

Opción, Año 32, Especial No.13 (2016): 339-368
ISSN 1012-1587

Infancia, violencia y maltrato explícito en el filme *Tras el cristal* (A. Villaronga, 1986)

Francisco-Javier Ruiz-del-Olmo

fjruiz@uma.es

María-Nieves Corral-Rey

nievescorrey@hotmail.com

Universidad de Málaga (España)

Resumen

Realizamos un análisis cinematográfico desde la óptica del interpretativismo del film *Tras el cristal*, dirigida por Agustí Villaronga (1986). Uno de sus primeros trabajos, del que se ha destacado la potente y estremecedora puesta en escena. Nos centraremos en la representación de la violencia ejercida sobre la infancia en contextos de dominación totalitaria, la fascinación por el mal, el daño en la personalidad del niño, y su perverso resurgir cíclico, desde el nazismo a su contemporaneidad. Las conclusiones apuntan que la película muestra una narración de los hechos plenamente contemporánea, novedosa respecto al cine español de la época, arriesgada, por la combinación de realismo, simbolismo, a la vez que obscena y con matices.

Palabras claves: Infancia; Maltrato; Cine español; Nazismo; Agustí Villaronga.

Infancy, violence and explicit maltreatment in the film *Tras el cristal* (A. Villaronga, 1986)

Abstract

We realize a cinematographic analysis from interpretivism discourse about the film “Tras el cristal”, directed by Agustí Villaronga (1986). It is one of his first works, of the which has highlighted the powerful and frightening staging. We will focus on the representation of violence on children in contexts of totalitarian domination, the fascination with evil, the damage to the personality of the child, and its perverse rising cyclical, from Nazism to his contemporary. Conclusions point that this movie shows a narration of the facts fully contemporary, innovative respect to the Spanish cinema of that epoch. It is a risky film due to the combination of realism, symbolism, as well as obscene and with nuances.

Keywords: Infancy; Maltreatment; Spanish cinema; Nazism; Agustí Villaronga.

1. INTRODUCCIÓN

Aunque el contexto literal del nacionalsocialismo unido a la II Guerra Mundial, un período que llevó consigo el Holocausto, no forme parte estructural de la línea argumental de la película *Tras el cristal* (A. Villaronga, 1986), sí forma parte en este singular film de un trasfondo histórico significante. Justamente, el terror a través de las técnicas de dominación, como formas a través de las que los fuertes debían imponerse a los débiles y su intención de construir un nuevo Reich en el mundo, forman parte de las diabólicas contradicciones morales del filme.

En el devenir del nazismo, como es sabido, se sometió a persecución y linchamiento a todos los discrepantes, a las

minorías raciales o a los débiles o marginados del ideal ario; algunos fueron fusilados en el acto, otros trasladados a los campos de exterminio (judíos, homosexuales, gitanos) bien para ser explotados a través de trabajos forzados, para ser objeto de experimentación médica, o para un directo exterminio, bajo la denominación de “Solución Final” (entre las técnicas empleadas estaban el ahogamiento masivo, cámaras de gas y eléctricas, camiones de gas, ahorcamientos, hacinamiento, hambre, martillo, fusilamientos, enfermería, estacas, muerte por duchas, por fuego o bombas). Por toda Europa se construyeron numerosos campos, tanto de concentración, de exterminio y/o de trabajo, localizados por Alemania, Polonia, Serbia, Francia y otros países, teniendo también en cuenta el aislamiento de los judíos en guetos (cuestión histórica sobre la que se puede reflexionar por ejemplo a través de la consulta de estudios de autores como Friedländer y Warschaver, 1979; Bourke, 2002; Kogon, 2005; Allen & Frisbie 2006; Botz, 2009; Ras, 2011; Machado, 2013; La Chica Delgado, 2015; García Marcos, 2015 y Romero, 2016, entre otros muchos). Sobre esta temática se han producido también numerosas recreaciones cinematográficas desde distintos enfoques como *La vida es bella* (Roberto Benigni, 1997), *El pianista* (Roman Polanski, 2002), *Sophie Scholl: Los últimos días* (Marc Rothemund, 2005), *Los falsificadores* (Stefan Ruzowitzky, 2007), *El niño con el pijama de rayas* (Mark Herman, 2008), *Lore* (Cate Shortland, 2012), *La ladrona de libros* (Brian Percival, 2013) y *El gran cuaderno* (János Szász, 2013), entre otras muchas.

En el caso que nos ocupa, nuestro objeto de estudio combina el tratamiento de la infancia, el conflicto bélico y los horrores que provocó y la evolución temática del cine español durante la transición democrática. En ese sentido, el filme de alguna manera españoliza o nacionaliza un fenómeno, la violencia nazi sobre los débiles, situado en otro punto espacial

y temporal. Aunque no abunden referencias concretas, buena parte de la crítica ha dictaminado que la historia contada en la película sucede en España y de manera más concreta, para algunos (Gallant; Totaro), en algún lugar de Cataluña, por algunos detalles arquitectónicos y paisajísticos. A menudo, también ha sido acotada como película que se inscribe en el cine de terror, pero ya anticipamos que las clasificaciones de género resultan aquí muy limitadas. Entre todas sus referencias temáticas nos interesa en este trabajo la figura del niño y la ruptura de un tabú de la transición democrática española. La infancia como periodo supuestamente feliz en la vida de las personas, aunque vulnerable y necesitada de permanente protección; y porque los países que disfrutan de estabilidad económica conceden a los niños la esperanza de éxito y las oportunidades para alcanzar la libertad y el bienestar social, a consideración de Yela Fernández (2013, p. 209). Justamente por la consideración de debilidad y necesidad de amparo, resulta necesario tener en cuenta que durante el período infantil, los episodios de abuso son especialmente espeluznantes, a través de sus numerosas formas, ya sea maltrato, abandono, acoso, conflictos bélicos o bien mediante explotación, violación, discriminación. Fundamentalmente significativas en el periodo histórico aludido, pero siempre vigentes en diferentes puntos geográficos y que hacen de los menores un colectivo social especialmente frágil (Ocón Domingo, 2006, p. 114) frente al mundo adulto.

