

## LA MIRADA ESQUINADA: DOBLE(S) SENTIDO(S)

*Lecturas y reflexiones sobre el cine y el mundo.*

Francisco Javier Gómez Tarín  
Agustín Rubio Alcover \*

### *CORPORE EN SU PUNTO*

El último tramo del año transcurre de puente en puente, y tiro porque me toca: el día de la fiesta nacional, todos los santos, la Constitución y la purísima... Quizás gracias a eso y a los efectos del otoño y el cambio de hora, el país se desliza, como narcotizado, hacia la navidad y el año nuevo. Los que tienen alguna esperanza puesta en *fechas tan señaladas*, aprietan los dientes y hacen un poder para que las semanas que las preceden pasen lo más rápido posible; los que las temen, se revisten de una mansedumbre casi supersticiosa, como quien hace méritos para que el porvenir sea misericordioso...

Pero, por mucho que se adopte un perfil bajo, las cosas se están moviendo. En todas partes, y a menudo a base de sacudidas. Las últimas secuelas –a día de hoy, pero *las que te rondaré, morena...*– del caso Snowden, con el escándalo de las revelaciones de que los Estados Unidos llevan espionando a casi todos sus aliados (a Cameron no, ni falta que hace; nueva prueba del obsceno doble juego de Gran Bretaña en relación al resto de la Unión Europea), ha provocado un terremoto tan inevitable como ridículo. Es obvio que la excusa de que “esto ya se sabe” no solo no basta, sino que ofende; es más evidente todavía que no existe otra. Así que toca que nos hagamos las vírgenes ofendidas, que los Estados llamen a consultas a los embajadores para pedir explicaciones oficiales, al tiempo que persuaden a la opinión pública de sus respectivos países de la conveniencia de mirar para otro lado y convencerse de que todo es por nuestro bien... Lamentamos ser tan cínicos, pero lamentamos mucho más que la realidad no nos deje alternativa.

Mientras tanto, el debate acerca de la estructura del Estado mismo arrecia. Con el Rey convaleciente y representado –que no sustituido– por el Príncipe en foros internacionales, la discusión en que se ha enzarzado la clase política a cuenta de la falacia del derecho a decidir, se extiende por todos los frentes: monarquía o república; la Constitución actual, la(s) independencia(s) o alguna incierta “tercera vía” seguramente de signo federal... Dónde irá a parar esto, todavía no se sabe. Por lo pronto, CiU se encuentra al borde de la quiebra interna y totalmente sobrepasada por ERC; el PSOE y el PSC ídem de lienzo, minimizados y reclamando patéticamente tregua a quienes (UPyD y Ciutadans, que amaga con dar el salto a escala nacional con Movimiento Ciudadano) están recogiendo el voto de la polarización y el desconcierto... Y el PP renqueando y cantinfleando, pero aguantando el tirón (que es lo que les importa), en el ecuador de la legislatura, a pesar del tremendo desgaste que supone la combinación de la política de recortes y la prolongación de la crisis.

Poco halagüeño panorama, sí señor, que ha terminado de ensombrecer la excarcelación en cadena de presos, terroristas los unos y comunes los otros, tras la humillación del Tribunal de Estrasburgo a España al anular la Doctrina Parot (cualquier alumno de primero de derecho sabe que no es posible promulgar leyes con efectos retroactivos), y que ha caldeado momentáneamente la enésima huelga de la enseñanza con motivo de la entrada en vigor de la Ley Wert. Solo los tímidos, contradictorios indicios de un posible inicio de la recuperación económica –que, en cualquier caso, se

