

INVESTIGACIÓN/RESEARCH

Recibido: 18/11/2015 --- Aceptado: 30/03/2016 --- Publicado: 15/12/2016

LA MANIPULACIÓN DE LAS MENTES EN LA INFANCIA: BALADA TRISTE DE TROMPETA Y EL NIÑO CON EL PIJAMA DE RAYAS

M. Nieves Corral Rey¹: Universidad de Málaga. nievescorral@alu.uma.es

Resumen

La infancia en el cine parece un tema de emociones, porque la sensibilidad aflora rápidamente, especialmente cuando los menores se integran en entornos de represión, conflictos bélicos, violencia y sangre, porque son contextos dolorosos en cualquier sociedad, tanto si forma parte de nuestro presente como de nuestro pasado. Un pasado, que intenta ser borrado por ciertos sectores que proponen un olvido de aquellos acontecimientos, que marcaron la psicología de sus protagonistas infantiles. En este sentido, mediante el universo ficticio del cine podemos examinar hasta qué punto el carácter/temperamento, y, en definitiva, los rasgos de su personalidad pueden o han podido ser manejados por los adultos durante estos contextos históricos desde el punto de vista de la ficción. En concreto, en el presente artículo hemos realizado una comparativa de los protagonistas de *Balada triste de trompeta* (Álex de la Iglesia, 2010) y *El niño con el pijama de rayas* (Mark Herman, 2008), en base a la tipología de personaje que propuso Hipócrates de Cos y que recoge Antonio Sánchez Escalonilla (2001). Además, presentaremos una serie de reflexiones sobre la manipulación de las mentes de los personajes protagonistas como consecuencia de la educación recibida en cada caso.

Palabras clave: Cine, Infancia, Balada triste de trompeta, El niño con el pijama de rayas, franquismo, nazismo.

¹ M. Nieves Corral Rey: Universidad de Málaga, España
nievescorral@alu.uma.es

MANIPULACION OF THE MINDS IN INFANCY: *BALADA TRISTE DE TROMPETA* AND *THE BOY IN THE STRIPED PYJAMAS*

Abstract

Infancy in the cinema looks like an emotions topic, because sensibility outcrops quickly, specially when the children integrate into environments of repression, warlike conflicts, violence and blood, because these contexts are painful for any society, so much if it is part of our present as of our past. A past, which tries to be erased by certain sectors that propose a negligence of those events, which marked the psychology of its infantile protagonists. In this sense, by means of the movies we can examine until point the character/temperament, and finally the features of its personality can or could be handled by the adults during these historical contexts from the perspective of the fiction. Specifically, in the present article we have realized a comparative of the protagonists of *Balada triste de trompeta* (Álex de la Iglesia, 2010) and *The Boy in the striped Pyjamas* (Mark Herman, 2008), based on the personage's typology of Hipocrates de Cos and that Sánchez Escalonilla gathers (2001). Also, we will reflect about the manipulation of the minds of the personages protagonists as a result of the education received in every case.

Keywords: Cinema, Infancy, *Balada triste de trompeta*, *The Boy in the striped Pyjamas*, franquism, nazism.

1. INTRODUCCIÓN

Cuando la infancia aparece en el cine, sobre todo en contextos de violencia, sangre y represión, tendemos a emocionarnos como consecuencia de los sentimientos que nos provoca nuestra posible implicación en su papel. Es por esto, por lo que los menores podrían considerarse un colectivo indefenso y sensible ante la sociedad, ya que son vulnerables psicológicamente durante un período de su infancia, y mediante el cine podemos examinar hasta qué punto están sometidos a distintos peligros sociales. Para Otto Roberto Yela Fernández (2013, pp. 207-209), la infancia debería ser la etapa más feliz de la vida de un ser humano, porque los países que gozan de estabilidad económica, otorgan a los niños la esperanza del éxito y las oportunidades para alcanzar la libertad y el bienestar. Sin embargo, tal como nos sigue comentando este autor, durante los conflictos bélicos, estos ideales se rompen y derivan hacia la crueldad y la falta

de respeto hacia la vida del ser humano, como se refleja en estas dos producciones. Por ello, los relatos de las víctimas de una guerra, manifiestan una serie de heridas físicas y psicológicas, más sensibles sobre todo en el caso de los niños, puesto que a estas cortas edades, se encuentran todavía en la etapa del desarrollo, resultándoles más complicado encontrar por sí solos los mecanismos que les permitan evitar las penurias, privaciones, y en definitiva, los traumas que ocasionan un conflicto bélico. El drama que vivieron los niños en las distintas guerras y contextos represivos ha sido llevado a la pantalla en diversas producciones cinematográficas que toman como referencia diferentes puntos geográficos, y constituyen importantes referencias para reflexionar sobre la historia, sobre cómo esas infancias fueron violentadas en su derecho a un bienestar social, e igual de significativa resulta la labor de explorar cómo se relatan las estrategias de supervivencia de aquellos menores, en su intento de proteger su integridad física y psicológica (Yela Fernández, 2013, p. 208).

Por otra parte, en épocas dramáticas y catastróficas de conflictos bélicos (Guerra Civil española, I y II Guerra Mundial, entre otras), los poderes públicos hacían uso del colectivo infantil para transmitir ideologías extremistas. Como nos recuerda Víctor Amar (2009, p. 138), el cine se considera también una máquina de ideologizar, en el sentido de inducir un pensamiento, convirtiéndose así, en figuras de propaganda de una determinada doctrina, y sobre la manipulación de las mentes se pueden consultar estudios de Núñez y Rivière Gómez (1994), Cook y Albornoz (2003).

2. OBJETIVOS

Para el presente estudio hemos seleccionado *Balada triste de trompeta* (Álex de la Iglesia, 2010), basada en la Guerra Civil española y el Franquismo (1936-1939), que vamos a contrastar con *El niño con el pijama de rayas* (Mark Herman, 2008), que toma como referencia la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto en Alemania, concretamente el universo de los niños de cada caso, en el cual se evidencia la pérdida de la infancia, como consecuencia de la educación familiar y social recibida en el contexto social en que están integrados. Producciones, que comparten el hecho de situarse en entornos de represión, persecución, exaltación de valores ideológicos, así como la inocencia con la que acometen las acciones cada uno de sus protagonistas, mediante el intento de seguir la educación impuesta por su familia, con el fin de obtener la felicidad que cada uno considera según sus principios, pero sin olvidar que los adultos actúan con total ignorancia sobre las posibles secuelas que terminan ocasionando en las mentes manipulables y flexibles, como es la de los menores.

Balada triste de trompeta es una película escrita y dirigida por Álex de la Iglesia, que pertenece a un grupo de directores vascos que comenzaron a realizar sus primeras producciones entre los años 80 y 90, un estilo caracterizado por la mezcla de géneros, confusión entre realidad y ficción, importancia de la imagen y la música, personajes marginales con actúan con desilusión, montaje agresivo y rápido, nuevas formas de familia, entre otros aspectos visuales (Errazkin, 2012, pp. 28-29). Mientras que la película dirigida por Mark Herman, *El niño con el pijama de rayas*, está basada en la novela de John Boyne, de producción

británico-estadounidense, pero con rodaje en Budapest y en un campo de concentración real (para esta cuestión se puede consultar el análisis de Bastos da Silva, 2012). El estilo cinematográfico de Herman presenta la problemática social inglesa desde una perspectiva parecida a la presentada por Ken Loach (Rentero, 2002, p. 230), heredero del realismo social británico y crítico de la burguesía.

Si bien, unos estilos muy distintos, pero unos casos que se encuentran unidos por la intención de manipular la mente de los niños en los preceptos de ambos contextos represivos, en los cuales, los menores deben convivir en ambientes violentos: en *Balada triste de trompeta*, tenemos a Javier niño y posteriormente, adolescente durante los primeros minutos de la historia. Luego se hace adulto y realizará la voluntad de su padre: ser payaso triste, aunque el posible trauma infantil le acompañará en varias etapas de su vida, como podremos apreciar en sus actuaciones y comportamientos. Por otro lado, en *El niño con el pijama de rayas*, Bruno se separará de sus amigos, vivirá en un entorno ausente de población infantil, pero traspasará una puerta prohibida, tras la que conoce a un chico judío, prisionero en un campo de concentración, con el que entabla una amistad, que le deparará consecuencias mortales a causa de la prohibición de sus padres, quienes pretenden encerrarlo en una vivienda para que no se relacione con chicos que habitan al otro lado de la verja.

Nuestro objeto de estudio son los individuos principales de cada una de las historias que hemos seleccionado, concretamente, pretendemos describir una serie de rasgos del temperamento, quizás distorsionados, como consecuencia de la ruptura de una serie de valores, por la influencia del contexto y las ideologías extremistas de ambas familias, que provocan posibles daños psicológicos y viven desilusionados, en definitiva unos traumas sobre los que se pueden consultar otras reflexiones de Armañanzas Ros, 2012 y Yusta Rodrigo, 2014. En ambos casos examinaremos su personalidad, tomando como referencia la tipología del temperamento propuesta por Antonio Sánchez Escalonilla (2001), categorías propuestas en un principio en la etapa clásica por Hipócrates de Cos, considerado en padre de la Medicina, para esclarecer los rasgos de creación de cada uno de los personajes protagonistas, y reflexionar si se presentan con las características propias de humor flemático, melancólico, colérico o sanguíneo, bien si yuxtaponen rasgos de varios tipos, si a través de sus actuaciones, motivadas por su educación o en el transcurso de la historia de cada contexto socio-histórico en el que se encuentran inmersos se les pueden apreciar algunas consecuencias. Así, seleccionamos estas categorías porque nos sirven como base para profundizar en la construcción psicológica de cada personaje.