Como nos recuerda Barrenetxea Marañón (2003), “el cine recobra ese viejo papel de contador de historias que nunca acaban de ser aprendidas por la historia humana, y que retoman su referente pasado, ineludible”. No obstante, a la hora de enfrentarnos ante los menores en las pantallas, a juicio de Yela Fernández (2013, p. 209) los relatos de las víctimas de entornos autoritarios muestran una serie de heridas físicas

y psicológicas, principalmente en el caso de los niños, que a corta edad se encuentran todavía en la etapa de su desarrollo y por tanto les resulta más complejo encontrar por sí mismos los mecanismos adecuados que les permitan evitar las penurias, carencias, dolor, y en definitiva, las lesiones que provocan cualquier conflicto. Por ello, resultan no sólo interesantes sino necesarios los análisis y reflexiones que recojan el tratamiento de la infancia por parte del cine en estos contextos, y se destaque su frágil figura de debilidad frente al entorno en que son integrados en la ficción, que a su vez puede tener puntos de conexión variados con la veracidad de los hechos históricos. Aunque, en este sentido, resulta indiscutible que unos acontecimientos históricos llevados a la pantalla se someten a un proceso de cambio y de reinterpretación, como señalara Pierre Sorlin (mencionado por Rueda Laffond & Chicharro Merayo, 2004, p. 438): “lo propio de un film es transformar, distorsionar el acontecimiento extraído del contexto”. Y ello, como consecuencia de las características propias del medio fílmico y el lenguaje audiovisual con el que trabaje un determinado director, en función de la perspectiva que adopte para contarnos su historia. Si bien, en este sentido, y siguiendo a Galán Fajardo (2006, p. 59) “la ficción construye socialmente la realidad a partir de unos argumentos preexistentes, adaptándolos al lenguaje audiovisual”. Con todo, es siempre motivo de discusión la utilización del cine para la recreación de episodios históricos, ya que se enfrentan objetividad y subjetividad, por tanto, ha sido ésta una dialéctica eterna que algunos teóricos e historiadores han tratado de integrar o de combatir (Erlj, 2014, p. 76). Sin embargo, como manifiesta Goyeneche-Gómez (2012, p. 393) “la cuestión fundamental no es determinar si el cine falsea, trivializa u obstaculiza la verdad histórica, puesto que el cine no es la historia, sino cómo, por qué o para qué lo hace”. Respecto a lo que resulta interesante profundizar en distintas películas sobre de qué forma hacen uso de episodios

históricos en sus planteamientos narrativos. En ese sentido, para Sáez de Urabain (2015, p. 260) para cada relato, se tomará el punto de vista, la distancia, el encuadre y el momento que el director estime convenientes.

El objeto de análisis que nos ocupa es por tanto el tratamiento y la acción narrativa de la violencia hacia la infancia en la película que lleva por título *Tras el cristal*, realizada en 1986 por el director español Agustí Villaronga y estrenada en marzo de 1987. El filme, como se ha señalado a menudo, es una turbadora y espeluznante fantasía sobre los sucesos y circunstancias de un criminal de guerra nazi tras la contienda. La película se introduce, ya desde sus inicios, con la proyección de una serie de imágenes realizadas en la miseria de los campos, y podemos interpretar pronto que el comienzo de la historia tiene lugar en uno de esos barracones. La violencia brutal, aterradora es un marco ya inamovible para todo el sentido y la lectura del filme. El horror de esta violencia, y las atrocidades a las que asistimos, se elevan al saber que nos vamos a encontrar con niños como sujeto receptor de la barbarie, en el período histórico reflejado, dentro de violencia ilimitada que supuso el nazismo. Como recuerda Sáez de Urabain (2015, pp. 234-235), la violencia es un concepto tan confuso como escabroso, que puede ejercerse bien contra personas, bien contra cuerpos sumisos, sobre los que nos advierte Michel Foucault, o bien hacia colectivos; puede ser física o, como expone Pierre Bourdieu, simbólica; bien controlada o descontrolada como nos explica Norbert Elias; puede ser legítima (crimen y castigo) o ilegítima.

La película busca desde el primer momento el terror verosímil, a partir del imaginario presente en el espectador del terror del Holocausto. Esta violencia fue germen del peor terror social contra un enorme colectivo de individuos, un exterminio, aniquilación tanto física como simbólica, institucionalmente planificada, controlada y sufragada. La

tortura, además de causar la muerte al ser humano, destruye su dignidad (García Amado & Paredes Castañón, 2004, p. 37). Justamente por ello este derecho a ser respetado inherente en la dignidad humana, era del que despojaban a quienes consideraban objetos no merecedores de libertad y por ello sometidos al trabajo esclavo, junto a todo tipo de vejaciones, humillaciones y atrocidades (Méndez Villamizar, Montero Torres & Rojas Betancur, 2012). Aunque en esta película no se visualicen los campos de concentración nazis como escenarios, sí forman parte de su contexto simbólico, y se hace uso de la tortura en un espacio frío y desolador. Pero, a medida que la narración avanza, la violencia se vuelve más atemporal, ahistórica, capaz de desafiar cualquier límite. Justamente, para Zamora (2010) en el filme la desgermanización del Holocausto se lleva a cabo mediante un proceso de panhumanización y ahistorización de la violencia representada a partir de la identidad ambivalente de los personajes.

Esta violencia conforma aquí nuestro objeto de estudio, para lo que realizaremos un análisis cinematográfico desde la óptica de las técnicas del interpretativismo y trataremos con un material audiovisual que presenta mezcla de simbolismo y realismo extremo en los personajes, ante las acciones de maltrato llevadas a cabo por dos de los personajes esenciales.

2. FUNDAMENTACIÓN METODOLÓGICA

2.1. LO OBSCENO Y LO DESCARNADO EN LA PUESTA EN ESCENA

La trayectoria de Villaronga está compuesta por una serie de producciones que comparten el estilo visual de una singular puesta en escena en el cine español, consistente principalmente en mostrar explícitamente las consecuencias

de actos a menudo violentos, por su obscenidad, es decir, por trasladar a la pantalla aquello que tal vez debería quedar fuera. Teniendo en cuenta que pocos cineastas han osado a tanto a la hora de mostrar el dolor de una víctima, especialmente si tratamos con niños (Pedraza, 2007, pp. 37-38). En este sentido, nos enfrentamos a una película respecto la que John Waters (recordado por Pedraza, 2007, p. 14) se refiere a que “*Tras el cristal* es una gran película, pero me asusta demasiado para enseñársela a mis amigos”; ciertamente despierta desasosiego ante lo que se nos va a mostrar tras el citado cristal. Una violencia que, en el visionado de los primeros momentos de su metraje, es dirigida a un joven que para nosotros es desconocido en ese momento, y más adelante se reconduce hacia la persona que lo ejerció en las primeras secuencias de la película. Se trata de una violencia ejercida por un adulto que siente atracción por maltratar y recrearse en ésta, acompañado de una cámara de fotografiar. En el contexto del cine español de la postransición democrática desde los inicios del filme, las estrategias discursivas afectan e implican muy directamente al espectador, como no se había realizado anteriormente en un filme supuestamente comercial y de género. Esto es, ciertamente la atrocidad no está sólo en aquello que se mira, sino en la forma en que fue observada y también en el pensamiento del espectador (Sáez de Urabain, 2015, p. 234); paralelamente se mueve en el ámbito de lo que Julia Kristeva denomina lo abyecto.