antoja lenta, larga e incierta; desde luego, nada que ver con ese “momento fantástico” de afluencia de capitales extranjeros de que ha hablado Emilio Botín—, explican que el clima social se perpetúe enrarecido, pero no degenera, en un país que, lamentablemente, está una vez más dando la razón a los tópicos de la hipocresía y el cainismo; un país en el que nadie se pone de acuerdo en nada, salvo en fingir respeto cuando alguien se muere, como el pobre Manolo Escobar. Y aún hay cosas que pueden empeorar: verbigracia, el anuncio de la retirada de las becas Erasmus por parte del Ministerio de Educación a los estudiantes que ya estaban disfrutando de las mismas —propósito en el que tuvieron que dar marcha atrás, por la razonable escandalera que se montó— y el cierre de la televisión pública valenciana, Canal 9, como consecuencia de la anulación judicial de un ERE que había puesto a más de mil trabajadores de patitas en la calle. Políticas de “tierra quemada” que, en el ámbito cultural, merecen el calificativo de abyectas.

Solo nos ha quedado el consuelo de ver cómo la denominada “Fiesta del Cine” animaba a la mortecina taquilla. Al reclamo de entradas a un precio módico, el público ha llenado las salas durante tres días seguidos, y ese disfrute de las películas (muchas de las que en estos momentos están en proyección estupendas) como acto colectivo nos ha contagiado de optimismo... unas horas. Luego el regreso a la dura realidad ha demostrado lo infundado y un punto histérico de ese echar las campanas al vuelo. Sin duda, el fenómeno crítico de la temporada es *La vida de Adèle* (*La vie d'Adèle*, Abdellatif Kechiche, 2013), película de una belleza escurridiza, casi arisca, y que puede provocar rechazo, pero que muestra un dominio del discurso filmico y una comprensión del universo individual excelentes. La interpretación raya a gran altura, y la utilización de los planos cortos sin planos de situación llega a ser agobiante, tal como se pretende. Muestra retazos de vida que se transmiten y nos trasladan una sensación de mundo caótico que gobierna nuestras vidas y cuyos ciclos se repiten —de ahí las dos partes, señaladas en el título final completo.

Ante la monumentalidad de este film (son tres horas de reloj), cualquier otra película, en principio, palidece. Sin embargo, y aparte de los cuatro films de los que nos ocupamos de manera individual en extenso, ha habido otros estrenos más que dignos. Uno de ellos bien podría contraponerse a *La vida de Adèle* no solo por estilo, sino por el injusto ninguneo a que ha sido sometido: *El quinto poder* (Bill Condon, 2013), que cuenta la intrahistoria del escándalo Wikileaks, es coherente incluso en la manera tan confusa y vertiginosa en que está contado, ofrece una imagen de Julian Assange tan ambigua como verosímil, y deja en el aire de manera deliberada una pregunta, en boca de una de tantos asesores estadounidenses a los que las revelaciones de Bradley Manning pillaron con el carrito del helado. La mujer viene a decir que se ha pasado la vida primero estudiando carreras y masters en relaciones internacionales y luego desvelada por si una frase pudiera provocar un conflicto diplomático; “...y después de esto —se dice—, no sé a quién de los dos, a mí o a Assange, juzgará la historia con más severidad”.

También tiene su punto —en un registro distinto, el de la comedia romántica— *Una cuestión de tiempo* (*About Time*, Richard Curtis, 2013), film agradable de ver y emotivo en grado sumo, como todos los relatos de Richard Curtis, que roza la cursilería y al principio no está demasiado entonada en el plano cómico, pero que mejora y deja un buen sabor de boca. En la misma línea intrascendente pero amable pueden situarse dos cintas españolas pobres como las ratas —crisis obliga—: *Todas las mujeres* (Mariano Barroso, 2013) viene de una serie producida por un canal televisivo de pago, acortada y convertida en largometraje de hora y media. Con un estilo similar a *¿Qué fue de Jorge Sanz?*, el carisma de Eduard Fernández la engrandece. Lo mismo, pero con Javier

Cámara como protagonista, sucede con *Vivir es fácil con los ojos cerrados* (David Trueba, 2013), que es una comedia dramática ambientada en la España del desarrollismo irregular, pero no desdeñable. De otra manera, también nos ha dejado un buen sabor de boca *Todos queremos lo mejor para ella* (Mar Coll, 2013), que confirma a la directora de *Tres días con la familia* como una de las realizadoras jóvenes con más personalidad del panorama nacional, en una película que, sintomáticamente, adopta un tono parabólico-críptico que puede recordar al Saura del tardofranquismo.

