existido este contexto tecnológico el filme, en palabras de sus directores y guionistas, habría sido un producto fílmico muy distinto.

¹ T.R.: “El topo de la Isla, 31 años oculto en su casa”, 11 de marzo de 2018. Diario de Cádiz (España). Rescatable de: https://www.diariodecadiz.es/noticias-provincia-cadiz/topo-Isla31-anos-oculto-casa_0_1225977953.html

Estos vínculos, más allá de las propias lógicas y dinámicas temporales internas que provocan en cada película y sus formatos (cine en sala, multipantalla), están generando una nueva etapa en la cultura digital fílmica, toda vez que está presente en diferentes fases del rodaje, postproducción y difusión cinematográfica. En concreto, nos centraremos en tres esferas diferentes: por un lado, la reconstrucción visual de ese fascismo invisible, por otro, en el trabajo actoral del protagonista, que en su interpretación reúne a varias personas reales que tenían varias patologías comunes entre sí, todas derivadas del trauma de convivir durante años con un enemigo invisible. Y, por último, reflexionaremos sobre la relación entre el texto periodístico, del que parte el filme, y la escritura del guion, así como los pormenores técnicos en el uso de la tecnología y el croma para la reconstrucción de los *cronotopos* desde el que nos cuenta el protagonista cómo ve su mundo.

2. Estado de la Cuestión: la guerra civil española desde el cine, la nueva documentación e historiografía

El pasado andaluz es convulso, ya desde la época en que en sus tierras se formó la primera ciudad de lo que hoy es Europa, Cádiz, de origen fenicio, y que siglos después sería tomada por los romanos. Desde entonces, y hasta el descubrimiento de las Américas, buena parte de los designios de la época moderna se rigieron desde ese nudo que es hoy Sevilla-Cádiz-Huelva -tráfico de ultramar con las Américas incluidas-. Esta etapa empieza a poderse reconstruir fílmicamente hoy, gracias a la participación de las nuevas tecnologías digitales, pensadas para la lógica cinematográfica de la multipantalla. En este sentido es muy destacable la soberbia serie *La Peste* (Alberto Rodríguez y Rafael Cobo, 2018, producida por Movistar+), ambientada en la sucia Sevilla imperial del XVI, y que da cuenta de aquellos conflictos de intereses en la Europa colonial dividida entre franceses, ingleses y españoles. Tanto en esta etapa previa, como en la etapa contemporánea que nos ocupa, en toda España, pero, de forma muy visible, en Andalucía, hay un rasgo que se vuelve el común denominador: la violencia estructural.

La violencia constituye un rasgo estructural de las sociedades humanas y, por tanto, un fenómeno permanentemente presente a lo largo de la Historia. Las tensiones y los conflictos inherentes al universo de las relaciones sociales han desembocado con frecuencia en episodios de violencia, de tal manera que ésta aparece asociada históricamente al conflicto, como un cauce habitual de resolución del mismo. (Iglesias Rodríguez, 2013, p. 7)

La guerra civil española, fue uno de los conflictos más importantes de la Europa del siglo XX, afirmación en modo alguno exagerada teniendo en cuenta que nuestro continente pasó, en dicho siglo, por: el colonialismo, dos guerras mundiales, una guerra fría que la partió en dos bloques, y numerosos conflictos armados, de sustrato, prolongados en todo el siglo. Se da, además, el hecho comúnmente reconocido de que, la guerra civil española, fue el banco de pruebas de prácticamente todas las ideologías y teorías políticas del siglo XX, en parte por ser una nación histórica, de pasado imperial, sobre la que, sin embargo, el desarrollo del capitalismo mercantil había sido desigual, lento y generando grandes fricciones nacionales internas:

El dominio perdurable de las fuerzas reaccionarias reflejaba la continuidad del poder en manos de la oligarquía terrateniente y, en paralelo, la debilidad de la burguesía progresista. El desarrollo terriblemente lento y desigual del capitalismo industrial español explicaba la existencia de una clase mercantil y de industriales numéricamente pequeña y políticamente débil. España no experimentó una revolución burguesa clásica en la que se rompieran las estructuras del Antiguo Régimen. (Preston, 2019, p. 32)