Para Pilar Pedraza, una de las principales académicas que ha estudiado esta obra, lo siniestro y lo perturbador son las principales características de la trayectoria cinematográfica de Villaronga y, *Tras el cristal*, es catalogada como una película ciertamente muy audaz del cine español. Frente a ello es destacable la escasa atención académica que ha recibido, a pesar de sus méritos estéticos, su ambición cinematográfica e intelectual y su impronta de autoría cinematográfica, porque

ante su contemplación siempre había prevalecido frente a otras consideraciones ese “espectáculo desacostumbrado, meduseo y petrificador” (Pedraza, p. 38). Por su parte, Zamora destaca la dificultad para encuadrar a los personajes que forman parte de la película o al género al que ésta se acoge, en taxonomías al uso mediante parámetros convencionales de identificación: “uno y otro se mueven en zonas fronterizas, híbridas, mestizas o contradictorias” (2010, p. 151).

3. RESULTADOS

3.1. ILUMINACIÓN SIMBÓLICA O EL FRÍO AZUL DEL HORROR

Una cuestión importante en el lenguaje audiovisual de este film, y que comparten otras películas de este director, como puede ser el caso de *Pa negre* (2010), en la iluminación detallista, pero a la vez de alto contraste. La creación de sentido mediante la iluminación produce y genera conexiones culturales significantes en los productos culturales. En la historia del cine, su tratamiento ha ido evolucionando, al igual que su uso, para adaptarse lógicamente a las exigencias tanto del guion y la diégesis de la película, como de las preferencias estéticas de los diferentes directores. A consideración de Gutiérrez San Miguel (2002, p. 103), “la luz tiene como misión fundamental expresar y mostrar los elementos narrativos con claridad y conseguir un clima apropiado”. Además, la iluminación conlleva en la actualidad otro concepto relacionado directamente con ella, el color (Ferrer, 1999), que cobra valor expresivo y significativo, ejerciendo una función denotativa, psicológica y referencial en la narración. La contemporaneidad fílmica, como se produce aquí, hace que traduzca los puntos de vista de los personajes, a diferencia de una narración clásica para la que es sólo un

apoyo dramático. En el caso que nos ocupa, la iluminación tiene una marcada voluntad psicológica, “es posible considerarla como la representación de las variaciones emocionales que ella misma nos induce en la realidad. Si existe una verdad de la luz en el cine, es que nos da a ver, nos conmueve y nos hace comprender” (Loiseleux, 2005, p. 9). La función de la claridad y oscuridad en los juegos de la iluminación, en este director parece tener el objetivo de dejar entrever algunos aspectos de la imagen, en situaciones en las que se yuxtapone lo explícito (la muerte y la violencia) junto con lo implícito (los detalles abyectos del abuso y la ejecución de la violencia). De manera que, emplea esta dureza y el color negro de la imagen para ocultar determinados aspectos del contenido narrativo al ojo del público, y azuza la mente del espectador para que imagine y reconstruya vívidamente lo que puede estar ocurriendo, según los detalles visualmente realistas que se van mostrando, a través de la unión entre aquellos planos más abiertos y aquellos más cerrados. La combinación realista y simbólica a la vez produce en definitiva un efecto psicológicamente perturbador.

Por ejemplo, y referido al análisis de algunas de las secuencias más significativas, *Tras el cristal* se inicia con una serie combinada de planos generales y cortos de un espacio cerrado y oscuro, donde en primer lugar podemos apreciar a un adolescente colgado de un techo de una habitación oculta, sin apenas decoración, en la que prima el color gris en el vestuario del señor y las paredes que los envuelven en una situación narrativa en la que se yuxtaponen iluminación dura, junto a filtros de color de tonos azulado y grisáceo. Resaltemos que el tono de color azul utilizado denota frialdad, aquí casi quirúrgica; en cuanto a la simbología del color para esta afirmación nos referimos, entre otros, al texto de Ferrer (1999). Mientras le va tomando una serie de fotografías desde diferentes puntos de ese espacio, ignoramos cuál es el fin de

las mismas, tomadas por el personaje adulto (Klauss, encarnado por Günter Meisner) quien, de formar parte del espacio exterior que rodea al chico, camina hacia adelante para interaccionar con él, y se muestra el abuso de distintas formas: se acerca a darle un beso en el rostro de forma explícita, y de forma implícita con un plano desde atrás, le golpea con un tronco de madera en la espalda, evitando la mirada directa a los ojos y actuando además de forma cobarde. De forma explícita al espectador, el niño está siendo forzado, sometido al adulto, desnudo; de esta forma es exhibido ante la cámara de fotos, sin dar lugar a que muestre sus emociones, ni vergüenza, ni pudor. No pronuncia palabra alguna, solo se muestra su rostro mirando hacia abajo, sumado a su evidente desnutrición y debilidad, su apagamiento físico y su rendición moral.

Justamente los personajes de la película de Villaronga son ambivalentes y variables en relación a su categoría moral, y en ejercitar la violencia. Así, el personaje de Ángelo es víctima inocente, pero también un violento vengador y asesino. De esta forma es Ángelo y es Klaus (“Yo, Klaus,” señala, “amo a la muerte”). De la misma forma Klaus pasa de torturador a torturado y de asesino a asesinado. Mientras que en Rena confluyen lo femenino y lo masculino y se transforma de ser indefenso en heredera del papel odioso de ejecutor del mal (Zamora, 2010).