Frente a los aciertos de estas producciones de corto alcance, nos ha defraudado la por demás inmodesta *Gravity* (Alfonso Cuarón, 2013): deslumbrante como ejercicio de exhibicionismo 3D, pero bastante vacía y convencional desde el punto de vista narrativo. Lejos de su presupuesto, aunque igualmente pretenciosa, *Gran Piano* (Eugenio Mira, 2013) ha supuesto el típico intento español fallido de hacer una película a la americana, con plantel yanqui (Elijah Wood, John Cusak), con mucho rollo hitchcockiano-depalmiano que, por culpa de un final de opereta, deriva en un auténtico tostón. Tampoco nos ha convencido *Lovelace* (Rob Epstein, Jeffrey Friedman, 2013) pese a que el tema parte con un indudable interés por la cuestión historiográfica y la puesta al día de un momento de quiebra de los paradigmas en el mundo del cine, pero la película se limita a una especie de *biopic* que ensalza la figura de la sufriente y explotada Lovelace en el seno de un mundo que la engulle contra su voluntad no sin cierto marchamo moralista (lo de enguyir no va con segundas). Ni *The Canyons* (Paul Schrader, 2013), por pretenciosa y grandilocuente, que parece poner sobre el tapete lo tan manido de que el cine no es lo que era y que impera la mentira, pero, ¿cuándo no fue así?; eso sí, hay una brillante utilización de los móviles, en una sociedad sin futuro.

Ya no digamos nada (o casi nada) de la invasión de películas-espectáculo a cual peor: *R3sacón* (*The Hangover Part III*, Todd Phillips, 2013), vista con retraso, que, aunque resulta más interesante que la segunda parte, ya que no repite el juego de pérdida de memoria, es previsible y limitada; *Riddick* (David Twohy, 2013), plena de efectos y repetición de la manida fórmula, que es mejor olvidar; *R.I.P.D. Departamento de policía mortal* (*R.I.P.D.D.*, Robert Schmentke, 2013), con un lamentable desperdicio de Jeff Bridges en una burda imitación de *Hombres de negro*, que tiene maldita la gracia; y, por si fuera poco, *Titanes del Pacífico* (*Pacific Rim*, Guillermo del Toro, 2013), visualmente eficaz pero repleta de tópicos y referencias a otras películas del estilo, como *Godzilla* o *Independence Day*, y otra vez, y van..., iconografía futura con elementos del pasado. Ni siquiera, cambiando de tercio, nos sacó excesivamente del aburrimiento hollywoodiense *Somos los Miller* (*Were the Millers*, Rawson Marshall Thurber, 2013), que, en la estela de *Pequeña Miss Sunshine*, aunque con no tanta "mala leche", es una comedia disparatada que se deja ver, con algunos momentos brillantes. El paralelismo europeo podría ser *Paulette* (Jérôme Enrico, 2012) que es divertida pero nula, intrascendente y banal. Y, por cierto, no se le ocurra a nadie dejarse arrastrar para ver *La maldición de Chucky* (*Curse of Chucky*, Don Mancini, 2013), precedible y nada inquietante.