3. METODOLOGÍA

La figura del niño presentada por el medio cinematográfico, en ocasiones, es una imagen que nos han mostrado los cuentos tradicionales, además de que muchos personajes infantiles, antes de aparecer en las pantallas, ya habían tenido lugar en obras literarias (García & Triperio, 2000, p. 14). Sin embargo, a lo

largo de la historia del cine español hemos encontrado pocas películas que representen el trauma infantil provocado por los conflictos bélicos y contextos de dictadura. Esta temática comienza a ser tratada con mayor interés después de terminar el Régimen franquista y comenzar la libertad de expresión con la llegada de la Constitución española a partir del año 1978. Aunque no queremos decir que no hubiesen aparecido anteriormente algunas películas, con la intención de mostrar la fragilidad de la infancia, con mensajes transmitidos de forma más sutil y utilizando elementos implícitos, con el fin de pasar desapercibidos ante los censores, pero consideramos que es una temática un poco dolorosa, por las emociones y sentimientos que genera, ante la sensación de saber hasta qué punto los acontecimientos que tenemos en pantalla son del todo verdad y hasta qué límite son cuestiones aportadas por la imaginación del director en su proceso de creación.

Centrándonos en la figura de la infancia, Jorge Larrosa (2007, p. 18) argumenta que el cine trata de educar la mirada, enfocándose sobre los niños: sus movimientos, sus palabras, sus silencios, su libertad, su inocencia..., por lo que trataría de enseñarnos a mirarlos desde sus ojos inocentes, mientras que Hilario J. Rodríguez (2006, pp. 209-211) manifiesta que las guerras no respetan a los niños, sus hogares y su inocencia, ya que siguen siendo utilizados para matar y morir por cualquier motivo en diferentes puntos geográficos, donde crecen en medio del conflicto, aprendiendo a ignorar la vigilancia y no mostrar miedo a los soldados, caminando cerca de donde suenan los disparos. En este sentido, comenta Ángel Quintana (en Larrosa, De Sousa & Assunção, 2007, p. 94), que uno de los motivos de la aparición de los menores en el cine, se debe a que están desatendidos, a causa de que los adultos se han obsesionado por vivir su presente y, por ello, “ante esta crisis, el cine no ha hecho más que empezar a preguntarse cómo salvar a los niños, ideando una curiosa cruzada imaginaria con los recursos propios de la ficción” (Larrosa et al, pp. 18-19).

Estas producciones pueden ser estudiadas tomando como referencia múltiples propuestas metodológicas de análisis, ya que, si recordamos la opinión de Brisset (2011, pp. 54-55), no hay un método que pueda aplicarse a todos los films, pero alguno puede servir como base, con algunas modificaciones, para examinar cualquier película, o bien Casetti y Di Chio (1998) quienes alegan que cada análisis se considera una receta, donde cada analista selecciona sus ingredientes para llevar a cabo un estudio, de acuerdo con sus intereses y objetivos. Además, tampoco olvidemos palabras de Jacques Aumont y Michel Marie (1990, p. 279) cuando expresan que “no existe un método objetivo, universal e irrefutable” y también podemos tener en cuenta a Nietzsche (citado por Marzal, 2007, p. 65), cuando manifiesta que “un mismo texto permite numerosas interpretaciones”, por tanto, no existe un método que pueda considerarse <<correcto>>, ni tampoco presentamos estas interpretaciones como únicas e irrefutables. No obstante, recordemos que el fundamento de la construcción narrativa parte de tres elementos principales que serían el personaje, la acción y el conflicto (Galán Fajardo, 2007). Comenta esta autora que, durante el proceso de creación de un personaje para un medio audiovisual, encontramos dos posturas distintas: por un lado, una visión existencialista, que considera al personaje como un conjunto de cualidades (biografía, físico, psicología); o bien, una visión del personaje entendido como un conjunto de

actividades, transformaciones y significación a medida que constituyen un hacer. Para nuestro caso, no somos expertos en psicología de la personalidad, pero intentaremos aunar las cualidades psicológicas de la creación y su posible transformación, motivada por diferentes aspectos como el contexto socio-histórico, en base a lo que se observa o asimila de ese entorno, además de su hacer, es decir, las actuaciones personales impuestas por el mundo adulto exterior, influenciados por la profesión familiar de cada caso, educación que le intentan transmitir y encaminados hacia un objetivo, una motivación concreta: realizar unas determinadas acciones atribuidas y no otras, lo que les coartaría su libertad y lo convierten en personajes cohibidos y, a priori, pasivos, hasta que rompen a actuar, tal vez, con una serie de carencias afectivas, que hace que conciben su universo de forma distorsionada.

Si bien, un individuo puede definirse desde diferentes tipologías de temperamento, caracterizadas por una serie de rasgos, que tienen su antecedente en la teoría clásica de Hipócrates de Cos, diferenciadas por una serie de rasgos del humor, la personalidad, carácter, y recogidas por Sánchez Escalonilla (2001), aunque psicólogos conductistas como H. J. Eysenck (mencionado por Martínez-Abascal García, 2001) han incorporado nuevas aportaciones sobre estas tipologías respecto a la teoría de la personalidad, también tratada por investigadores como Rodríguez Pérez (1993), Tous Ral (2008), Lamiell y Lee (2010), entre otros. Aunque, la referencia en la que nos basamos de la etapa clásica, en líneas generales, presenta las siguientes particularidades:

-En el temperamento sanguíneo, se suelen encasillar a personajes optimista, equilibrados y simpáticos, sociales, que afrontan los golpes de la vida con calma, son seguros de sí mismos, no ocultan sus emociones, ni las reprimen, dicen lo que piensan y contagian sus estados de ánimo.

-Aquellos que se adscriben al temperamento colérico, actúan movidos por el impulso y padecen fuertes estados de euforia, son precipitados y espontáneos, incapaces de ocultar sus sentimientos y opiniones, que brotan de estados de ira, además de ser precipitados en tomar resoluciones y su inestabilidad provoca rechazo.

-El temperamento flemático presenta personajes tranquilos, reflexivos, silenciosos, imperturbables y, a veces, irritablemente prudentes, controlan y piensan lo que dicen, saben guardar secretos, presentan tal inexpresividad que desconcierta a su alrededor, pueden desvelar tanto genialidad y ternura, como estupidez y maldad.

-El temperamento melancólico se muestra con personajes depresivos, sensibles, fáciles de herir, dudan, mienten con frecuencia para ocultar sus sentimientos, reviven sus traumas, se ruborizan fácilmente y disfrazan con falsa euforia sus depresiones, sienten remordimientos de conciencia, incapaces de tomar decisiones rápidamente, su inestabilidad produce compasión y ofrecen imagen de desamparo atractiva para los personajes femeninos.

Los personajes presentados en cada caso pensamos que guardan rasgos propios de diferentes tipologías de temperamento, así que no serían excluyentes, aunque alguna predomine a otra a lo largo de la narración, pero transmitiendo

esa diversidad de facetas y vertientes en el carácter humano, como consecuencia, quizás, de la evolución y progreso de la historia y la maduración personal.

4. DISCUSIÓN

4.1. *Balada triste de trompeta*

Esta película no podríamos clasificarla en un género concreto, puesto que presenta multitud de matices propios del estilo estético postmoderno (para un análisis más profundo de la posmodernidad se puede consultar estudios de Fernández Serrato, 2002; Morales García, 2006; Gordillo Álvarez, 2008; Imbert, 2010; Hueso Holgado y Cuervo Díaz, 2013), como mezcla de escenas de risa, drama, religión frente a circo, violencia. No nos presenta personajes maniqueos: la bondad del bueno frente a la maldad del malo, sino que, los personajes evolucionan como los seres humanos lo hacen en la vida real. Nos transmite multitud de excesos, típicos en este estilo, buscados por voluntad del director, ganchos para atraer al público, con intención de impactar con el discurso audiovisual por encima del discurso narrativo, como una serie de momentos que no están relacionados con la diégesis principal de la historia: sexo, violencia, sangre. Además del interés del director por la ironía, lo deforme y lo esperpéntico, ese humor negro y grotesco con el que trata de provocar la risa del espectador (Errazkin, 2012, p. 34).