Sobre este particular, y en concreto sobre cierta parte de la mitología del franquismo que le otorgaba al Caudillo la modernización de la España de los años 60, empiezan, por fin, a aparecer trabajos que, desde la estructura de la información, dan cuenta del empeoramiento de las condiciones laborales de la clase obrera bajo el franquismo, con lo que, en modo alguno, esas viejas estructuras a las que aludía Preston se rompieron, si quiera, en los años posteriores a la República y la Guerra:

El franquismo propició unas condiciones laborales muy ventajosas para las empresas que se acercaban a las oligarquías del dictador. No existía el sindicalismo ni se podían negociar condiciones salariales y de trabajo dignas. Todo eran ventajas para el libre desarrollo del capitalismo español. (Maestre, 2019, p. 12)

Por todo ello, se puede convenir que, debido a la particular situación sociopolítica y económica de sustrato en la España de los años 30 del siglo pasado, prácticamente todas las ideologías de ese siglo -que luego serían mayoritarias- fueron, de una forma u otra, probadas en suelo español entre los años 1936 y 1939: desde el fascismo al anarquismo, desde el *consejismo* al *neofeudalismo*, desde el capitalismo de estado al liberalismo especulativo, pasando por lo libertario o el trotskismo, entre otros muchos.

España tuvo el dudoso privilegio de ser el primer país europeo sobre el cual se ejecutó una política fascista en pos de la ruptura del status quo en los comienzos de la aproximación estratégica de Mussolini con el tercer Reich. Pero lo hizo por invitación: Calvo Sotelo, Goiecochea, Sainz Rodríguez, entre los civiles, y Sanjurjo, Franco y Mola, entre los militares, fueron los mayores responsables del mayor número de víctimas españolas que registra la historia de España. (Viñas, 2021, p. 14)

Con todo, nos interesa también no sólo un acercamiento historiográfico y técnico a lo que sucedió, sino también cómo se contó desde las artes, centrándonos en el cine y la imagen, y haciendo un recorrido diacrónico desde los años 30 que dure hasta la actualidad. Y ello pese a la resistencia del actual Gobierno Español que, hoy, sigue sin desclasificar todos los archivos secretos del estado sobre nuestra guerra civil. Con todo, decíamos, siguen produciéndose numerosos estudios que arrojan luz sobre un episodio tan relevante. A finales de 2019, el hallazgo, en una obra de albañilería en un sótano de Barcelona, de una caja de zapatos escondida en un falso muro, repleta de fotografías de la guerra civil, nos llevó a conocer la prácticamente inédita obra reporterial en la guerra civil de Antoni Campañà (Blanco Pérez y González Vilalta, 2020), demostrando que todo lo que tiene que ver con este episodio de España está aún lejos de cerrarse. Por otra parte, ese uso de la fotografía como elemento narrativo, o artefacto visual, en la ausencia humana provocada por la violencia política, ya fue teorizado y articulado en sus mecanismos, en este caso en contextos latinoamericanos (Ballea, 2015).

Además de todo lo dicho, y en lo que respecta propiamente a lo filmico, es más conocida la creación de material audiovisual en los dos respectivos

bandos de la contienda española de 1936, hecho que sí ha gozado de mucho foco académico, tanto en el análisis de películas rodadas en el conflicto (Sánchez-Biosca, 2006) con auténticas joyas como *Sierra de Teruel* (André Malraux, 1939) que, en cierto modo, es precursor del neorrealismo italiano, o aquellos que eran meros documentales de propaganda (Crusells, 2001) como *Tierra de España* (Joris Ivens y Ernest Hemingway, 1937). A veces, el suceso ha sido investigado desde una visión circunscrita al bando oficialista republicano (Guerra Guerra, 2013) o, por el contrario, el llamado bando *nacional* (Aronica, 2017). También es destacable la influencia que la gran industria Hollywoodiense de los años 30, y, por tanto, previa a la Segunda Guerra Mundial, tuvo en cómo se internacionalizó este conflicto (Cabeza, 2009).

Con respecto al fenómeno de los topos, se realizó un documental específico, obra del andaluz Manuel H. Martín: *30 años de oscuridad* (2011), y existen alusiones menores en cine a este hecho, en películas como *La mujer del anarquista* (Marie Noëlle, Peter Sehr, 2009) o *Maquis* (Rubén Burén, 2019), entre otros muchos.