En otras pantallas hemos disfrutado de películas relativamente importantes de terceros países, de esas que encuentran serias dificultades para meter cabeza en un mercado tan duro como el cinematográfico actual. *Ginger and Rosa* (Sally Potter, 2012) es una muestra de feminismo minimal bien entendido, muy propio de una directora antaño muy celebrada, y que demuestra haber alcanzado la madurez en todos los aspectos. Por su parte, *Romanzo di una strage* (Marco Tullio Giordana, 2012), del realizador de la emotiva *La mejor juventud* (*La meglio gioventù*, 2003), se remonta a un atentado nunca aclarado, atribuido a grupos anarquistas pero probablemente teledirigido por fascistas, durante los años de plomo. Muy dialogada, resulta tan enrevesada como

apasionante. *Yi jiu si er (Back To 1942)*, Xiaogang Feng, 2012) es una película épica china que cuenta un momento trágico de la historia moderna del país, cuando en 1942 murieron por hambruna tres millones de personas. El resultado es espectacular, pero tampoco duda en afrontar situaciones individuales y familiares de amplio desgarro. No se puede ver como propagandística, aunque, de fondo, apunta hacia los males del gobierno nacionalista durante la invasión nipona. *The Sweeney* (Nick Love, 2012) hace patente que la personalidad y fuerza de las tramas del cine inglés de acción superan con mucho las del americano; en este caso, cuenta la historia de una unidad de élite policial en la que las cuestiones personales interfieren con la ética y la legalidad. *Ain't Them Bodies Saints* (David Lowery, 2013) es una película de sensaciones, con fuertes elipsis, que, aunque toca aspectos un tanto trillados, resulta efectiva y no efectista: es cuestión de dejarse llevar y atrapar por la frialdad estética que manifiesta. Finalmente, para no apurar en exceso este apartado, *Doodslag* (Pieter Kuijpers, 2012) propone una potente inmersión en el infierno de la culpa personal, pero con puntos de fuga que retraen un poco el buen nivel general de la película. Con todo, es un ensayo estimable.

Pero no todo lo “poco visible” -por no decir “invisible” en nuestras pantallas, salvo cuando lo alcanzamos mal y tarde- tiene tales componentes de calidad. Así, la visión esperanzada, con toda la buena voluntad, de *A Moment in Time* (Manny Palo, 2013) nos enfrentó a una acaramelada y mal interpretada historia de amor interclasista que resultó ser un latazo. En esa misma línea, *Yossi (Ha-Sippur Shel Yossi)*, Eytan Fox, 2012) resulta excesivamente corta en sus planteamientos, poniendo en evidencia, por sus escasas miras, que el tema de la homosexualidad en el ejército da para bastante más. O *Witther (Vittra)*, Sonny Laguna y Tommy Wiklund, 2012), con sangre por litros y trama tópica que no permite ver luz al final del túnel.

Visto lo visto (películas y acontecimientos), hemos creído que el asunto más recurrente del cine del mes ha sido la monstruosidad: un asunto que emerge, bajo máscaras diversas pero de manera nítida, en títulos como *Canibal* (Manuel Martín Cuenca, 2013), *Capitán Phillips (Captain Phillips)*, Paul Greengrass, 2013), *El médico alemán (Wakolda)* (Lucía Puenzo, 2013) o *Solo Dios perdona (Only God Forgives)*, Nicolas Winding Refn, 2012).

## LA RAZA DEGENERADA: CANIBAL Y CAPITÁN PHILLIPS

Agustín Rubio Alcover

¿Existe el Mal? Parece significativo que buena parte del cine estrenado en el último mes, no precisamente reaccionario, se plantee esa pregunta y lo encarne, aunque sea relativo y con minúscula, bajo diversas máscaras. *Canibal*, cuarto largometraje de Manuel Martín Cuenca tras la prometedor *La flaqueza del bolchevique* (adaptación de la novela de Lorenzo Silva de 2003), la incomprendida *Malas temporadas* (2005) y una cinta muy minoritaria pero que le devolvió el prestigio, *La mitad de Óscar* (2010), se centra en la figura de Carlos (Antonio de la Torre), un sastre granadino que capea la represión sexual asesinando mujeres, descuartizándolas, congelando sus restos y alimentándose con ellos. Su vida cambia cuando entran en su ella, de manera sucesiva, dos hermanas rumanas (ambas interpretadas por Olimpia Melinte).