La historia toma como referencia de partida la Guerra Civil española (1936-1939), que fue provocada por diferentes causas y dificultades, entre las que se encontraban una economía incapaz de satisfacer las necesidades del pueblo, una oligarquía terrateniente interesada sobre todo en sus beneficios y la convivencia de dos bandos políticos, la derecha y la izquierda, que convivían en constante tensión (sobre los orígenes de este conflicto se pueden consultar análisis de López, 2003; Quirosa-Cheyrouze Muñoz, 2003; Zaragoza Pelayo, 2007). La historia comienza en 1937, en pleno conflicto bélico, mientras un grupo de niños asustados se distraen en el circo en una actuación conjunta entre el payaso tonto (Santiago Segura), padre de Javier, y el payaso listo (Alfonso Aragón Sac -Fofito-), y tienen lugar una serie de bombardeos en el exterior. Instantes después, el ejército popular republicano asalta sus risas, con el coronel Enrique (Fernando Guillén Cuervo) a la cabeza, quien llega imponiendo el miedo y secuestra a los trabajadores del circo, para combatir contra los rebeldes, defensores del fascismo. Los menores son testigos de la violencia y las palabras con las que el payaso listo se enfrenta al ejército. Durante dicho desalojo, Javier (Sasha di Benedetto -niño-) increpa a su padre, preguntándole qué le van a hacer y le expresa que quiere ir con él. Se queda solo en el lugar, cuando un león adiestrado camina hacia adelante, se dirige a nosotros con la mirada, pero no podemos apreciar que observe al niño directamente, sino a los espectadores y a laterales del lugar en el que se sienta. Quizás, esta figura nos mire solo a nosotros, como humanos (Figura 1), para hacernos reflexionar sobre la situación en la que quedará ese niño, que crecerá con la ausencia de sus padres durante el conflicto.

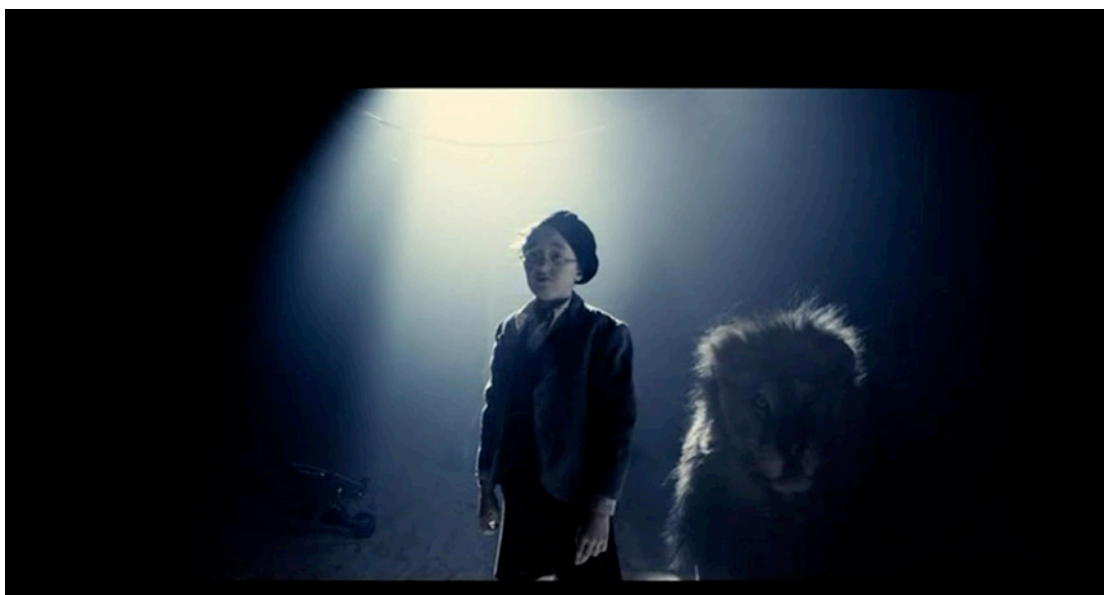


Figura 1. Javier y el león.

Podríamos pensar que, tal vez, un animal sea más sensible y respetuoso con un ser humano, puesto que no le hace daño, en cambio, cada uno de los bandos que combaten en el conflicto, actúan conforme a sus intereses al atacar al enemigo, incluso a la inocencia de los niños, como el caso de nuestro protagonista (una comparativa del adiestramiento animal y educación del carácter humano la encontramos en el estudio de Rodríguez García, Cano Jurado & Loredo Narciani, 2009). En este primer momento, tendríamos a un animal adiestrado que no hace daño a un humano, lo que podríamos achacar a ese adiestramiento, mientras que son los propios humanos, considerados individuos con raciocinio y educados para vivir en la civilización, quienes se provocan sufrimiento en presencia de figuras infantiles como consecuencia de las diferentes ideologías que conviven en conflicto en este contexto, intentando erradicar al otro, haciendo uso del miedo y toda una serie de técnicas represivas. Como inciso, podríamos volver a mirar la fotografía anterior y no podemos ignorar la bicicleta que se encuentra a su lado, un juguete abandonado, que podría simbolizar las ilusiones desatendidas de los niños, que permanecían intactas, como metáfora de la ausencia de motivación para jugar.

Por otro lado, de acuerdo con Ízaro Errazkin (2012, pp. 35-36), aunque se trate de una ficción, hay algunos elementos y un trasfondo verdaderos, ya que la trama se desarrolla en un contexto totalmente real: la Guerra Civil Española, la posguerra y la dictadura franquista, ante la presencia de algunas referencias e imágenes auténticas que se alternan con las ficticias de la película, como el caso de los fotogramas del conflicto y la dictadura (las reproducciones de las tropas, los muertos, la llegada al poder de Franco, la propaganda de la dictadura, los fusilamientos, las procesiones de Semana Santa, el encuentro entre Hitler y

Franco, atentado contra Carrero Blanco, la construcción e inauguración del Valle de los Caídos).

En el año 1943, cuando Javier (Jorge Clemente) es adolescente, visita a su padre en la cárcel, porta idénticas gafas que cuando era niño, tal vez, porque su familia no tiene recursos para comprarle unas nuevas, o quizás, porque sigue viendo las cosas de la misma manera que cuando era pequeño. En un nuevo encuentro bajo las miradas de la autoridad, su padre le comenta que allí lo tratan estupendamente y le pregunta qué quiere ser de mayor, animándolo a ser payaso, pero, payaso triste, porque: “nunca vas a tener gracia. Nunca has sido un niño, desde muy pequeño te has enfrentado con la muerte”, así que Javier baja la mirada ante las palabras de su padre. A pesar de la dura infancia que ha sufrido sigue manteniendo esas ilusiones, aunque, en este momento, su padre le augura a lo que debe dedicarse y se las rompe. Intercambio de palabras, con las que se evidencia esa pérdida de su infancia, con lo que conlleva: juegos, amigos, alegría, ilusión por dedicarse a una profesión. No obstante, su padre le comenta que hay una forma de ser feliz: “burlarse del destino, alivia tu dolor con la venganza”. En este aspecto concreto se centra la educación de su padre, la manipulación de su mente para la venganza, el mismo medio que el bando contrario trataba de ejercer ante su victoria contra aquellos que eran afines a la ideología del bando popular republicano (sobre lo que se profundiza con la consulta del estudio de Alonso Castroviejo, 1997). Consejo de su padre, que el adolescente asume, y con absoluta obediencia comienza por atentar en el Valle de los Caídos, donde coloca un explosivo y ocasiona varias víctimas. Todos corren para salir del lugar y el coronel Salcedo se coloca delante de su padre, arremetiéndole con el caballo hasta ocasionarle la muerte. Años más tarde, en 1973, Javier ya es adulto (Carlos Areces) y acude a un circo a buscar trabajo, aunque antes mantiene la primera conversación con el jefe, el payaso tonto, Sergio (Antonio de la Torre), que le explica que a los niños hay que entenderlos, ser uno de ellos, tenerles paciencia y le pregunta por qué quiere ser payaso, y éste contesta con la misma pregunta, a lo que el otro responde que de no haber sido payaso habría sido asesino y Javier responde con idéntico argumento, ahí podemos apreciar que en su mente sigue la idea de la venganza motivada por su padre.

Recordemos que Javier sufrió la pérdida de su padre, un duelo que puede ser diferente en función de las personas y las circunstancias. Quizás, si lo hubiese perdido de otra manera habría tenido otras consecuencias psicológicas. En estos años ha padecido una evolución hacia la adolescencia y luego hasta su mayoría de edad. Un proceso que, al padecer estas ausencias familiares, suele estar acompañado de situaciones depresivas. Aunque no lo hayamos visto en la película y lo veamos ya como payaso, le observamos esas carencias afectivas, esa falta de autoestima, desánimo y carácter serio. Según manifiesta el psicólogo Ángel Aguirre Baztán (1994, pp. 33-34), este proceso de pérdida familiar suele estar acompañado de situaciones depresivas, aparición de diferentes síntomas como falta de concentración, baja autoestima y hasta deseos de muerte. Además, no superar estos traumas conduce a un estado de frustración que se solventa con conductas agresivas, auto marginación, pensamientos de suicidio. Comportamientos que observamos cuando se enamora de la novia de su compañero del circo, la trapecista (Carolina Bang) con la que mantendrá una