3.2. LA FOTOGRAFÍA Y LA INFANCIA COMO TESTIGOS

La indeterminación espaciotemporal del filme tiene su contraste en dos elementos que le aportan a los ojos del espectador una potencia testimonial y de veracidad que es lo que en definitiva potencia el horror con que se contempla. Así, el marco simbólico de la época del Holocausto en la

Alemania del XX (Loew, 2009) tiene lugar en un espacio indeterminado, tal vez en España, aunque en ningún momento se hace explícito. Tampoco las referencias temporales son concluyentes, salvo el hecho, según el personaje de Griselda, que afirma que ella y Klaus llevan ocho años expatriados, por lo que podríamos hablar de forma indeterminada de mediados de la década de los cincuenta. Si la abstracción en el espacio y el tiempo se torna simbólica y universal, la concreción en el dolor y el sufrimiento potencia el realismo. Desde sus inicios, el filme muestra descarnadamente, en planos cerrados, las secuelas posteriores al acto de los golpes, que se presenta de forma explícita. La sangre brota después de las inevitables heridas en la espalda y los pies, derramándose, y revelando la extenuación del niño. Si volvemos a la actitud del adulto, presenta absoluta frialdad en sus actuaciones, se acerca a ese niño al que está torturando en un ejercicio del mal absoluto. Al igual que la frialdad presentada en la realización de Villaronga, con la utilización de aquellos elementos mencionados en su lenguaje audiovisual en relación al color y a los escenarios (apartados, oscuros, cerrados). La realización de fotografías de sus actos y consecuencias por parte del torturador, forma parte también para el director de la película de la concreción, testimonio y veracidad ante el espectador de los hechos que presenta de forma tan descarnada. Como espectadores, intuimos que, quizás, realice estas imágenes, que de nuevo apreciamos en plano corto, y rozadas con el pie por el médico cuando procede a acercarse al chico, como forma de documentación histórica y como recuerdo. Huella de que esos acontecimientos realmente tuvieron lugar, ocultos al conocimiento del resto de trabajadores del lugar. Es un cuaderno de fotografías, que apreciamos en su singularidad, aunque desconocemos la causa exacta por las que se tomaron y, posteriormente el individuo sufrió un proceso que le hizo arrepentirse de las mismas o bien, que las realizase con propósitos de recreación posterior. Lo cierto es que las

guardará en el recuerdo de lo que llevó a cabo, voluntaria o involuntariamente, pero no muestra arrepentimiento o cesión delante de su víctima, dado que lo mortifica y terminará con su vida.

Ahora bien, respecto a la presencia de la cámara de fotos, cuya finalidad es guardar en el recuerdo una situación, en un espacio y tiempo concretos, no podemos olvidar que nos encontramos ante una etapa histórica de genocidio, que siempre suele caracterizarse por la ausencia de imágenes. Para Rivera García (2016, p. 34) el genocidio no pretende tanto la eliminación de seres humanos cuanto “la de seres a los que previamente se le ha rebajado a una categoría subhumana. Esta terrorífica operación está unida a la ocultación del crimen, al intento de hurtar cualquier imagen de los hechos genocidas”. No hay ocultación, por tanto, el espacio y el tiempo nebulosos pero reales no van a hurtar en el filme el horror de lo mostrado; dos testigos aportarán veracidad a lo que se describe: el cuaderno fotográfico y el testigo mudo de un niño. Recordemos que nos encontramos en una fría habitación en la que suceden las torturas, de las que parece que nadie tiene conocimiento, hasta que, justo en el instante decisivo en que el médico se acerca al adolescente y segundos después, la cámara nos traslada al espacio exterior de la habitación, donde alguien ha sido testigo ocular en plano subjetivo de lo que se ha producido en el interior, a través de una ventana. Este individuo, con rostro anónimo todavía y que desconocemos, de quien solo percibimos sus sollozos y sus pasos, entrará en ese espacio en el momento en que el adulto sale del mismo, observará qué ha ocurrido y apreciará frente a él una acumulación de libros por el suelo, que observará de forma apresurada y procederá a coger el cuaderno fotográfico también de forma acelerada y nerviosa. Recalcamos que el director nos presenta la visión de los personajes, es decir, lo que es denominado un plano subjetivo, a diferencia de la

situación que acaba de llevar a cabo el médico, que se ha llevado a cabo desde un plano objetivo, donde la cámara recoge y conoce los mismos detalles que los espectadores, los presencia con visión inalterada.

Tras coger el libro de fotografías, el personaje anónimo que ha actuado en forma de testigo ocular, camina tras el adulto para observar lo que va a llevar a cabo en la azotea a la que ha accedido ascendiendo por unas escaleras en forma circular. Pese a haber presenciado lo monstruoso, esta curiosidad por conocer resulta más propia de los niños y en este sentido, según Pedraza (2007, pp. 22-23), los niños “son tratados por el director como pequeños adultos, pero somos nosotros quienes tratamos a los niños como discapacitados”, y recuerda las palabras de Villaronga cuando manifestó en una entrevista que “el niño ve, no es un imbécil”. Por tanto, en este fragmento, por su inquietud, sus ansias de conocer, podríamos decir que se trata de un niño quien ha estado observando, ha irrumpido en el lugar para averiguar más datos del escenario de violencia que ha observado, y toma el libro de imágenes con intenciones aún ignotas para el espectador. Al igual que desconocemos todavía si también puede tratarse de un chico al que ha sometido a las mismas humillaciones en otros momentos que no hayamos visto o si bien éste tiene algún tipo de relación con el joven que aún permanece amordazado. La visión subjetiva del personaje anónimo, se yuxtapone con los planos subjetivos y objetivos del médico adulto mientras está dudando, reflexionando y cerrando los ojos por momentos, en los que dirige su mirada hacia abajo del tejado. El adulto siente, suponemos, un malestar físico o mental en este espacio, no sabemos si por arrepentimiento, si por miedo a que se llegase a conocer sus crímenes y la humanidad lo juzgase. Lo cierto es que, tras un fundido a negro, el director presenta una serie de fotogramas de este individuo con un menor de edad junto a capturas de diferentes

momentos padecidos en los campos de exterminio, que comienzan a sucederse. Ignoramos si como recuerdos de su pasado, si como presentación de la película por parte del director de diferentes situaciones que tuvieron lugar en aquel contexto. Pero en todo caso, tenemos delante de nuestros ojos como espectadores una de aquellas tantas cabañas, unos niños que se dirigen con la mirada a quien les está tomando la fotografía detrás de las rejas e individuos en situaciones atroces de hambre y penuria. Lo que va a ser sin duda uno de los episodios históricos más deplorables de la historia de la humanidad como trasfondo argumental: alguien tomó esas imágenes, alguien las da a conocer años después para mostrar verdad, promover justicia y conciencia. Si bien, parafraseando a Sáez de Urabain (2015, p. 256) la fotografía es una huella de lo real porque implica que, durante un momento, lo fotografiado estuvo allí. Aunque, también es verdad que antes y después de la captura, se ha contado con margen de tiempo para la manipulación y no puede apreciarse en la simple fotografía, pero tenemos conocimiento de que el referente tuvo que encontrarse allí para dejar su huella en la materia fotosensible creada con luz, con lo cual la fotografía funciona como un testigo (Sáez de Urabain, 2015, p. 259).