Pese al poco tiempo que ha pasado del estreno en España de *La Trinchera Infinita* (finales del 2019) y de que acaba de estrenarse en pantallas americanas y francesas (abril del 2021), así como su estreno internacional en Netflix el 6 de noviembre del 2020, esta película ya empieza a contar con interés por parte de la academia (Medina Cano, 2020). Estos trabajos sobre *La Trinchera Infinita* serán, no nos cabe duda, aumentados y multiplicados en años venideros.

3. Metodología

Nuestro trabajo responde a una articulación, por un lado, de una lógica expositivo-argumentativa, y, por otro, de varias entrevistas en detalle con varios de los implicados en el filme del estudio de caso que nos ocupa: para la elaboración de este trabajo se entrevistó en varias ocasiones a los directores de la película, que son también sus guionistas: Aitor Arregui, así como a José María Goenaga y Jon Garaño. Además, y es muy poco habitual, hemos tenido acceso a todo tipo de materiales internos que manejaron los guionistas: apuntes, notas, fichas de *topos* reales y su proceso de andamiaje para la reconstrucción en la

ficción, etc. También se entrevistó a Manuel H. Martín, productor, junto con Olmo Figueredo, de *La Trinchera Infinita* y, a su vez, director del documental *30 años de oscuridad*, obra en la que también se inspiraron los cineastas vascos para escribir *La Trinchera Infinita*. También se ha trabajado, en este artículo, con el multipremiado actor andaluz Antonio de la Torre, protagonista del filme. Ello significa la puesta en relación de la conjetura inicial con las evidencias que la corroborarían. Las entrevistas se realizaron a lo largo de varias jornadas en el invierno de 2020 y la primavera del 2021, en el caso del actor andaluz Antonio de la Torre en persona, todas las demás fueron vía telefónica y con videollamada (gracias al software *zoom*).

También fuimos parte activa del proceso de reconstrucción del personaje de Higinio Blanco, en *La Trinchera Infinita*, toda vez que éste fue la suma de varios personajes reales. El actor Antonio de la Torre, que es uno de los actores españoles con más proyección internacional, ganador de dos premios Goya, decidió salir de Madrid, donde reside, para sumergirse en el ambiente rural de la sierra de Andalucía en su frontera con Extremadura. En esas jornadas compartió almuerzos con diferentes campesinos, y ayudó en las tareas propias del campo: ordeñó cabras, ayudó a recoger estiércol, participó en el riego del huerto y, sobre todo, habló y entrevistó a varios campesinos por días (se da la feliz coincidencia de que Antonio de la Torre es licenciado en periodismo y lo ejerció durante años). Todas las entrevistas y el material audiovisual de esos días, fue grabado por uno de los autores del presente artículo: el audio se grabó mediante una Zoon H6 y un micrófono AKG 147-PP y en vídeo con equipo Nikon D850, óptica 35mm f1.4 y estabilizador DJI-Ronin. De modo que, durante varios meses, e ya de vuelta a Madrid, mientras el actor salía a hacer deporte, a diario, escuchaba las numerosas horas grabadas en audio de él junto a los campesinos. Así mismo, es también reseñable que el actor tuvo una reunión con una especialista en dialectología y acentos, la profesora de la Universidad de Cádiz, Marta Sánchez-Saus Laserna, miembro también del Instituto de Lingüística Aplicada de dicha universidad, que le asesoró sobre detalles en la pronunciación de estos pueblos y las particularidades de su idiolecto, aspectos que están muy presentes en la pronunciación del personaje Higinio Blanco en *La Trinchera Infinita*.

La guerra civil española en el cine como fuente historiográfica: la Andalucía del filme La Trinchera Infinita (2019) y la reconstrucción digital de un fascismo invisible
Manuel Blanco Pérez, Edoardo Balleta



El actor Antonio de la Torre junto a Manuel Guerrero y el ganado de este. Uno de los campesinos con los que preparó el personaje de Higinio Blanco.

Para el análisis visual optaremos por una metodología mixta que integre varias perspectivas diferentes. No tomaremos un discurso audiovisual completo

(Casetti y Di Chio, 1991), sino un fragmento de este, pero profusamente contextualizado, a fin de no caer, como apunta Santos Zunzunegui, “en la obtención de unos resultados microscópicos, puramente formalistas y nada indicativos” (Zunzunegui, 2007).