serie de citas, en una de las cuales serán sorprendidos por Sergio, quien agrede a Javier y será ingresado en el hospital, donde su realidad se mezclará con una serie de sueños relacionados con la trapecista, su padre, payasos asesinos... imágenes que lo desequilibrarán emocionalmente y realiza toda una serie de pesquisas para salir del centro de madrugada, dirigirse al circo, donde interrumpirá a Sergio, en el momento en que está en la alcoba con su novia, violentándola en pleno acto sexual y observará, atónita, la escena en la que el rostro de su novio está siendo desfigurando con una trompeta. Todos se irán del circo, Javier vivirá en el campo durante un tiempo, y caerá en manos del coronel Salcedo, quien lo someterá a todo tipo de vejaciones y humillaciones. Sin embargo, en una de las cacerías de éste con Franco (Juan Viadas), éste expresa a Javier que no sea objeto de esas humillaciones y vejaciones por parte del coronel, pero Javier, en su afán de venganza, aprovecha el momento para morder la mano al dictador. El joven será encerrado en una habitación, a la espera de su fusilamiento, mientras que, por unos instantes, observará a una virgen que, en su imaginación, se transforma en su amada, la trapecista del circo, y se desmayará. Momento que considera una "llamada" y procederá a disfrazarse de payaso-sacerdote, haciendo uso de una serie de materiales e instrumentos que se encuentran en la habitación, con los que llevará a cabo una mezcla de sosa caustica, para untársela en el rostro, se lo quema junto con una plancha, además de una serie de cortes por la frente, cuyo rostro quedará totalmente desfigurado. Preparado con este extravagante atuendo, toma la plancha con la intención de asesinar al encargado, que va en su búsqueda a informarle que ha llegado su hora. Momento iluminado con velas, bajo la mirada de una escultura de la virgen, situada tras él, única testigo de lo que sucederá en ese lugar. Virgen, cuyo rostro será manchado de la sangre del encargado, y que veremos en plano medio durante unos instantes, mientras Javier arrebató la vida al señor. En cuanto a la planificación de este momento, podemos destacar que, mientras al principio teníamos, sobre todo, planos neutros o algún picado de Javier cuando es niño, para mostrar su indefensión e inferioridad frente a su padre o las autoridades, ahora tenemos un ejemplo de planificación con angulación en contrapicado y así mostrarnos su sentimiento de poder y superioridad para asesinar a una persona de forma fría y premeditada. Huye del lugar con dos metralletas y llega a una cafetería en la que se sienta y observa una fotografía de un payaso, junto a las palabras: "¡Qué hermoso es tener un amigo en quien apoyarse!". Instantes después, suena una canción de Rafael con esta letra: "Balada triste de trompeta, por un pasado que murió...". Javier procede a levantar las metralletas y comienza a disparar, expresándole a un chico "no te tengo miedo". Miki, un pequeño que sale del baño, no sabe qué decir ni qué hacer, simplemente lo mira y gira el cuerpo a los lados. Quizás, puede ser una señal de que Javier vea su reflejo en ese chiquillo, se siga sintiendo niño, como consecuencia de la añoranza por "ese pasado que murió", como expresa la canción, y se está diciendo a sí mismo que no se tiene miedo, a pesar de provocarlo ahora en los demás, en los transeúntes que caminan por la calle. De manera que, sigue su camino y se dirige a una sala de cine, donde se coloca frente a la pantalla, en la que Rafael canta la misma canción que oyó en la cafetería, mientras que, por un momento, nos presenta de nuevo un plano en angulación en picado, lo que podría indicar que,

nuevamente, se siente indefenso, sometido a las recomendaciones de su padre, quien se dirige a él desde la pantalla, al mismo tiempo que el actor, que le expresa que esa chica no le conviene. Consejo distinto al de su padre, quien le sugiere: “ve por ella a saco”, “el humor es para los débiles, si no se ríen, acojónalos, ya verás cómo funciona”. El actor le pregunta cómo se atreve a hablar así a su hijo, mientras que el padre le cuestiona al mismo tiempo: “¿qué hace este tío metido en tu cabeza?”, a lo que Javier responde que le gusta como canta (Figura 2).





Figura 2 (a y b). En el Cine.

Sin embargo, podría ser su propia mente la que esté pronunciando esas palabras, ya que esa escena no se está produciendo realmente en la proyección de esa película en la sala, porque su padre está muerto, pudiéndose tratar, simplemente, de una alucinación, que se yuxtapone con una parte de su realidad. Probablemente, esté reflexionando y dudando si de verdad es correcto hacer lo que su padre le está indicando o sería mejor llevar a cabo lo que le recomienda su propia voluntad, aunque el dolor de la pérdida, lo lleve a tenerlo presente con estas palabras “recuerda a tu padre, recuerda tu destino, solo hay una manera de ser feliz”. Así que, continúa su recorrido por la ciudad, encuentra a Natalia y la lleva al Valle de los Caídos, lugar donde perdió la vida su padre. Al llegar, salta en una cama inflable mientras ríe (Figura 3), sacando el niño que lleva dentro, y bailará con la chica la canción de Rafael. Por un instante, corre, aunque la coge y la increpa, expresándole que lo ha vuelto loco. Sergio se presenta en el lugar, los persigue, llegarán a la parte superior del Valle de los Caídos y finalmente, ambos pierden a “su amada”, la violencia ejercida por cada uno, los ha llevado al mismo destino: la desgracia. Aunque, ante la muerte, el payaso tonto termina riendo y el payaso triste termina llorando. Tal vez, por asumir su destino de tristeza y llanto, o porque se arrepiente de la actitud tan agresiva que, en última instancia, mantuvo con la chica. Comenta Errazkin (2012, p. 38) que otra de las características del cine postmoderno, es la pérdida de identidad, las personalidades son inconstantes, cambiantes y aquí podemos ver esa evolución en su identidad, pero tal vez como consecuencia de la distorsión de valores procedentes del contexto represivo o por el trauma ocasionado tras la muerte de su padre.



Figura 3. Javier salta en la cama elástica.

4.1.1. Aproximación a los rasgos psicológicos de Javier

Si tomamos como referencia los distintos tipos de temperamento definidos anteriormente, este personaje mostraría una yuxtaposición de rasgos característicos de tipología colérica y melancólica durante toda la narración. Colérico, porque padece fuertes estados de euforia, es incapaz de mostrar sus sentimientos, que brotan en estados de ira, como apreciamos cuando muerde la mano al dictador, cuando agrade al chico en la sala de cine o cuando golpea al payaso triste con una trompeta; actúa tanto movido por el impulso como por la voluntad de su padre; es inestable emocionalmente, porque presenta felicidad e infelicidad en función de la situación: se enamora de la chica, sale con ella, más adelante la busca desesperado, parece que la quiere, pero le expresa que lo ha vuelto loco y la fuerza a bailar, por lo que, en cierta medida, es una actitud que provocaría cierto rechazo en la figura femenina. Por otro lado, también cumple algunos rasgos del temperamento melancólico, por la timidez, mentiras para ocultar sus sentimientos, como hace con el payaso tonto, a quien le oculta que sale con su novia; su depresión provoca que reviva el trauma infantil, ya que, según expresa, pretende dedicarse al circo como payaso triste como le indicó su padre, además de que en la pesadilla en el hospital se le aparece, al igual que en la pantalla de cine. Nos falta comentar que resulta evidente el pesimismo que

denota durante toda la narración, en sus diferentes acciones, movido por esa desesperanza, ausencia de creencia en la existencia de algún Dios, justicia, verdad..., muestra desilusión, soledad, debilidad, relaciones complicadas con el resto de individuos de su alrededor, quienes le muestran incomprensión, muerte de toda esperanza y sin percepción de futuro, por tanto, cierto desencanto de esa realidad en la que vive (Errazkin, 2012: p. 43).

En esta historia, hemos sido partícipes del desarrollo de Javier, hemos conocido el sufrimiento padecido durante su infancia, pero sin el suficiente conocimiento psicológico de la personalidad humana como para poder acreditar a este personaje en un determinado estado mental, por tanto no podríamos arrojarnos a verter un juicio crítico tan a la ligera y defender claramente que la situación mental del personaje mientras camina con las metralletas por la calle se deba a un estado psicosis, aunque algunos de sus actos así lo reflejen (para este estado mental se puede consultar estudios Lacan, 2002; Jarast, 2011; Báez, 2012), ya que en el terreno de las enfermedades mentales nos encontramos con muchos otros estados de inestabilidad en el sistema nervioso que comparte este personaje, como puede ser la neurosis (sobre la que se puede profundizar con la consulta de estudios de García Fernández, 2000; Julien, 2002; Hume Figueroa, 2005), porque en ciertos momentos es inestable emocionalmente, ante la mezcla de euforia, ira, dolor, risa; la enajenación mental o locura (para la que se puede consultar López Herrero, 2003) ya que carece del uso de la razón, al arrojarse a desfigurar el rostro al payaso tonto; aflicción, porque se causa sufrimiento a sí mismo mientras se desfigura el rostro, tal vez como consecuencia de cierto sentimiento de culpabilidad, evitando reflejar su verdadero yo y ocultándose tras una máscara para actuar.