En ese ámbito, los espacios externos eran visibles para las víctimas, los trabajadores de diferente índole que permanecían allí, algunos de los cuales que intentaban ayudar (no olvidemos por ejemplo la enfermera polaca Irene Sendler, considerada “La madre de los niños del Holocausto”, cuya experiencia podemos conocer en el texto escrito por Anna Mieszkowska, en 2008), y conocidos también como documento histórico por fotografías que años posteriores se fueron dando a conocer. Pero los espacios interiores, como las duchas de la muerte eran conocidos por quienes no volvían a salir o algunos que pudiesen sobrevivir de alguna manera. Un niño, en todo caso, se hacía una idea según lo que el colectivo

adulto les contaba respecto a la función de estas duchas de grupo; recordemos que la inocencia de los niños hace que no aprecien a veces en su totalidad la maldad de las situaciones. Lo cierto es que, como aquí vemos, lo imaginaban como un sitio claro, al que entraban individuos, que, al recibir el agua de la ducha, caían en masa hacia la parte inferior del espacio, unos sobre otros, para posteriormente deslizarse por un espacio, que marcaban en color negro e iban dirigidos finalmente hacia un cobertizo, igualmente en negro, con ventanas. Esto es, los torturadores lo consideraban un espacio apto de ser visto desde el exterior, que funcionaba como crematorio, unido a la calavera pintada en la parte de la chimenea, que representa la muerte y punto por el que emergía el humo.

3.3. PRESENTE DE ACERO Y CRISTAL

Simbólicamente, aquí las materias como el acero y el cristal remiten a la naturaleza de los personajes; ambos elementos remiten tanto a la ambivalencia de los personajes, a la que antes aludíamos, como al carácter cíclico de la historia, con la violencia heredada que se regenera y vuelve a tomar cuerpo. Así, en el filme tras una primera parte de recreación del pasado, llegamos al presente del médico torturador, que ahora debe permanecer en el interior de un pulmón de acero para respirar; el todopoderoso asesino dependiente de una máquina que permite la respiración cuando una persona perdió el control de los músculos o el trabajo de respirar excede la habilidad de ésta, a partir de un medio de ventilación mecánica. Dispositivo, por cierto, inventado por Philip Drinker y Louis Agassiz Shaw, pertenecientes a *Harvard School of Public Health*. Su propósito inicial iba dirigido al tratamiento contra el envenenamiento de los mineros por gas emitido por el carbón y en el filme confina y

proporciona aliento al veneno moral de uno de los protagonistas de la narración.

De forma similar, dentro del análisis fílmico interpretativo, nos resultará importante definir el concepto cristal al que se refiere el nombre de esta película. Desde el punto de vista de la mineralogía, Puppo (2006, p. 207) nos recuerda que se considera cristal un cuerpo sólido que posee forma poliédrica, como los metales, piedras o sales, a pesar de que hoy la ciencia nos habla de sistemas cristalinos (cúbico, monoclinico, hexagonal u otros) y los cristales presentan características ópticas delimitadas como su transparencia u opacidad, reflexión y refracción, brillo (de los que nos habla Buci-Glucksmann, 2003). En este sentido, Puppo continúa definiendo que la inmovilidad de la roca y el cristal nos afronta con el avance inexorable del tiempo; esta es una cuestión abordada magistralmente por Deleuze (1996) en sus reflexiones sobre el cine y, según su consideración, la imagen-cristal nos transmite una dualidad consistente en que: “a toda imagen actual (que consiste en la percepción de los objetos reales), le corresponde una imagen virtual como un doble o reflejo (Deleuze, 1996, p. 97). Ese reflejo vívido del pasado es el que un joven (Ángelo, encarnado por David Sust) no puede dejar de recordar y se introduce en casa del asesino Klaus de forma violenta y casi forzada, con intenciones de cuidarlo, a pesar de la negativa inicial de su esposa a aceptarlo. No obstante, al llegar a su habitación accede finalmente y la mujer (Griselda, encarnada por Marisa Paredes) le hablará de las normas de la vivienda, así como las obligaciones con su marido. Durante el primer día de cuidado, Ángelo cierra la puerta desde el interior, para no ser interrumpido, cortará el pulmón artificial de Klaus durante un momento y se situará encima de él, como acto de abuso de poder, dada su imposibilidad física para defenderse, mostrando de forma explícita el abuso, y al igual que en el escenario anterior al

comienzo de la historia, de forma simétrica en esta vivienda el director continúa utilizando en la cámara un frío filtro de tono azulado.

Fotografías y textos reviven en el filme el pasado, para poder ser retomado en el presente. Ángelo lee así un escrito que parece pertenecer a las experiencias del médico durante su trabajo en los campos de concentración, donde exponía cómo llegaba un nuevo cargamento de niños, a quienes hacían análisis de sangre; algunos de los cuales llegaban con epidemias y se limitaban a exterminarlos de forma que se les inyectaba gasolina en el cuerpo a través de agujas; nunca se les miraba entonces a los ojos. Gesto de cobardía que, recordemos, se lleva a cabo igualmente al principio de la película. Y, es ahora, cuando igualmente se nos revela que “el horror, como el pecado, tiene su fascinación”, en una agonía que el director extiende durante cinco minutos, cuando en su interior, incomodidad y placer transcurren parejos. El joven continúa narrando y le expresa que sabe muchas cosas, Klaus lo silencia, pero le muestra el libro de textos y fotografías que recogió durante el accidente y escondió posteriormente el cadáver del niño, actuando así como cómplice de aquella actuación. Por tanto, es ahora cuando conocemos que fue él quien estaba detrás de la ventana y quien observó lo que le ocurrió antes del fundido en negro que irrumpió en la pantalla. Joven y adulto comparten ese secreto. Con todo, el médico le confiesa que si volviese atrás no sabe si lo volvería a hacer de nuevo, pero el joven le reitera la pregunta “¿si pudieras, no lo volverías a hacer? ¿No te gustaría hacerlo de nuevo?” Y le confiesa: “yo podría hacer por ti, lo que tú no puedes, no estoy detrás de un cristal, puedo ser por ti, lo que tú eras antes, me entiendes, ¿no? Quiero aprender a ser como tú. Me gusta lo que tú has sido” y procede a desnudarse delante de él. En este sentido, Ángelo está narrando el texto entre lágrimas, con lo que podríamos pensar que siente sufrimiento al leer y

recuerda Parra Toro (2012) que a través de la empatía nos identificamos (cuestión tratada por Strauss, 2004) con el narrador. Todo ello sin embargo finaliza tras su confesión, en la que revela su intención de parecerse a él, y nos damos cuenta que la conducta de abuso ha sido aprendida hasta el punto de querer ser repetida.