Para evitar esto último, los instrumentos de análisis que serán implementados son: la investigación documental del contexto representado, el análisis del diálogo, y el criterio sociopolítico de la narración, a fin de poder segmentar la obra para nuestros propósitos. También aportaremos, en ciertos momentos, una perspectiva semiótica en función a los últimos hallazgos de ésta en relación con el elemento cinematográfico. (Blanco Pérez, 2020, 2021)

El filme *La Trinchera Infinita* está, como hemos dicho, basada en parte en un libro de periodismo (*Los Topos*) que recoge el testimonio oral de los supervivientes del hecho que narra, y, para analizarlo, partiremos de la diferenciación entre Historia Pública (HP) e Historia Oral (HO), una perspectiva conceptual que propone una revisión de la historicidad y que subraya las intersecciones entre ambas. Fue teorizado por Coelho y Sossai (2016).

Por último, interpretaremos también la película en tanto estudio cultural, siguiendo la metodología de Manuel Palacio:

Metodológicamente ha prosperado una técnica interdisciplinaria de análisis, que sitúa al texto fílmico en su contexto histórico y cultural. De este modo, los estudios culturales hispanos en lugar de observar los aspectos estéticos o artísticos del film establecen una mirada que privilegia la contemplación del texto como un documento cultural (Palacio Arranz, 2007, p. 71).

Aunque es cierto que el cine de la guerra civil española ha acabado por ser un género en sí mismo, no conviene olvidar que, como decía Raphaëlle Moine, “una definición exhaustiva de género evidencia sus propios límites” (Moine, 2002).

4. Análisis

4.1 Realidad e historiografía

El guion cinematográfico de la película *La trinchera Infinita* se articula a partir de lo sucedido en la realidad, que está documentado por la historiografía

moderna, y que ha sido investigado por diferentes autores. El arranque de la cinta sitúa la acción en los días posteriores al golpe del 18 de julio de 1936, en la Andalucía occidental rural, donde tras el triunfo sobre la capital, Sevilla, en los días posteriores al golpe, se persigue a algunos alcaldes socialistas de pueblos que acaban de caer en manos del ejército rebelde, lo cual provoca también escaramuzas entre milicias independientes y las propias fuerzas del orden de la legalidad republicana.

(...) en los días posteriores al 18 de julio, ocupada la capital, se organizaron diversas columnas que partieron de inmediato en diversas direcciones. El duque de Medinaceli, Rafael Medina Villalonga, nos dejó en la memoria una de ellas, la que, al mando de Ramón de Carranza, el nuevo alcalde colocado por Queipo recorrió un buen número de pueblos de Sevilla y Huelva nombrando nuevas autoridades, organizando las pautas represivas y, de paso, revisando el estado de sus propiedades. (Espinosa, 2003, p. 4)

En esos compases iniciales, los días posteriores al 18 de julio de 1936, con un ejército republicano desbordado, con un gobierno central en Madrid que no ha entendido la importancia del golpe -y que llega a pretender comprar armamento pesado al propio gobierno de Hitler- (Viñas, 2006), las reyertas se hacen pueblo a pueblo, casa a casa. Es un momento de detenciones indiscriminadas y fusilamientos sumarísimos de los que algunos pretenden esconderse unos días mientras todo se calma: ese es el caso del protagonista de la cinta, el todavía alcalde socialista Higinio Blanco, que escapa de un furgón donde estaba retenido junto a otros presos y echa a correr campo a través (metraje: 6'05"):

En una ciudad de Andalucía, “los rojos” pensaron ingenuamente que una huelga general acabaría con el alzamiento. El oficial que se apoderó de la ciudad describió cómo sus hombres, que sólo eran “un puñado”, ametrallaron a las oleadas de obreros que avanzaban. Más de uno me explicó que fusilaban a todo el que vestía con mono o que tenía una señal morada en el hombro. Al fin y al cabo, el ejército tenía prisa y no disponía de tiempo ni de hombres que desperdiciar en la retaguardia. (Jackson, 1967, p. 91)

Tras varios días escondido en un pozo, donde el protagonista ha debido compartir espacio con varios cadáveres, decide volver, nocturnamente, a su casa, momento en que se reencuentra con su mujer (metraje: 14'30"), que temía lo

hubieran matado. Es ahí donde deciden que Higinio se quedará dentro de esa casa, en un agujero. Es la historia del personaje, pero fue la historia real de miles de casos, algunos de los cuales se rescataron en la obra de Torbado y Leguineche, pero otros relatos, desgraciadamente, se han perdido para siempre.