Las cualidades que en primera instancia más llaman la atención y fascinan consisten en la gelidez (de la Granada en que tiene lugar el relato y de éste mismo) y en su resuelta huida del tipismo. Quienes conozcan esa ciudad se recrearán, sin duda, reconociendo espacios y tipos humanos, a medio camino entre la pervivencia de un

pasado más bien atrasado y la asimilación a unas dinámicas modernas que conllevan ciertas perversiones, como un creciente sentimiento de anonimato o de desarraigo, en el marco de una representación de una autenticidad con escasos precedentes. La cinta se contagia de las maneras sinuosas de su protagonista, y discurre de manera lenta pero implacable, con brotes de una violencia seca, arrebatada, no tan realista como hiperreal. A este respecto, el destacable trabajo sonoro proporciona al espectador importantes pistas en situaciones clave, resueltas con un poder de perturbación tanto mayor cuanto que jamás pierde las formas: pienso en el plano frontal, sin cortes, en que Carlos *se limita a comer un filete*, en que su masticación se convierte casi en una tortura; y en especial en una escena difícil de olvidar en que el protagonista acosa en una playa desierta al atardecer a una chica, que para huir de él se arroja al mar, y él la espera en la orilla, con el rostro transfigurado por el deseo.

*Capitán Phillips* pertenece a la gama no genérica del director que llevó a un nivel superior la saga de Jason Bourne. Eso la sitúa en un registro similar a películas sobre grandes acontecimientos traumáticos de la historia (de la infamia) contemporánea, como *Bloody Sunday* (2002), sobre el *Domingo Sangriento*, o *United 93* (2006), sobre la toma de vuelos comerciales por islamistas radicales para atacar a los Estados Unidos el 11-S. Su último film muestra a personajes encerrados en contra de su voluntad y sometidos a presión, al reconstruir la historia verídica de uno de tantos secuestros de cargueros llevados a cabo por piratas somalíes.

El estilo desdramatizado a la par que espectacular de anteriores películas de Greengrass se desarrolla de manera tan decidida como congruente. Apenas nos enteramos de las motivaciones del personaje teóricamente protagonista —el título es deliberadamente engañoso—: Tom Hanks construye con gran mérito un carácter con muy pocos agarraderos, sin los trucos al uso que garantizan en el cine narrativo la empatía del público con sus héroes: en la primera escena lo vemos con su esposa, comentando cuán preocupado está por la relajación de uno de sus hijos en los estudios, pero no se va más allá; luego, en los peores momentos de la crisis, lo vemos escribir una nota de despedida para sus familiares, pero desconocemos su contenido. El efecto, racional y emotivo, es tanto más poderoso: menos es más.

En la estructura de *Capitán Phillips*, desde bien temprano se alternan los preparativos del protagonista con los de su antagonista, Muse (Barkhad Abdi), el muchacho desnutrido que lidera el abordaje del buque. La alternancia de las rutinas del primero, empleado de la multinacional Maersk, con el improvisado, caótico reclutamiento del segundo como jefe de los asaltantes, tiene un fondo incendiario, por cuanto denuncia la condición de ambos de peones de *terceros que trafican* —y que Muse se apresure a declararse expresamente al mando frente al capitán legítimo refleja ese choque entre el orden establecido y la más radical anomalía: cuando el occidental intenta persuadir a su oponente de que ha de tener alternativas, la réplica es tan irónica como ambigua: “Puede que en América, *Irish*, puede que en América”.