Probablemente Marsha Kinder (1993) es la autora que de forma más reiterada ha estudiado y definido *Tras el cristal* como un ejemplo significativo, junto con otras películas, de la leyenda cinematográfica violenta y negra, que emerge y que está enraizada con aspectos del imaginario colectivo de la cultura española, y de la que son representativas un amplio grupo de películas realizadas en los últimos años de la dictadura y en la primera transición democrática, y las conecta de forma convincente con la realidad histórica y cultural que vivió la nación española. Singularmente la violencia y su representación explícita en estas películas responde a la ruptura de los valores del franquismo y la violenta eclosión de otros nuevos, en los que se pone de manifiesto los límites más extremos, nunca mostrados. *Tras el cristal* formaría parte de la necesidad casi vital de parte de la sociedad española, de explorar hasta los límites más perturbadores esa violencia extrema: utilización de una estética masoquista, erotización de actos de violencia sádica, y tratamiento audiovisual en narrativas comerciales y espectaculares en forma de cine de género de terror. Añade, incluso, que forma parte de la inicial construcción de un discurso fílmico de izquierdas en oposición a la cinematografía franquista imperante durante décadas.

De todo lo anterior pueden formularse numerosos ejemplos a partir de las escenas y situaciones narrativas incluidas en el filme. Podemos señalar la descripción a modo de ejemplos de algunas de ellas. Pensemos en la forma en que Ángel rodea el cuello de Griselda, la ata en la balaustrada y termina con su

vida al lanzarla al vacío. O cuando, al día siguiente, el recorrido visual nos lleva a la habitación de Klaus, donde ha colocado a Griselda sin vida sobre la máquina del pulmón de acero, con lo que volvemos a apreciar su fascinación por el mal y el sadismo. Incluso, lo refuerza al comentar a la chica del servicio que la señora se ha ido y pueden prescindir de sus servicios, en lo que Klaus la observa tras el cristal situado sobre el aparato. En otro momento, la voz de Klaus relata el fuego, el humo, a una veintena de niños esperando, infantes que ya conocían la muerte, porque la habían visto cerca en su familiares o compañeros. La muerte se transforma en habitual, formando animales que no pueden descubrir sus sentimientos. Pero, la narración continúa: Klaus llevó a uno de aquellos niños a una habitación, mientras le ofrece un poco de comida, devorada igualmente de forma animal. Tras este relato oral, se nos presenta un montaje en paralelo mientras que el mismo Ángelo cocina. A partir de este momento, el espacio de la vivienda se comienza a presentar nebuloso, los rostros de los diferentes personajes que transitan por la misma no se aprecian con claridad, no están definidos, pasan a mostrarse como meras siluetas, que se mueven por un espacio desolado, deshumanizado, como si sus rostros no importasen, sino sus actuaciones y sus palabras.

Igualmente, en otro momento del filme Ángelo acarrea, engañado a la vivienda, a otro niño; es forzado a subir a la habitación de Klaus y le obliga a cantar una canción. Entre sus lágrimas y la letra de la canción, Ángelo le retira la camiseta y le recorre su cuerpo con un cuchillo. Minutos después, aparte de los ojos de Klaus y el joven, una serie de planos detalle conjugan diferentes ojos de menores de edad de las fotografías del libro que guarda el joven: ojos de inocentes niños frente a los ojos del adulto en su situación de parálisis presente y ojos rasgados del joven. Con una mirada que recuerda al diablo, conseguido este último plano de la mirada

de Ángelo a través de una iluminación dura, ante su rostro pálido y alrededor oscuro, junto a la imagen entrelazada de los ojos pintados en el cuaderno de Klaus. Ángelo mostrará también a Klaus una fotografía, un recuerdo pasado en el que se encontraba con un niño pequeño que en segundos se transformará en un fundido en negro, para, a través de un *flash back*, una regresión para recrearnos la situación de aquel, del que estaba siendo testigo una cámara fotográfica. Recordemos que, en sus pocos años, aquel niño pudo haber interrumpido la escena de violencia entre el médico y el joven atado al techo, pero ahora no, ya somos meros observadores de un pasado recreado a través de un montaje en paralelo: mientras el chaval extrae en brazos del pulmón artificial al señor de la casa, observado por Rena, un plano nos recuerda cuando el médico lo tomaba entre sus brazos para girarlo, como forma de transmitir que la historia se repite, con un rol modificado en sus protagonistas. Una situación pasada, cuando el adulto le preguntó a Ángelo lo mismo que éste le pregunta ahora al médico: si quiere ganarse unas monedas siendo sometido a abuso infantil. Sobre ese sadismo en la película puede consultarse también más pormenorizadamente el texto iniciático de Casas (1987).

Con todo, en último lugar, Ángelo redacta un escrito en el que explica dónde está el cuerpo de Griselda, y firmado por Klaus toda vez que desde ese momento muestra que anhela ser él. Al final, su deseo de convertirse en él y retomar su violencia y sadismo, se hace realidad: un *travelling* nos adentra en una habitación, en la que Ángelo se encuentra en el interior de un pulmón de acero y Rena se acerca, lo besa y se coloca encima del aparato. Repetición de las acciones que él ha estado llevado a cabo con Klaus, ahora su hija, con heridas en la cara y el cuello, las vuelve a llevar a cabo con él, como un resurgir cíclico eterno: distintas caras reflejadas en los distintos ángulos del poliedro del cristal mineral. En ese

sentido, y teniendo en cuenta esta particularidad del cristal referida por Deleuze, sobre lo que nos contrapone con la dificultad de aprehender el tiempo, al comienzo de la narrativa fílmica una llamada de teléfono realizada por la esposa de Klaus, nos hace entrever que su pasado, presente y futuro se van a entremezclar de forma poliédrica: “Klaus ha de seguir vivo durante años”. Las propiedades del cristal resumen también las turbadoras mutaciones en los comportamientos y narrativas de los personajes, así como la trasmutación de víctimas en verdugos, de una forma postmoderna y nueva en el cine español de la época; Ángelo retoma finalmente la personalidad inicial de Klaus, y se dirige a una Rena ahombrada que lo besa en la frente, mientras ambos exclaman al unísono “Gracias, Ángelo”, provocando de esta forma un “laberinto onomástico, identitario, psicológico y moral” (Zamora, 2010, p. 151). También, esta escena, como transición, se convierte en una esfera, que recuerda a una bola para predecir el futuro, que alguien observa para conocer lo que va a acontecer. Así, haciendo uso de estas estrategias del lenguaje audiovisual, pasado y futuro se entremezclan en el presente de la niña, que tendrá en su mano la posible repetición de la historia. Recordemos la definición de imagen cristal: la imagen presente consistente en la percepción de los objetos reales, le va a corresponder una imagen virtual como un doble o reflejo (Deleuze, 1996, p. 97). Con la presencia de esta esfera que simboliza el futuro que viene, la historia perversa parece que volverá a repetirse, ante la fascinación que provoca en determinados seres humanos el ejercicio del mal.