¿Cuántos miles de sucesos como éstos podrían relatarse?
 ¿Cuántos miles de protagonistas podrían ofrecernos hoy una versión dolorosa y terrible de la más reciente historia de España? Porque en este libro tan solo se recogen unas pocas de las historias de hombres ocultos. En principio, nos limitamos a las superestrellas, a los que permanecieron más tiempo, a los que tornaron de la oscuridad después de treinta o más años de ocultamiento. Esta elección fue de alguna manera sentimental. (Torbado y Leguineche, 1977, p. 17)

El pozo (metraje: 8'13") será, sin duda, una metáfora de lo que después sucederá en la vida de Higinio, pues su zulo se convierte en su propio pozo por más de tres décadas. Siendo el miedo al exterior una constante en el personaje

4.2 Guion de ficción y su relación con el texto periodístico. Temas y subtemas.

En la obra *Los Topos*, que como es sabido será el origen de la escritura de guion en *La Trinchera Infinita*, se describen una serie de hechos coincidentes entre todos los topos, al punto que, como denominador común a todos, suponen los ejes que caracterizan a los personajes del filme: una personificación en la figura de Higinio Blanco de varios de los aspectos de estos casos reales. Esos lugares comunes, expresan a menudo, más miedos y traumas fruto de los procesos psicológicos (endógenos), que peligros reales del régimen (exógenos), y fueron, *grosso modo*, los que siguen.

En primer lugar, todos los testimonios de topes reales tienen un miedo recurrente a la enfermedad, a caer enfermos en ese contexto de privación de libertad. En varias de las historias, Torbado y Leguineche recogen cómo en ocasiones, los familiares de los topes acudían al médico simulando las dolencias del propio topo para conseguir medicamentos y fármacos. Como derivada de esta situación, existe, en particular, un miedo al dolor de muelas. Varios de los testimonios de los autores recogen cómo algunos topes se arrancaron sus propias muelas haciendo palanca con tenedores y utensilios, luego de haberse

La guerra civil española en el cine como fuente historiográfica: la Andalucía del filme *La Trinchera Infinita* (2019) y la reconstrucción digital de un fascismo invisible
Manuel Blanco Pérez, Edoardo Balleta

emborrachado con bebidas que se encontraban en casa para mitigar el dolor (metraje: 23'17").

Otro de los sucesos más profundamente traumáticos para los topos, dada la mayoría cristiana existente en la España de aquellos años, es el hecho de no haber podido acudir a los sepelios de sus mayores, y poder presentar sus respetos en el momento de la cristiana sepultura. En ocasiones se enteraban del fallecimiento semanas después del entierro. Estas circunstancias, también, generaban cierto dislocamiento en el seno familiar, era habitual educar a los hijos para que llamaran a su padre cautivo "tío" y, en caso de que alguien les preguntara, que pudieran decir que, eventualmente, les visitaba algún tío lejano (metraje: 50'56").



Rodaje del filme *La Trinchera Infinita*

El sentimiento de observación de la comunidad era máximo en aquellas circunstancias, es necesario reseñar que, en la Andalucía rural de los años 30 del siglo pasado, la convivencia era grupal, la mayoría de las casas no tenían la puerta cerrada más que en la noche, y la asistencia al colegio apenas duraba unos pocos meses al año, por lo que, la vida entera, la de los oficios en la puerta del artesano o los juegos de los niños en la plaza, todo se hacía en la calle. Además, era mayoritario el trasiego de avituallamientos elementales: no existía el agua

corriente, ni alumbrado público, etc. Ello queda sugerido en el filme en escenas como la del primer intercambio de casa, con el complicitismo de la noche (metraje: 16'02")

Otro de los aspectos que se dan en común en todos los topos es que, casi todos, en algún momento, sienten la necesidad de cambiar de casa. O, mejor dicho, de cambiar de zulo, porque, en realidad, su mudanza era para volver a introducirse en un agujero de la nueva vivienda. Todos, además, hacían el traslado en horas intempestivas nocturnas y, casi todos, se travestían de mujer para no ser identificados si alguien miraba por las ventanas nocturnamente (metraje: 45'00").