Pero afortunadamente Greengrass sabe que sutileza no significa equidistancia. No confunde los términos, y la renuncia al maniqueísmo no es convalidada ni por inmoralidad ni por ausencia de sentido: el compasivo epílogo en que el capitán Phillips, en estado de *shock*, es explorado por una médica, está humanamente a la altura de su calvario. Tampoco Martín Cuenca cae en aquellos errores, los mismos en los que podría haber incurrido. De hecho, *Caníbal* se presta a una interpretación en clave psicológica, con la confección del manto de la Dolorosa como metáfora/paralelismo de la sutura de la herida que infligió al protagonista su madre, esto es, de la ilusión de que el protagonista se redima. “Menos mal que no eres mi madre”, replica Carlos en su último encuentro con una figura femenina (María Alfonsa Rosso) que, de entrada, parece tal,

cuando ésta insiste en que nunca encontrará una mujer con la que convivir. “Quienquiera que fuera [la mujer con la que estuviste], te hizo mucho daño”, le dice su amada. Lo que se configura poéticamente es la idea de que la difunta madre real del protagonista fue tanto más monstruosa y castradora que esta sustituta, que tampoco tiene fe en su capacidad para emparejarse.

Carlos, lloroso tras un cristal que lo separa del mundo contemplando el paso de Semana Santa, pone rostro al mal, al dolor del que nace y que engendra; ése que anida, también, en la autojustificación de los comportamientos predatorios e insolidarios, y cuya mejor amiga es la complicidad, bien por cobardía, bien por ventajismo. Cuando los poderes económicos hacen gala de una arrogancia y una desaprensión crueles; cuando se celebran, por lo bajo o por lo alto, resoluciones que han de acatarse pero que causan una repugnancia elemental; cuando se acuñan términos como “integrista” o “unionista” para desacreditar la defensa de los valores que garantizan la convivencia...; quizás lo único positivo que tengan los acontecimientos funestos sea su capacidad revulsiva, su carácter discriminador entre quienes concilian y quienes no lo hacen. Declararse ambiguo no es en modo alguno un punto de llegada ni, por tanto, una solución. Si acaso, reconocer la complejidad puede ser la premisa. Luego, el compromiso sigue siendo inexcusable. Y que dudemos de nosotros mismos, recelemos y en el extremo repudiamos el comportamiento de quienes supuestamente comparten nuestras causas, o aceptemos que “todo el mundo tiene sus razones” (Jean Renoir, *La regla del juego*), no puede llevar a dictaminar la abolición de las categorías del bien y el mal; antes bien, todas esas cautelas son solo precondiciones para el despliegue de las mismas en la realidad, y así ejercer dignamente el oficio de vivir.

## SABOR A MUERTE: *EL MÉDICO ALEMÁN (WAKOLDA)* Y *SOLO DIOS PERDONA*

Francisco Javier Gómez Tarín

Lo monstruoso, en tanto *otro* desconocido o mal conocido, se pretende desvincular parcialmente de *lo siniestro (unheimliche)* por su radical expresión de lo extraño, de lo ajeno, de aquello que no podemos hacer nuestro. Sin embargo, la monstruosidad no es sino una de las posibles expresiones de lo siniestro: el vínculo que mantenemos con ella es el de aquello reprimido que sale a la luz contra nuestra voluntad pero que nos es familiar. Los monstruos, en muchas ocasiones, no son bestias salvajes ni seres deformes, sino personas como nosotros mismos cuya apariencia de normalidad les hace precisamente más peligrosas, pues sus actos prodigan el sabor de la muerte e instan a la presencia y victoria del mal en nuestra sociedad.

Unos monstruos, a los que podríamos denominar socializados, son fruto del entorno, de su educación, de los males endémicos que nuestra sociedad promueve, de sus creencias; de la imposición, en fin, de una idea de norma disímil a la general pero promovida por ella, pues es su exacerbación (véase el personaje que practica el canibalismo o el pirata marino en los films tratados por mi compañero).