4. CONCLUSIONES Y CONSIDERACIONES FINALES

Tras el cristal busca, desde el primer momento, un terror extremo pero siempre verosímil, a partir del imaginario presente en el espectador sobre el conocimiento histórico de

las atrocidades cometidas durante el Holocausto. Combina en ese sentido el tratamiento del abuso hacia la infancia, el conflicto bélico y los horrores que provocó, y puede al tiempo ser entendida como ejemplo singular de la evolución temática y estilística del cine español durante la segunda transición democrática. En ese sentido, el filme, de alguna manera, españoliza o nacionaliza un fenómeno tanto histórico como global. Si la abstracción en el espacio y el tiempo se torna simbólica y universal, la concreción en el dolor y el sufrimiento potencia el realismo explícito hasta la náusea.

Lejos de ser una obra aislada, la trayectoria de Villaronga está compuesta por una serie de producciones que comparten el estilo visual de una singular puesta en escena en el cine español. Consistente principalmente en mostrar explícitamente las consecuencias de actos a menudo violentos, y por su obscenidad, es decir, por trasladar a la pantalla aquello que tal vez debería quedar fuera o que habitualmente no había sido mostrado. Además, dos testigos aportarán veracidad a lo que se describe: el cuaderno fotográfico (y los textos que lo acompañan) y el testigo de un niño.

En el filme, la iluminación tiene una marcada voluntad psicológica, mediante los juegos de la iluminación, el director parece tener el objetivo de dejar entrever, además de la violencia, la dualidad y amoralidad de los personajes y la reencarnación de la violencia.

Tras el cristal supone un ejemplo significativo, junto con otras películas, de la leyenda cinematográfica violenta y negra que emerge y que está enraizada con aspectos del imaginario colectivo de la cultura española, y de la que son representativas un amplio grupo de películas realizadas en los últimos años de la dictadura y en la primera transición

democrática, y las conecta de forma convincente con la realidad histórica y cultural que vivió la nación española.

Singularmente, la violencia y su representación explícita en estas películas responde a la ruptura de los valores del franquismo y la violenta eclosión de otros nuevos, en los que se pone de manifiesto los límites más extremos, nunca mostrados. Una narración en la que implícito en principio y explícito posteriormente se conjugan, primando la presentación de los hechos en la pantalla, haciendo mayormente uso de lo segundo. Una forma de transmitir un secreto que nos sobrecoge, nos resulta espeluznante y escalofriante, por la osadía del director para tratar una temática que mueve emociones, y construye al personaje principal, Ángelo, dispuesto a repetir actuaciones aprendidas, con matices en su psicología, hasta el punto de mezclar su llanto de posible sufrimiento con el placer sexual que le genera el texto redactado por el médico. Al tiempo, la niña es susceptible de repetir el pasado en un final que se desvanece para convertirse en bola de cristal que refleja un futuro posible. Un aprendizaje iterativo y un resurgir cíclico de la violencia de la que la infancia no puede desprenderse en el filme.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLEN, Michael Thad & FRISBIE, Graciela. 2006. **Hitler y sus verdugos: esclavitud y asesinato en los campos de concentración nazis**. Grupo Editorial Tomo. Ciudad de México (México).

BARRENETXEA MARAÑÓN, Igor. 2003. "Cine y Holocausto: la representación del genocidio en el cine de ficción". **Film-Historia Online**, Vol. 13 (nº 2). Disponible en:<http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinem>

a/filmhistoria/2003/cine_holocausto1.htm. Consultado el 29.06.2016.

- BOTZ, Gerhard. 2009. “Nazi, oportunista, «cazapartisanos», víctima de guerra. Retazos de memoria y pruebas documentales de mi padre: reflexiones autobiográficas”. **Historia, antropología y fuentes orales** (nº 42), pp. 5-32.
- BOURKE, Joanna. 2002. **La Segunda Guerra Mundial: una historia de las víctimas**. Paidós. Barcelona (España).
- BUCCI-GLUCKSMANN, Christine. 2003. “Os cristais da arte: uma estética do virtual”. **Revista de comunicação e linguagens** (nº 31), pp. 107-22.
- CASAS, Quim. 1987. “Tras el cristal. La violencia como placer”. **Dirigido por** (nº 144), pp. 16-7.
- CHAPPUZEAU, Bernhard. 2007. **Memoria histórica de la Guerra Civil y esteticismo de la violencia: Los discursos de erotismo y poder en *El mar de Agustí Villaronga (1999)*. Miradas locales. Cine español en el cambio de milenio**. En Burkhard Pohl & Jörg Tüschman (Eds). Iberoamericana. Madrid. pp. 89-105. (España)
- DELEUZE, Gilles. 1996. **La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2**. Paidós. Barcelona (España).
- DÍAZ MAROTO, Carlos. 2004. “Agustín Villaronga. La turbiedad de la imagen”. **Prótesis** (nº 3), pp. 35-43.
- ERLIJ, Evelyn. 2014. “Escribir el Pasado con el Lente de una Cámara: el Cine como Documento Histórico”. **Revista Comunicación y Medios** (nº 29), pp. 76-91. Disponible en:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5242658>. Consultado el 25.06.2016.