Independientemente de que exista la posibilidad de que termine convertido en un asesino "psicótico y escalofriante" como manifiesta Errazkin (2012, p. 39) y como consecuencia, llevar a cabo una serie de actos grotescos, pensamos que su evolución psicológica son consecuencia de un posible trastorno de estrés postraumático que no ha podido superar ante las características del doloroso y represivo contexto socio-histórico en que se desarrolló, porque en su vida adulta vuelve a experimentar los sentimientos, regresa a los escenarios traumáticos, tal vez, por no haberlos podido superar y su mente vuelve a aquella etapa por medio de ilusiones, sueños y alucinaciones, como hemos podido observar durante toda la historia mediante la presencia de su padre en las pesadillas, en la pantalla de cine, la vuelta final al Valle de los Caídos y los brincos en la cama elástica mientras ríe, es decir, podemos intuir que intenta volver al pasado, a aquella infancia que no tuvo, aquellos saltos que le negaron dar, porque su padre le transmitió que no puede reír al considerar que nunca tuvo una infancia feliz y haber vivido al borde de la muerte en diferentes circunstancias. De manera que, aunque intente enmascarar la realidad de la que procede, su personalidad no pensamos que exactamente sea consecuencia de una transformación a través de un disfraz de payaso como expresa Errazkin (2012, p. 38) sino que, podemos percibir que no ha madurado como un individuo en circunstancias de bienestar social en democracia, sino que Álex de la Iglesia presenta un tratamiento postmoderno de unos hechos, que manifiestan esa distorsión de la realidad durante la etapa de la dictadura

(Rivero Franco, 2015, pp. 382-383). Una parte del pasado que, según expresa esta autora (recordando palabras de Martínez, 2010, p. 45) tiene abiertas sus heridas, lo que nos permite tener conocimiento de que sus traumas del presente derivan de ese brutal contexto, que le provocaron esa personalidad enfermiza, disociación de valores y unas enseñanzas derivadas de años de violencia y represión, que no se transforman con un determinado vestuario, sino que esconden sus taras psicológicas tras un disfraz y maquillaje de payaso, la profesión ejercida por su padre para hacer reír a los niños, pero que le ha hecho llorar a él, con lo cual podríamos abrir un debate acerca de si lo que los padres recomiendan a los hijos es siempre lo mejor o tal vez puedan ser consecuencia de frustraciones internas de los adultos o influencias del propio contexto.

4.2. *El niño con el pijama de rayas*

Esta historia toma como referencia la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), conflicto bélico que tuvo a Adolf Hitler a la cabeza y cuyas doctrinas consistían en que los fuertes debían imponerse a los débiles, además de considerar a los arios como una raza privilegiada y los judíos representaban para él un pueblo destructor. Su intención era implantar un nuevo Reich en el mundo, con el uso del antisemitismo como un apoyo para su misión, lo que le llevó a provocar una inhumana persecución. Empezó por sustraer los bienes a los judíos, continuó con su exclusión en todos los aspectos, aislamiento en guetos, unos hechos que terminaron con millones de víctimas tanto en los campos de concentración como en la ocupación de diferentes países entre los que podemos mencionar a Polonia, Noruega, Italia... Sometiendo a persecución y linchamiento a todos aquellos que discrepaban con la ideología del régimen, algunos fusilados en el acto, otros trasladados a los campos (judíos, homosexuales, gitanos...) para ser explotados a través de trabajos forzados o ser objeto de experimentación de médicos, sin obviar la ausencia de libertad de expresión, a causa de la que los periódicos eran sometidos a censura (sobre este contexto histórico se pueden leer análisis de Núñez García-Cuerva, 2000; Bourke, 2002; Tato, 2007). Existieron miles de campos, tanto de concentración, de exterminio como de trabajo, localizados por Alemania, Polonia, Serbia, Noruega, Bélgica, Ucrania, Francia, entre otros países (sobre lo que se puede consultar estudios de Friedländer y Warschaver, 1979; Wiesenthal, 2001; Stanislaw Ciechanowski, 2005; Marín-Dòmine, 2005; Lozano Aguilar, 2007). Sin olvidar que, a los campos alemanes fueron enviados españoles prisioneros políticos, defensores de la ideología republicana (una cuestión histórica para la que podemos mencionar los testimonios recogidos en *Los últimos españoles de Mauthausen*, de Carlos Hernández de Miguel, donde llegaron más de 7.500 españoles).

En esta película se recrea el caso del campo de concentración de Auschwitz, localizado en Polonia (cuyo funcionamiento puede consultarse de forma más extensa en estudios de Bensalom, 1993; Holstein, 1995; Rees, 2007; Armada, 2015a). En este campo se instaló la primera cámara de gas, en la que se comenzó a emplear el Zyklon B (ácido cianhídrico cristalino). Para la operación de erradicar a los considerados "inútiles", nos comenta Díaz Villanueva (2005), que se adecuaron los campos de Treblinka y Sobibor, ya que Auschwitz era considerado un centro destinado, principalmente, al trabajo esclavo: los trabajos

forzados para los prisioneros de guerra y el trabajo en las empresas del Reich. En estos campos, las raciones de comida eran escasas, las jornadas de trabajo, agotadoras, y los prisioneros se sumían en enfermedades comunes como eran el tifus o la disentería. El asesinato en masa se instala tras la llegada del doctor Mengele, cuando estaban terminando las obras de ampliación del complejo de Birkenau, una industria de asesinato mecanizada, en la que se construyeron cuatro dependencias combinadas de cámara de gas, crematorio y una vía de tren. Un oficial médico hacía la selección: los chicos jóvenes eran conducidos a Auschwitz I o a Monowitz, para morir trabajando; el resto, fueran mujeres, niños y algunos ancianos eran guiados a las cámaras, obligados a desnudarse. Aquí, los guardias introducían pastillas de Zyklon B a través de unos orificios en la pared. Los Sonderkommando empezaban la labor de limpieza, trasladaban los cadáveres al horno con un montacargas y si el crematorio no trabajaba con la suficiente velocidad, colocaban los cuerpos en el exterior para calcinarlos en las fosas (Díaz Villanueva, 2005).

En este escenario de internamiento masivo de reclusos tenía mucho poder el uso de la tortura, que la ejerce una persona sobre otra, bien para causar sufrimiento o como castigo como consecuencia de su pertenencia a una determinada raza, religión u opción sexual que aquellas autoridades no aceptaban. Algunos juristas y filósofos afirman que la tortura además de matar al ser humano, destruye su dignidad (García Amado & Paredes Castañón, 2004, p. 37). En este sentido, existen diferentes formas de martirizar, además de golpear, vejar, explotar..., como es el hambre, otra forma de doblegar a los seres humanos, y esta ausencia de comida puede verse reflejada en numerosas producciones cinematográficas basadas en el Holocausto nazi, como es el caso que nos ocupa, *El niño con el pijama de rayas*, donde se aprecian, además, de forma implícita, aquellas humillaciones a las que se veían sometidos los prisioneros en aquellos “campos de la muerte” (sobre las que se pueden consultar estudios profundos de Feldhay Brenner, 2005; Núñez Díaz Balart, 2005), independientemente que se tratase de adultos o de niños. Aunque en el caso de esta película, no se observe la violencia explícita, sino lo que un niño aprecia después de los golpes. Por ello, la presente historia trata de hacer entender en qué consistió el Holocausto Nazi, tomando como referencia la perspectiva de un niño alemán, introduciéndonos en su mentalidad frágil y flexible, manejada por el mundo adulto.

En un escenario de conflictos, donde se deportan a judíos a los campos, junto a familias de alto nivel económico, que no los consideran personas, tenemos a Bruno (Asa Butterfield), un chico de 8 años de edad que vive en una gran casa de Berlín durante este segundo conflicto bélico mundial y recibe la noticia, junto a su hermana Gretel (Amber Beattie), que su padre, Ralph (David Thewlis), es ascendido en el trabajo y deberán mudarse a otra casa, situada cerca del campo de Auschwitz. Al llegar al nuevo hogar, el pequeño no encuentra a nadie con quien jugar y se siente desanimado. Desde la ventana de su habitación observa un grupo de personas, sobre las que piensa que son “granjeros”, porque observa que visten con “pijamas de rayas” y viven en “granjas” (Figura 4).



Figura 4 (a y b). Bruno observa el campo.

En la segunda imagen de esta figura, apreciamos un plano subjetivo con la visión de Bruno tras la ventana, que nos muestran el escenario tal como lo ven sus ojos, sin intencionalidad, con el desconocimiento sobre lo que ocurre en el interior de los barracones, las cámaras de gas, el resto de zonas del campo. Se alterna una variedad en la escala de planos, aunque los que más se aprecian son los cortos, para introducirnos en la tristeza que siente el protagonista al separarse de su entorno, su confusión ante determinadas situaciones, como al ver las barreras en el campo, su llanto tras la paliza que le propina el teniente a Pavel (David Hayman) entre otros momentos dolorosos, que tienen lugar tras una puerta, alejados de su visión, al igual que de la nuestra. El chico se intenta distraer observando el cielo en ocasiones, pero se niega a estar solo, así que más adelante, comienza a explorar el campo a escondidas, y llega a un lugar donde, tras una verja, encuentra a un niño llamado Shmuel (Jack Scanlon), un chico judío retenido como prisionero en este campo de concentración, con el que entabla una amistad, lo visitará a menudo y le llevará comida en ocasiones, porque el pequeño le manifestará su hambre. En su mentalidad inocente, la idea que nos trasmite la diégesis sobre la visión del chico es que: cree que el número del uniforme de Shmuel forma parte de un juego y le pregunta en qué consiste, aunque el otro le expresa que se trata de su identificación, ya que en el entorno de los campos, los prisioneros son simples números y no pueden cruzar al otro lado, porque está la verja, cuyo objetivo es impedir que los prisioneros se mezclen con las personas del otro lado. De manera que apreciamos que las personas viven alrededor de la vegetación viva y los considerados “ratas” (según los comentarios de los defensores de la ideología nazi en esta película), se localizan entre escombros.