4.3 La técnica digital y el oficio del historiador

Desde la segunda mitad del siglo XX, la cultura digital ha impactado de forma innegable en el oficio de historiador, también en su vinculación con el cine. Las transformaciones de la ontología de la imagen, algunas de las cuales tienen que ver con la inmersión diaria en la cultura digital (social media, multipantalla, etc.), merecen una profunda reflexión académica, especialmente en aquellas dimensiones pedagógicas en la enseñanza de la historia, y en las formas y formatos de difusión de esa cultura histórica. La película *La Trinchera Infinita* es también una reconstrucción del pasado y, en ese sentido, se nos antoja pertinente reflexionar sobre la relación entre la propuesta fílmica y la tecnología que, al menos parcialmente, la ha hecho posible.

En realidad, *La Trinchera Infinita* no es nuestra película más tecnológica, pero hay una manera inequívoca de comprobarlo: calcular el tiempo que el supervisor de VFX pisa el rodaje, en nuestra anterior película, *Handía*, nuestro supervisor venía a diario para los pormenores técnicos. En cambio, en *La Trinchera Infinita* apenas vino algunos días contados al rodaje. Ahora bien, que sean momentos puntuales no significa que no tenga importancia en la trama: todo el fuego del filme es digital, por tanto, parte de ese acabado de lo bélico y el destrozo que provoca (sobre todo en la parte inicial del metraje), se debe a la tecnología digital².

² El presente texto es una transcripción de uno de los guionistas y también directores de la cinta, Aitor Arregui con motivo de la entrevista (inédita) para preparar el presente trabajo. La grabación original consta de varias horas en total de conversación con los autores de este artículo.

La guerra civil española en el cine como fuente historiográfica: la Andalucía del filme *La Trinchera Infinita* (2019) y la reconstrucción digital de un fascismo invisible
Manuel Blanco Pérez, Edoardo Balleta

Parte del mapeado físico de la geografía del pueblo, que se rodó en la localidad onubense de Higuera de la Sierra, fue también reconstruido digitalmente. El pueblo de 1936 se rediseñó en la actualidad con pinturas que envejecieron sus fachadas y, también, con técnicas digitales.



Imagen del rodaje en Higuera de la Sierra (Huelva, Andalucía)³

Arregui, pone énfasis en el hecho de que el entorno debía renovarse también con el envejecimiento de la pareja protagonista:

(...) quisimos también acompañar los personajes con las dimensiones geofísicas y urbanísticas del enclave: en el cautiverio del protagonista, el pueblo fue mutando con las décadas, de modo que, cuando el protagonista sale del zulo, el pueblo, como la vida, es ya otra, y eso se recreó digitalmente todo, con croma⁴.

³ Todas las fotografías insertas en este trabajo cuentan con la autorización de los autores del material, así como con la autorización de la productora.

⁴ Entrevista inédita, concedida con motivo del presente trabajo.

En este sentido, y cuando se le pregunta por el aparataje visual que envejeció a los protagonistas, y que le valió la nominación al Goya al mejor maquillaje para su directora de arte, la andaluza Yolanda Piña, Arregui afirmará:

Otro de los aspectos donde la tecnología digital fue determinante es en el maquillaje digital de mapeado para el envejecimiento de los protagonistas: el filme arranca con ellos jóvenes treintañeros y termina con ellos como dos personas adultas de 70 años, el protagonista aparece ya con alopecia, obeso, desmejorado, y ella muy mayor, con trazos en la piel y arrugas vivas en el rostro. En todos los casos ello se hizo siempre sobre base real. La tecnología no la hemos usado para elaborar de la nada algo, sino para corregir digitalmente lo elaborado en la realidad de forma convencional. Así como *Handía* no podría haberse rodado antes de la tecnología actual, *La Trinchera Infinita* sí se podría haber hecho mucho antes, pero sería distinta, habría sido otra propuesta.



Preguntado sobre el gran desafío de la película, tanto Aitor Arregui como José María Ganeaga, sostienen que:

La guerra civil española en el cine como fuente historiográfica: la Andalucía del filme *La Trinchera Infinita* (2019) y la reconstrucción digital de un fascismo invisible

Manuel Blanco Pérez, Edoardo Balleta

el desafío de esta película no era tecnológico *strictu sensu*, sino más bien a nivel de arte: recrear el microcosmos oscuro y minúsculo que era el espacio vital del protagonista. Es decir, estábamos narrando una historia humana, familiar, pero desde el punto de vista de alguien que vive metido en un agujero, y, además, su punto de vista era innegociable, su mirada es la que marca toda la narración⁵.