Otros monstruos son menos sutiles, no son el resultado de un contexto sino que ellos mismos promueven el cambio de su entorno y la destrucción mediante la práctica endémica del mal, entendido como un objetivo en sí mismo que se pretende normalizar. Estos monstruos deforman el mundo y lo someten a sus intereses. De ellos nos ocuparemos en las líneas que siguen tomando como excusa y muestra *El médico alemán (Wakolda)* y *Sólo Dios perdona*.

El acierto innegable de Lucía Puenzo, al ubicar a Josef Mengele en Argentina durante un corto periodo de tiempo (en su transcurso por las tierras sudamericanas, entendidas por su iluminada mente sobre los experimentos genéticos como una colonia de esclavos a la que se puede utilizar sin escrúpulos), es llevar al terreno de lo cotidiano la gestión del mal de semejante ser. Al radicar la acción en un microcosmos, aparece Mengele en toda la potencia del mal, capaz de convencer a su entorno de las bondades de sus tratamientos (sean sobre la medida en altura o sobre los niños gemelos). La niña protagonista, cual *alter ego* del espectador, se deja arrastrar por esa supuesta sabiduría y la imagen deslumbrante del médico alemán, haciendo que su narración sea más potente de lo que las propias palabras e imágenes nos transmiten.

El demoledor retrato de Mengele en una instancia de su vida que, al tiempo, evidencia la necesidad de una denuncia de la monstruosidad nazi, heredada por no pocas perspectivas científicas, nos lleva a una conclusión desasosegante: el mal está entre nosotros y se disfraza de bien (a no dejar de lado cómo los grupos de alemanes emigrados reverencian al monstruo y trabajan solidariamente para su huida y el desarrollo de sus trabajos). Película sumamente turbadora, que confirma a Lucía Puenzo como una gran directora y una magnífica narradora, ya que está basada en su propia novela.

Si *El médico alemán* puede entenderse como la representación del encanto y deslumbramiento que ejerce el mal sobre los seres humanos (en este caso la niña protagonista), con una puesta en escena eficaz en su clasicismo, *Sólo Dios perdona* se despoja de toda imposición narrativa y/o explicativa para brindarnos un brillante ejercicio formal en cuya base está la representación pura y simple de la violencia extrema (física, en la relación de los cuerpos; estética, en la planificación y puesta en escena, donde el color no constituye una entidad menor) Los resultados son contradictorios puesto que bebe de su propia medicina y las imágenes violentas se transmiten al espectador con un despojamiento absoluto, con una frialdad que nos obliga a establecer la relación con *Driver* y constatar lo lejos que están ambos universos diegéticos y resoluciones filmicas.

Película, pues, excesiva que no sigue un trayecto argumental sino más bien una acumulación de situaciones y sensaciones, con predominio de los silencios y los juegos de miradas, así como movimientos cosificados, como en una interpretación de teatro oriental (no en vano su argumento está localizado en Tailandia) Se expresan pensamientos y sueños, mezclados con la trama, pero hay una cierta sensación de gratuidad que no compensan ni su fuerza estética ni el personaje de la madre (una moderna Lady Macbeth incapaz del menor sentimiento humano)

Lo monstruoso en este caso, ya no es tanto el hecho de que esos seres que actúan mecánicamente movidos por la venganza y ebrios de violencia puedan o no ser resultado de una sociedad que los genera, sino que la propia película, en su afán por dejar de lado convenciones y desnudar sus procedimientos de representación, llega a ser un canto épico sobre la violencia extrema que, lejos de resultar repulsiva, acaba pareciendo heroica y deseable. Como espejo de una sociedad como la nuestra, es evidente que la lectura metafórica se impone, pero la dualidad a que nos aboca impide que el discurso se abra camino y el resultado se mantiene en ese *sabor de muerte* que etiquetaba este texto. Al final, casi un juego de autocomplacencia.

\* Francisco Javier Gómez Tarín y Agustín Rubio Alvcover son profesores de Comunicación Audiovisual en el Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Jaume I de Castellón.