Las esperanzas los unen, como dice Bruno a Shmuel: “cuando todo haya terminado, puedes venir a casa de vacaciones”. Sin embargo, en una

conversación su hermana le transmite que los judíos son malos, alimañas peligrosas. Como dato importante, nos gustaría resaltar que Gretel le comenta que los judíos son enemigos de la cultura, por lo que resulta llamativo que o bien desconocían, ignoraban o no valoraban hablarles de personalidades judías importantes para el mundo de la sabiduría como fue el filósofo Baruch Spinoza, aunque fuese excomulgado de esta comunidad más adelante (noviembre 24, 1632 - febrero 21, 1677), el padre del psicoanálisis Sigmund Freud (mayo 6, 1856 - septiembre 23, 1939), el científico Albert Einstein (marzo 14, 1879 - abril 18, 1955), el pintor Marc Chagall (julio 7, 1887 - marzo 28, 1985), entre otros muchos. No obstante, en su decisión de no verlo más, motivada por los comentarios de su hermana, Bruno se lo encuentra en la cocina de su casa y le comenta que no deben ser amigos. Aquí intercambian multitud de miradas, con las que podemos percibir tristeza, dolor, y por un momento, ambos bajarán el rostro, no se darán la cara, como muestra, tal vez, de arrepentimiento, incompreensión, sentimiento de decepción del uno hacia el otro, ya que miente al teniente Kotler (Rupert Friend), cuando le expresa que no conoce a ese chico y ante la supuesta mentira, el adulto le propinará una paliza a Shmuel, pero solo veremos su ojo morado más adelante.

Este chico alemán, como el resto países, vive en total desconocimiento acerca de lo que realmente ocurre en esos campos y lo que está ocurriendo en Alemania, pero comienza a dudar si en realidad se siente orgulloso de su padre, haciendo caso omiso, en ocasiones, a lo que le transmiten respecto al ideario, los judíos, la guerra..., porque simplemente quiere divertirse y ha encontrado un amigo con quien distraerse. La misma ignorancia que su madre, Elsa (Vera Farmiga) que, tras descubrir la verdadera función de su marido, decide que ese no es lugar para que sus hijos se eduquen. Sin embargo, Bruno ahora no quiere marcharse, ya que se ha adaptado al lugar y ha conocido a un amigo, pero mientras preparan todo para irse, el chico mentirá nuevamente a su madre, diciéndole que va al columpio un momento, en cambio tomará el camino para encontrarse con Shmuel, quien le hará entrega de un uniforme de rayas, traspasará las vallas para ayudarlo a buscar a su padre, como prueba de su amistad y no defraudarlo de nuevo. No obstante, cuando su madre percata de su ausencia, todos van en su búsqueda, pero será demasiado tarde, el chico ya ha cruzado la alambrada, y al vestir como un prisionero más, será confundido por los vigilantes. Comenzará a llover, algunos soldados forman un grupo de reclusos, entre los que se encuentran ambos niños, que charlan mientras creen, inocentemente, que serán llevados a una cabaña para refugiarse de la lluvia, aunque se tratará de una cámara de gas, en cuyo interior los pequeños se cogen de las manos y Bruno perderá la perspectiva al observar al individuo que se encuentra en la parte superior, que les arrojará unos polvos (Figura 5).



Figura 5 (a. b. y c). En la cámara de gas.

4.2.1. Aproximación a los rasgos psicológicos de Bruno

Según las particularidades de cada temperamento explicadas anteriormente, en este caso apreciamos que a lo largo de la narración, el personaje principal yuxtapone una serie de rasgos de la tipología sanguínea, flemática y melancólica. Sanguínea, porque es presentado como un chico optimista, según se evidencia en las conversaciones con Shmuel y se adapta al lugar; no reprime sus emociones, ya que cuando se están preparando para partir muestra tristeza, así que se puede percibir que afronta los golpes de la vida con calma, como vemos cuando llega a la casa del campo, que lo asume e intenta sobrellevar su vida con la búsqueda de nuevas amistades, de manera que comienza una

relación con el chico que conoce, independientemente de sus ideas, raza o religión; dice lo que piensa, como se evidencia cuando expresa que ha visto a unos granjeros, que viven en granjas y visten con pijamas de rayas, es decir, ignora quiénes son y por qué están ahí. Por otro lado, cumple los rasgos del temperamento flemático ya que se presenta como un personaje silencioso, reflexivo en diferentes momentos; sabe guardar secretos, ya que no comenta a los adultos que ha conocido a un amigo a quien le lleva comida al campo. Finalmente, también recoge algunos rasgos del temperamento melancólico, porque al principio parece depresivo, por la añoranza de sus amigos, del colegio; miente para ocultar sus sentimientos, como la negación al teniente de que conoce al chico; apreciamos momentos de duda hacia su padre, si realmente será un buen hombre o no; hasta que finalmente, siente remordimientos de conciencia, vuelve a mentir a su madre y expresarle que va al columpio, cuando realmente se dirige a la alambrada y cruza las líneas que lo separan, para ayudar a Shmuel a buscar a su padre en diferentes barracones, hasta que llega a una de las cámaras, mira hacia arriba, su rostro parece confundido, inestable y su situación de indefensión provoca compasión en el espectador, tanto hacia la vida de Bruno como la de Shmuel y los demás individuos que se encuentran junto a ellos. Aunque, frente a la actitud de este individuo que les rocía el polvo y los considera iguales para merecer la muerte, apreciamos un contraste en la actitud presentada por su padre, cuando busca a su hijo por cada uno de los barracones, con la idea de que la vida de Bruno es más valiosa que la vida de los demás, sí merece ser salvada al responder a unas determinadas características físicas e ideológicas, con las que formar parte de un proyecto educativo antisemita en el que lo intentaban instruir. En este sentido, los adultos muestran cierta indiferencia ante las demás vidas que humillan, a pesar de que la inocencia de los niños, los ha llevado por el camino de la tolerancia, el respeto, los valores de amistad, alejados de otras cuestiones e intereses del mundo adulto. Aunque, desgraciadamente, un camino que ha llevado al niño a perder su infancia, alejándolos de su entorno y luego intentar incomunicarlo a través de unas verjas, unos elementos con los que sus mayores han pretendido separar a las personas por razón de ideologías, razas y odios.

5. CONCLUSIONES

Ambos casos toman como referencia dos períodos históricos que parten de conflictos bélicos distintos, pero, simplemente, acudiendo a los libros de historia, no podemos concluir con juicios de valor sobre cada una de estas ficciones y aquella realidad, para comentar si el film presenta perversidad en el modo de representación, si presentan un punto de vista deforme de aquellas circunstancias, puesto que, para quienes no padecemos aquella barbarie en carne propia, nos resultaría una aberración afirmar la posible veracidad o brutalidad en cuanto a las actitudes concretas de quienes ejecutaron aquellas

inhumanas acciones, respecto a las que llevan a cabo estos personajes en la ficción, aunque se hayan desarrollado numerosos estudios sobre si la historia respeta mínimamente lo ocurrido en los campos o sobre las relaciones jerárquicas entre víctima-verdugo (sobre lo que puede consultar el estudio de Botz, 2009). En este sentido, la ficción solo guarda algunos rasgos comparables en cuanto a la veracidad del contexto socio-histórico, pero tiene su parte de irrealidad, al tratarse de un documento audiovisual, que hace uso de una serie de elementos propios de la ficción. No obstante, a la hora de enfrentarnos a la visualización de una producción cinematográfica, resultaría necesario esclarecer lo que se llevó a cabo en aquellos años, por medio de testimonios orales o escritos, para no establecer conclusiones equivocadas o encaminadas hacia la defensa de un bando o de otro, pero no podemos obviar que terminan siendo tratados como referencia desde un punto de vista concreto. En este sentido, podemos basarnos en la consideración de Pierre Sorlin (mencionado por Rueda Laffond y Chicharro Merayo en 2004, p. 438), quien manifiesta que “lo propio de un film es transformar, distorsionar el acontecimiento extraído del contexto”. De manera que, aunque el cine pueda ser utilizado como documento histórico de una determinada realidad, de un espacio y tiempo concretos, ese lenguaje audiovisual, es decir, los elementos morfológicos y sintácticos empleados en la ficción intervendrán en la interpretación, comprensión y las emociones del espectador de diferente forma, según con los ojos con los que una obra sea vista, además de las influencias sociológicas en el espectador (profesión, religión, edad, sexo, contexto...) que contribuyen a una determinada visión personal de cualquier texto.

A destacar en cuanto a lo que los códigos visuales se refiere, tenemos dos ficciones que comparten una serie de similitudes en cuanto a los colores, aunque, como dijimos anteriormente, una presenta rasgos del estilo estético postmoderno y otra del realismo social, como son: blanco, como reflejo de esa pureza infantil, inocencia de los niños; rojo, que sugiere violencia explícita en la historia de Javier e implícita en la vida de Bruno, ya que en ningún momento, en esta segunda historia, se aprecian directamente las agresiones físicas; y gris, que sugiere indecisión, melancolía en estos entornos de represión, sufrimiento, rasgos que comparten ambas producciones (acerca de la simbología del color se pueden consultar las reflexiones de Ferrer, 1999).