Imagen del rodaje de *La Trinchera Infinita*, con el *croma* para los paisajes.

El concepto de reformulación total o parcial, desde la microhistoria, en la manera que se venía transmitiendo un conflicto como el de la guerra civil, ciertamente, ya está en la obra de Torbado y Leguineche y se adapta con éxito a la película. Durante todo el metraje el receptor experimenta la certeza de que la mayoría de las historias humanas de calado, en este conflicto, se perdieron entre un mar de cifras, datos, y análisis exclusivamente desde el ámbito de las ciencias políticas:

Los órganos de prensa en todas sus variantes configuran medios privilegiados para el estudio del pasado. Por la información fáctica que proporcionan sobre acontecimientos específicos y por las opiniones individuales y colectivas que difunden, testimonian aspectos sustanciales del devenir comunitario, en las dimensiones fundamentales de la vida pública, y en algunas de la vida privada. (Bresciano, 2014, p. 8)

⁵ Ídem

La guerra civil española en el cine como fuente historiográfica: la Andalucía del filme *La Trinchera Infinita* (2019) y la reconstrucción digital de un fascismo invisible
Manuel Blanco Pérez, Edoardo Balleta



Imagen del rodaje de *La Trinchera Infinita*, con el *croma* para las callejuelas del pueblo.

5. Conclusiones

Todo proceso de adaptación de una obra escrita a una fílmica es, por definición, una empresa difícil. Pero, además, en el caso del filme *La Trinchera Infinita*, ese salto es aún más desafiante por el hecho de partir de un libro de entrevistas periodísticas (y, por tanto, sujeto a un código deontológico profesional, y no estético), y por haberse hecho, además, al compás que obligan las coordenadas de producción industrial fílmica con los diferentes procesos e interacciones virtuales de la digitalización.

La primera conclusión es que los autores han apostado por generar un nuevo escenario físico y figurado donde la experiencia espacial ha tornado inédita: acompañar a un *topo* en su repliegue hacia el *in*, hacia lo endógeno, hacia el propio agujero desde el que mirará el mundo, es una propuesta narrativa sustancialmente diferente a todo lo que se había hecho en cine sobre la guerra civil española. No hay un enemigo visible, el enemigo es una parte de la propia condición humana de los hombres implicados.

La segunda conclusión sería, que si esta articulación temporal reescribe estos *cronotopos* (tiempo y espacio) de la historia, es también, gracias a que se ha sabido trascender la mera dimensión sociopolítica del conflicto, para llevar la

La guerra civil española en el cine como fuente historiográfica: la Andalucía del filme *La Trinchera Infinita* (2019) y la reconstrucción digital de un fascismo invisible

Manuel Blanco Pérez, Edoardo Balletta

historia a terrenos mucho más fecundos: la de una mirada psicológica que permite vislumbrar cómo se genera el *pathos* (el miedo psicológico) hacia un enemigo que no vemos, y que quizás anide solo dentro ya de nosotros mismos. Es, en ese sentido, una mirada mucho más fecunda, puesto que el enemigo no es un falangista de camisa azul con correajes, tampoco un nazi con traje gris y gorra de las SS, el enemigo es la parte irracional que acompaña a los hombres desde el inicio de los tiempos. Es, en ese sentido, una lectura sugerente pensando, como pensamos, que el fascismo del siglo XXI se parecerá bien poco, visualmente, al fascismo de los años 30 de la Europa de entreguerras.

Referencias

ARONICA, Daniela. **La Guerra Civil Española en la propaganda fascista. Noticiarios y documentales italianos (1936-1943)**. Valencia: Shangrilá. 2017.

BLANCO PÉREZ, Manuel. **Nuevo Cine Andaluz**. Salamanca: Comunicación Social, 2020a.

BLANCO PÉREZ, Manuel. **Cine y Semiótica**. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2020b.