- FERRER, Eulalio. 1999. **Los lenguajes del color**. Instituto Nacional de Bellas Artes. México D. F. (México).
- FRIEDLÄNDER, Saúl, & WARSCHAUER, Fina. 1979. **¿Por qué el holocausto?: las causas históricas y psicológicas del exterminio de los judíos en la Alemania nazi**. Gedisa. Barcelona (España).
- GALÁN FAJARDO, Elena. 2006. "Personajes, estereotipos y representaciones sociales Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva". **Eco-Pós**, Vol. 9 (nº 1), pp. 58-81. Disponible en: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/viewFile/1060/1000. Consultado el 20.06.2016.
- GALLANT, Chris. 2002. "Power, Paedophilia, Perdition. Agustín Villaronga's *Tras el cristal* (In a Glass Cage, 1986)". **Kinoeye. New Perspectives on European Film** (nº 2), pp. 2-17.
- GARCÍA AMADO, Juan Antonio & PAREDES CASTAÑÓN, José Manuel. 2004. (Coord.). **Torturas en el cine**. Tirant lo Blanch. Valencia (España).
- GARCÍA MARCOS, José Antonio. 2015. "La matanza de los enfermos mentales en la Alemania nazi, antesala del Holocausto judío". **Raíces: revista judía de cultura** (nº 102).
- GOYENECHÉ-GÓMEZ, Edward. 2012. "Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual". **Palabra Clave**, Vol. 15 (nº 3), pp. 387-414. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64924872003>. Consultado el 27.06.2016.

- GUTIÉRREZ SAN MIGUEL, Begoña. 2003. “La luz como elemento expresivo de la narrativa audiovisual”. **Comunicar** (nº 18), pp. 101-110. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15801816>. Consultado el 28-06-2016.
- KINDER, Marsha. 1983. **Blood Cinema. The Reconstruction of Nacional Identity in Spain**. University of California Press. Berkeley (Estados Unidos).
- KOGON, Eugen. 2005. **El estado de las SS. El sistema de campos de concentración alemanes**. Alba editorial. Barcelona (España).
- KRISTEVA, Julia. 1982. **Powers of Horror. An Essay on Abjection**. Columbia UP. New York (Estados Unidos).
- LA CHICA DELGADO, María Cruz. 2015. “La noción de persona y los procesos de despersonalización del ser humano a través del holocausto nazi: Una mirada antropológico-filosófica sobre el genocidio”. **En-claves del pensamiento** (nº 17), pp. 87-111. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5158317>. Consultado el 12-07-2016
- LOEW, Camila. 2009. **Representingthe Extreme: Reminiscences of Nazi Germany in Tras el cristal. Memories and Representations of War: The Case of WorldWar I and WorldWar II**. Ed. Elena Lamberty & Vita Fortunati. Rodopi. Amsterdam. pp. 215-23 (Países Bajos).
- LOISELEUX, Jacques. 2005. **La luz en el cine**. Paidós: Los pequeños cuadernos de “Cahiers du Cinéma: Barcelona (España).

- MACHADO, Ximena. 2013. “¿Como ovejas al matadero? Formas de resistencia pasiva de los judíos en los Guetos de Varsovia y de Lodz (1939-1942)”. **Ruhm**, Vol. 2 (nº 4), pp. 88-107. Disponible en: <http://www.ruhm.es/index.php/RUHM/article/viewFile/49/40>. Consultado el 10-07-2016.
- MÉNDEZ VILLAMIZAR, Raquel., MONTERO TORRES, Leticia. & ROJAS BETANCUR, Mauricio. 2012. “Abuso sexual infantil: la potencia de los enfoques preventivos”. **Revista Tendencias & Retos**, Vol. 17 (nº 1), pp. 49-58.
- MIESXKOWSKA, Anna. 2008. **La madre de los niños del Holocausto**. Styria. Barcelona (España).
- OCÓN DOMINGO, José. 2006. “Normativa internacional de protección de la infancia”. **Cuadernos de Trabajo Social** (nº 19), pp. 113-131. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2575002>. Consultado el 10-07-2016.
- PEDRAZA, Pilar. 2007. **Agustí Villaronga**. Akal. Madrid (España).
- PUPPO, María Lucía. 2006. “De ruinas y cristales: una poética del tiempo en los textos de Aníbal Núñez”. **Revista de literatura**, Vol. 68 (nº 135), pp. 199-219.
- RAS, Marcia. 2011. “Formas de resistencia judía frente a la Solución Final: problemas y debates”. **Actas y Comunicaciones del Instituto de Historia Antigua y Medieval**, Vol. 7 (nº 1).
- REVAULT D'ALLONNES, Fabrice. 2003. **La luz en el cine**. Cátedra. Madrid (España).

- RIVERA GARCÍA, Antonio. 2016. “Fotografía, tiempo y desaparición: La imagen de la barbarie en la guerra de Canudos”. **Fotocinema** (nº 12), pp. 9-38.
- ROMERO, Martín Félix. 2016. “Höss, Stroop y Stanglverdugos profesionales. Estudio comparativo sobre los perpetradores del Holocausto a la luz de sus propias palabras”. *Trabajos y comunicaciones* (nº 43), pp. 1-15.
- RUEDA LAFFOND, José Carlos & CHICHARRO MERAYO, María del Mar. 2004. “La representación cinematográfica: una aproximación al análisis socio histórico”. **Ámbitos: Revista internacional de comunicación** (nº 11-12), pp. 427-450.
- SÁEZ DE URABAIN, Ainara Miguel. 2015. “¿Puede la fotografía mostrar lo inimaginable?: el debate en torno a la representación de la shoah”. **Fotocinema** (nº 10), pp. 233-262. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5114985>. Consultado el 18-07-2016.
- SHAEFER, Dennis & SALVATO, Larri. 1990. **Maestros de la luz. Conversaciones con directores de fotografía**. Plot. Barcelona (España).
- STRAUSS, Claudia. 2004. “Is Empathy Gendered and, if so, Why? An Approach from Feminist Psychological Anthropology”. **Ethos**, Vol. 32 (nº 4), pp. 432-457.
- YELA FERNÁNDEZ, Otto Roberto. 2013. “Infancias vulneradas en las guerras de España y Guatemala”. **El Futuro del Pasado: revista electrónica de historia** (nº 4), pp. 207-226.

ZAMORA, Andrés. 2010. “Perversiones españolas del Holocausto. Tras el cristal de Agustí Villaronga”. **Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies** (Vol. 6),



**UNIVERSIDAD
DEL ZULIA**

opción

Revista de Ciencias Humanas y Sociales

Año 32, Especial N° 13, 2016

Esta revista fue editada en formato digital por el personal de la Oficina de Publicaciones Científicas de la Facultad Experimental de Ciencias, Universidad del Zulia.
Maracaibo - Venezuela

www.luz.edu.ve

www.serbi.luz.edu.ve

produccioncientifica.luz.edu.ve