Ante la falta de experiencia de ambos, Bruno que es un niño y Javier que termina actuando como tal, cada uno presenta un hacer en función de lo que cree correcto en base a la educación familiar: Bruno será obediente, pero luego su compromiso por la amistad le provocará remordimientos de conciencia y desobediencia a su familia, mientras que Javier, luchará para cumplir la voluntad de su padre, vivirá para la venganza, pero finalmente presentará una serie de giros, ya que ríe mientras salta en la cama elástica, mostrando añoranza a aquella etapa de su vida que no pudo disfrutar, así que, lo desobedece, para finalmente terminar con llanto, cuando percata que ha perdido el amor de su vida, bien por haber obedecido a su padre y haberse guiado por ese negativo mundo que le ha hecho sufrir o bien por asumir su destino de payaso triste. Con todo, podríamos considerar, como planteamos en nuestra introducción, que ambos pierden su infancia, en el sentido de no haber mantenido una rutina de juegos, amigos, ilusiones de futuro, a causa de la prohibición familiar, con el

fin de luchar por un único destino: en un caso, mantener el equilibrio político y fomentar el odio a quienes tienen raza o ideologías diferentes; y en otro caso, acudir a la venganza para ser feliz, con el argumento de que la risa es para los débiles.

Como dijimos anteriormente, en ambos protagonistas se presentan rupturas en sus ilusiones infantiles, movidas por los adultos, unos adultos que han obviado esta cuestión tan importante en el universo infantil, que hacen que se desarrollen con afán de superación e interés para la consecución de metas en la vida, pero los consejos e imposiciones adultas, han originado la ausencia de aspiraciones para lograr la felicidad personal. Como vemos en ambos casos, han provocado un choque emocional un poco brutal, motivado por la intención de que creciesen antes desde el punto de vista mental, más tempranamente de lo que su edad cronológica necesitaría. Así, el universo adulto ha manipulado sus mentes, moldeándolas hacia lo que pretendían inculcarles (odio e intolerancia), provocándoles una ruptura en el crecimiento natural del ser humano y sometiénolos a una maduración temprana, como consecuencia tanto de las actitudes de sus padres como del contexto socio-histórico, que han tenido diferentes consecuencias en cada caso: en Javier, la muerte de su felicidad infantil porque nunca ha podido ser un niño, tal como le manifiesta su padre; y en otro, la muerte física en su infancia, por creer en la amistad antes que en cualquier idea negativa del mundo adulto y dejarse llevar por la intuición. Si bien, ambos unidos por la muerte de una forma o de otra.

En ambos casos han evolucionado de forma autónoma, en función de sus acciones y actuaciones, aunque, finalmente, han sido movidos por algo con lo que los mayores no contaban, unos puntos de conexión que unen las dos historias: los dictados de la conciencia, junto a la duda que en ciertos momentos les genera la palabra de sus progenitores ante la evidente educación en extremismos. Por tanto, esta educación en extremismos, la duda hacia ambos padres y la conciencia, han provocado en Javier una actuación agresiva y grotesca para con su entorno cercano, así como las ansias de venganza, hasta que termina presentando su risa y actúa como un niño: saltando en la cama elástica e ignorando cómo gestionar emocionalmente la pérdida de su amada; mientras que las actuaciones de Bruno rebelan que nos encontramos ante un chico tranquilo, que busca soluciones a su aburrimiento, intenta seguir las imposiciones de su familia, pero, ante la necesidad de ayudar a su amigo para mantener en el tiempo esa amistad, consigue ignorar las cuestiones sociales, dejando a un lado las ideas preestablecidas, poniendo en duda a su padre y termina respondiendo a esa llamada de conciencia para reparar el daño de la traición a su amigo.

Javier y Sergio conforman una metáfora de las dos Españas, los dos bandos que luchan por algo en común: la libertad. La libertad que supone a cada uno el amor de la trapezista, que simboliza al propio país, que finalmente quedará destrozada, al igual que la nación (Rivero Franco, 2015, pp. 387-388), por la ruptura de valores humanos y sociales. Por tanto, al igual que Rivero Franco, pensamos que el director no analiza simplemente las monstruosidades que puede ocasionar la represión, como son la venganza y los rencores atrancados en el interior del pueblo español, sino que nos muestra también la arrogancia de

ambos bandos, incapaces de resolver y superar conflictos, por la adscripción a distintas ideologías políticas, que separan a las personas y provocan el odio, la incompreensión, la intolerancia. Metáfora que, igualmente, en el caso del personaje de Bruno, nos sugiere el papel de la sociedad alemana y el resto de países, que vivían en la ignorancia sobre lo que realmente ocurría en aquellos campos, creyendo lo que las autoridades les manifestaban, aprovechándose de su inocencia y manipulando sus mentes.

Sergio es violento desde el comienzo de la historia, y Javier adulto se comporta, al principio de forma pasiva, pero al plantearse un objetivo (luchar por su amada trapezista), evoluciona, para terminar comportándose con la misma agresividad del otro, ya que, piensa que de forma violenta logrará su objetivo, al igual que cada uno de los bandos, que lucharon por un fin, pero los republicanos terminan actuando de la misma forma, o al menos así es representado en el medio fílmico: imponiendo el miedo en la sociedad [como vemos en el momento en que asaltan el circo; o en otras películas como *Silencio roto* (Montxo Armendáriz, 2001), cuando el bando republicano asalta la iglesia, o en *Musarañas* (Juanfer Andrés y Esteban Roel, 2014) cuando ambas hermanas luchan por un mismo fin: el vecino, metáfora de esa libertad anhelada por cada una, terminando ambas por repetir la misma conducta], para tratar de conseguir sus intereses, al igual que el bando fascista a través de la represión, violencia, fusilamientos. Por otro lado, se encuentra Bruno, que representa esa sociedad inocente que cree lo que le transmite el poder, aun siendo mentira, pero con la obligación de tener que cumplir una serie de órdenes, en este caso, de su padre, que representa esa autoridad. El chico no será violento, igual que el resto de los integrantes de esa micro-sociedad que ignoraba lo sucedido (como Elsa, Gretel), pero no podemos ignorar que el chico miente (el mismo instrumento que usa el poder), y es esa mentira, aunque para reparar un daño o despejar un remordimiento de conciencia, la que lo lleva a los brazos de la muerte, sin enfrentarse al mundo adulto ni hacer partícipes a su familia de lo que realmente iba a llevar a cabo con su amigo. Por lo que, podemos interpretar que, quizás, en el fondo, no se sentía seguro ante su familia de la acción que iba a realizar, por los reparos a hablar de una serie de temas, a diferencia de su amigo, al que le muestra una clara seguridad, porque puede hablar de cualquier tema, sin que tengan lugar los rencores, odios, ideas o estereotipos preestablecidos y con el que se puede comportar de una forma abierta.

Finalmente, tienen presencia del dolor, las mentiras, las lágrimas, la ignorancia, que se muestran en dos estilos cinematográficos distintos: por un lado, Álex de la Iglesia nos muestra imágenes agresivas, con un ritmo frenético, para llamar nuestra atención y apelar a nuestra conciencia del daño ocasionado en el protagonista. Y, por otro lado, tenemos a Mark Herman, quien no nos presenta violencia explícita en ningún momento, sino que nos muestra el daño posterior, como el ojo morado de Shmuel, las consecuencias de la paliza del teniente a Pavel o la puerta de la cámara de gas, dejando en nuestro interior ese sentimiento de pena, frustración, reflejo del dolor de las víctimas, de tantas vidas inocentes, que se perdieron a causa del sentimiento de superioridad de una serie de personajes históricos, que intentaban conseguir unos fines patrióticos, responder a unas características ideológicas, de raza, y que ganaron adeptos que no los cuestionarían.

6. REFERENCIAS

Aguirre Baztán, Á. (1994). (Ed.). *Psicología de la adolescencia*. Barcelona: Marcombo.

Alonso Castroviejo, J. J. (1997). Venganza y represión durante el franquismo. *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, 21, 405-426. Recuperado de: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=227758>

Amar, V. (2009). El cine en la encrucijada de la educación y el conocimiento. *Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento* 6(2), 131-140. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/823/82311715011.pdf>

Armada, J. (2015). Exterminio en Auschwitz: La fábrica de la muerte. *Historia y vida*, 562, 26-35.

Armañanzas Ros, G. (2012). Elaboración Transgeneracional del Trauma: Guerra Civil Española. *Norte de Salud Mental*, 43, 13-17. Recuperado de: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3969893>

Aumont, J, & Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.

Báez, J. (2012). El delirio y el discurso: Débiles referentes para arbitrar en la salud mental. *Revista de la Facultad de Psicología*, 7 (1) 18-39. Recuperado de: <http://190.242.99.229/index.php/TesisPsicologica/article/view/254/249>

Balada triste de trompeta (Álex de la Iglesia, 2010).

Bastos da Silva, J. M. (2012). Formal doubleness and moral duplicitythe Holocaust on the page and screen. In Carvalho Homem, R. (ed. lit.), *Relational designs in literature and the arts: page and stage, canvas and screen* (pp. 121-135).

Bensalom, I. (1993). *Auschwitz: los campos de exterminio nazis*. Barcelona: Ultramar.

Botz, G. (2009). Nazi, oportunista, «cazapartisanos», víctima de guerra. Retazos de memoria y pruebas documentales de mi padre: reflexiones autobiográficas. *Historia, antropología y fuentes orales*, 42, 5-32.