BLANCO PÉREZ, Manuel. El cine y la semiótica Transdiscursiva. **Comunicación y Sociedad**, Núm. 19. 2021. DOI: <https://doi.org/10.32870/cys.v2021.7886>

BLANCO PÉREZ, Manuel; GONZÁLEZ VILALTA, Arnau. La Barcelona de la Guerra Civil española a través de la mirada de Antoni Campañà. Análisis fotográfico e histórico. **Historia y Comunicación Social**, Núm. 25 (2). 2020. <http://dx.doi.org/10.5209/hics.69993>

BALLETTA, Edoardo. Ausencia, resto, objeto: una propuesta de lectura de la fotografía argentina postdictadura. **Kamchatka**, Núm. 6. 2015. DOI: <https://doi.org/10.7203/KAM.6.7101>

BRESCIANO, Juan Andrés. La Historia local en tiempos de Internet. Nuevos cauces para una especialización disciplinaria. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 6, n. 12. 2014.

CABEZA, José. **La narrativa invencible. El cine de Hollywood en Madrid durante la guerra civil española**. Madrid: Cátedra. 2009.

La guerra civil española en el cine como fuente historiográfica: la Andalucía del filme *La Trinchera Infinita* (2019) y la reconstrucción digital de un fascismo invisible
Manuel Blanco Pérez, Edoardo Balleta

CARRERA, Pilar y TALENS, Jenaro. **El relato documental**. Madrid: Cátedra. 2018.

CASSETTI, Francesco y DI CHIO, Federico. **Cómo analizar un filme**. Barcelona: Planeta. 1991.

CIPOLLA, Carlo. **¿Quién rompió las rejas de Monte Lupo?** Buenos Aires: Muchnik. 1977.

COELHO, Ilanil; SOSSAI, Fernando Cesar. Aproximações entre história pública e história oral: o caso do Laboratório de História Oral da Univille. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 8, n. 19, p. 96 - 129. set./dez. 2016.

DOI: 10.5965/2175180308192016096

CRUSELLS, Magí. **La guerra civil española: cine y propaganda**. Madrid: Ariel.

ESPINOSA, Francisco. **La columna de la muerte: el avance del ejército franquista de Sevilla a Badajoz**. Madrid: Crítica. 2003.

ESPINOSA, Francisco. **Por la sagrada causa nacional. Historias de un tiempo oscuro**. Madrid: Crítica. 2021.

FRASER, Ronald. **Escondido: el calvario de Manuel Cortés**. Madrid: Crítica. 2006.

GUERRA GUERRA, Sonia. **La guerra civil española en el cine del *Popular Front* (1936-1939)**. Valencia: Universidad de Valencia.

GINZBURG, Carlo. **El queso y los gusanos**. Barcelona: Península. 1981.

IGLESIAS RODRÍGUEZ, Juan José. Violencia y conflicto en la Andalucía atlántica moderna. **Les Cahiers de Framespa**. Núm. 12. 2013. DOI :

<https://doi.org/10.4000/framespa.2190>

JACKSON, Gabriel. **La República Española y la Guerra Civil**. México DF: Grijalbo. 1967.

LEVI, Giovanni. **La herencia inmaterial**. Madrid: Nerea. 1985.

MAESTRE, Antonio. **Franquismo S.A.** Madrid: Akal. 2020.

MEDINA CANO, Federico. La trinchera infinita: la guerra que no cesa.

Comunicación. Núm. 42. 2020 DOI: <http://dx.doi.org/10.18566/comunica.n42.a05>

La guerra civil española en el cine como fuente historiográfica: la Andalucía del filme *La Trinchera Infinita* (2019) y la reconstrucción digital de un fascismo invisible
Manuel Blanco Pérez, Edoardo Ballea

MOINE, Raphaëlle. **Les genres du cinema**. Paris: Nathan. 2002.

PALACIO ARRANZ, Manuel. Estudios Culturales y cine en España. **Comunicar**, no 29, v. XV. 2007. DOI: <https://doi.org/10.3916/C29-2007-10>

PRESTON, Paul. **Un pueblo traicionado**. Madrid: Debate. 2019.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. **Cine de historia, cine de memoria: la representación y sus límites**. Madrid: Crítica. 2006.

VIÑAS, Ángel. **La soledad de la República**. Madrid: Crítica. 2006.

VIÑAS, Ángel. **El gran error de la República**. Madrid: Crítica. 2021.

ZUNZUNEGUI, Santos. Acerca del análisis fílmico: el estado de las cosas. **Comunicar**, Núm. 29, 2007. <https://doi.org/10.3916/C29-2007-07>