- Bourke, J. (2002). *La Segunda Guerra Mundial: una historia de las víctimas*. Barcelona: Paidós.
- Cook, R. & Albornoz, R. (2003). *La manipulación de las mentes*. Barcelona: Debolsillo.
- Díaz Villanueva, F. (2005). Auschwitz o el Holocausto. *La ilustración liberal: revista española y americana*, 26, 79-91. Recuperado de: <http://www.ilustracionliberal.com/26/auschwitz-o-el-holocausto-fernando-diaz-villanueva.html>
- El niño con el pijama de rayas* (Mark Herman, 2008).
- Errazkin Zinkunegi, I. (2012). Balada Triste de Trompeta: una película posmoderna. *Oihenart*, 27, 27-44. Recuperado de: <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/literatura/27/27027044.pdf>
- Feldhay Brenner, R. (2005). *Resistencia ante el holocausto: Edith Stein, Simone Weil, Ana Frank y Etty Hillesum*. Madrid: Fundación Invesnes.
- Fernández Serrato, J. C. (2002). Fredric Jameson y el inconsciente político de la postmodernidad. *Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 1, 247-264. Recuperado de: http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n1/FREDRIC_JAMESON_Y_EL_INCONSCIENTE_POLITICO_DE_LA_POSTMODERNIDAD.pdf
- Ferrer, E. (1999). *Los lenguajes del color*. México D. F: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Friedländer, S., & Warschaver, F. (1979). *¿Por qué el holocausto?: las causas históricas y psicológicas del exterminio de los judíos en la Alemania nazi*. Barcelona: Gedisa.
- Galán Fajardo, E. (2007). Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales. *Revista del Ces Felipe II*, 7, 1-11. Recuperado de: <http://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/5554#preview>
- García Amado, J. A., & Paredes Castañón, J. M. (2004). (Coord.). *Torturas en el cine*. Valencia: Tirant lo Blanch.

García Fernández, J. V. (2000). *De la angustia a las neurosis: como motivaciones más importantes de la infelicidad*. Madrid: You & Us.

García García, F, & De Andrés Tripero, T. (2000). (Coord.). *La representación del niño en los medios de comunicación*. Madrid: Huerga y Fierro.

Gordillo Álvarez, I. (2008). La coherencia de la disgregación en el cine posmoderno: un viaje intercontinental a través de universos fílmicos fragmentados. *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, 3, 142-153. Recuperado de: <http://fama2.us.es/fco/frame/frame3/estudios/1.10.pdf>

Hernández de Miguel, C. (2015). *Los últimos españoles de Mauthausen*. Barcelona: Ediciones B.

Holstein, D. (1995). Los niños de Auschwitz. *Política exterior*, 9 (45), 193-196.

Hume Figueroa, M. (2005). Inteligencia, neurosis y conducta suicida. *Docencia e Investigación: revista de la Escuela Universitaria de Magisterio de Toledo*. 30 (15), 151-190.

Imbert, G. (2010). *Descifrando la postmodernidad: Cine e imaginarios sociales: El cine postmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*. Madrid: Cátedra.

Jarast, R. (2011). Hitchcock, Aronofsky y la escisión del yo en la psicosis. *Revista de psicoanálisis*, 64, 183-190.

Julien, P. (2002). *Psicosis, perversión, neurosis. La lectura de Jacques Lacan*. Buenos Aires: Amorrortu.

Lamiell, J. L, y Lee, N. (2010). Errores de Razonamiento fundamentales en la psicología de la impersonalidad. *Quaderns de Psicologia*, 12 (1), 75-91. Recuperado de: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5036086>

Larrosa, J., De Sousa, J., & De Castro, I. A. (2007). (Comp.). *Miradas cinematográficas sobre la infancia. Niños atravesando el paisaje*. Argentina: Miño y Dávila.

López, Abdón M. (2003). La interpretación del franquismo: de los orígenes de la Guerra Civil a la larga duración de la Dictadura. *Studia historica. Historia*

contemporánea, 21, 199-212. Recuperado de:
http://campus.usal.es/~revistas_trabajo/index.php/0213-2087/article/viewFile/5947/5976

López Herrero, L. S. (2003). No es loco el que quiere, sino el que puede. *Norte de Salud Mental*, 5 (18), 30-38. Recuperado de:
<http://revistanorte.es/index.php/revista/article/view/298>

Lozano Aguilar, A. (2007). De Ohrdruf a Auschwitz: un imaginario para el mal. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 55, 58-79.

Marín-Dòmine, M. (2005). Estrategias de resistencia en los españoles deportados a los campos de concentración nazis. *Revista de historia actual*, 3, 75-82. Recuperado de: <http://www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/rha/article/viewArticle/360>

Martínez, B. (2010). Balada triste de trompeta. La historia como circo. *Cahiers du cinema*, 40, p. 45.

Martínez-Abascal García, M. Á. (2001). Las tipologías como antecedentes de la teoría de la personalidad de H. J. Eysenck. *Revista de Historia de la Psicología*, 22, (3-4), 407-414.

Marzal Felici, J. (2007). El análisis fílmico en la era de las multipantallas. *Comunicar*, 29, 63-68. Recuperado de:
<http://www.redalyc.org/pdf/158/15802912.pdf>

Núñez, M. & Rivière Gómez, Á. (1994). Engaño, intenciones y creencias en el desarrollo y evolución de una psicología natural. *Estudios de Psicología*, 52, 83-128.

Núñez Díaz-Balart, Mirta. (2005). El dolor como terapia. La médula común de los campos de concentración nazis y franquistas. *Ayer*, 57, 81-102.

Núñez García-Cuerva, M. C. (2000). La prensa en el tercer Reich: la información, prisionera del nazismo. *Revista Latina de comunicación social*, 34. Disponible en:
<http://www.ull.es/publicaciones/latina/aa2000kjl/w34oc/50cal.htm>

Ocón Domingo, J. (2006). Normativa internacional de protección de la infancia. *Cuadernos de Trabajo Social*, 19, 113-131. Recuperado de:

<http://revistas.ucm.es/index.php/CUTS/article/viewFile/CUTS0606110113A/7564>

Quirosa-Cheyrouze Muñoz, R. (2003). Investigar el Franquismo para conocer la Historia. *Sociedad y política almeriense durante el régimen de Franco*. Actas de las Jornadas celebradas en la UNED durante los días 8 al 12 abril de 2002. Gutiérrez Navas, M., y Rivera Menéndez, J. (Coord.). 2003, 127-133. Recuperado de: <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3773718.pdf>

Rees, L. (2007). *Auschwitz: los nazis y la "solución final"*. Barcelona: Crítica.

Rentero, J. C. (2002). *Diccionario de directores*. Madrid: Ediciones JC Clemente.

Rivero Franco, M. (2015). El esperpento en el cine de Álex de la Iglesia. *Fonseca: Journal of Communication*, 10, 360-392. Recuperado de: <http://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/view/12921/13297>

Rodríguez García, M. T., Cano Jurado, C., & Loredó Narciandi, J. C. (2009). Dos ejemplos históricos de psicología no institucional: el adiestramiento animal y la educación del carácter. *Revista de Historia de la Psicología*, 30 (1), 51-72. Recuperado de: <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2940746.pdf>

Rodríguez, H. J. (2006). *El cine bélico. La guerra y sus personajes*. Barcelona: Paidós.

Rodríguez Pérez, A. (1993). La imagen del ser humano en la psicología social. *Psicothema*, 5 (extra 1), 65-79. Recuperado de: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2018583>

Rueda Laffond, J. C. y Chicharro Merayo, M. M. (2004). La representación cinematográfica: una aproximación al análisis socio histórico. *Ámbitos*, 11-12, 427-450. Recuperado de: <http://departamento.us.es/grehcco/ambitos11-12/laffond.pdf>

Sánchez Escalonilla, A., (2001). *Estrategias de guion cinematográfico*. Barcelona: Ariel Cine.

Stanislaw Ciechanowski, J. (2005). Los campos de concentración en Europa. Algunas consideraciones sobre su definición, tipología y estudios comparados. *Ayer*, 57, 51-79.

Tato, María Inés. (2007). El ejemplo alemán. La prensa nacionalista y el Tercer Reich. *Escuela de Historia*, Año 6, 1 (6). Recuperado de: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1669-90412007000100004&script=sci_arttext

Tous Ral, J. M. (2008). Personalidad, desarrollo y conducta anormal. *Papeles del psicólogo*, 29 (3), 316-322.

Wiesenthal, S. (2001). Judíos y gitanos unidos en la tragedia del Holocausto. *I Tchatchipen: lil ada trin tchona rodipen romani = revista trimestral de investigación gitana*, 33, 20-23.

Yela Fernández, O. R. (2013). Infancias vulneradas en las guerras de España y Guatemala. *El Futuro del Pasado*, 4, 207-226. Recuperado de: <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4260538.pdf>

Yusta Rodrigo, M. (2014). El pasado como trauma. Historia, memoria y «recuperación de la memoria histórica» en la España actual. *Pandora: revue d'etudes hispaniques*, 12, 23-41. Recuperado de: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5238920>

Zaragoza Pelayo, R. (2007). Las causas de la Guerra Civil española desde la perspectiva actual: aproximación a los diversos enfoques históricos. *Historia Actual Online*, 14, 167-174. Recuperado de: <http://www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/haol/article/viewArticle/227>

