

Música americana

Pocas mujeres dirigen una orquesta. Menos todavía han creado su propia orquesta. Una de esas contadas mujeres es Alondra de la Parra.

Mexicana radicada en Nueva York, hija del editor Manelick de la Parra y nieta de la escritora Yolanda Vargas Dulché, *De la Parra (1980) fundó en 2004 la Orquesta Filarmónica de las Américas, cuyo espíritu es preservar y difundir la música del continente americano. Su atractivo particular consiste en estrenar obras de compositores americanos, como Jan Järvelepp (Canadá), Osvaldo Golijov (Argentina), Enrico Chapela, Eduardo Gamboa y Arturo Rodríguez (México). Atractivo que se aumenta con los intérpretes solistas latinoamericanos que periódicamente la visitan: el saxofonista y clarinetista Paquito D'Rivera (Cuba-Estados Unidos), el pianista Eugenio Toussaint (México), el flautista Horacio Franco (México), el contrabajista Edicson Ruiz (Venezuela), el tenor Joel Prieto León (Puerto Rico), la pianista Ana Karina Alamo D'Alessandro (Venezuela) y el grupo de percusiones Tambuco (México).*

Y lo más importante: la Orquesta Filarmónica de las Américas suena bien. El año pasado realizó su primera gira internacional por México y Estados Unidos con el apoyo de Televisa y Deutsche Bank. En junio concluyó su temporada 2007-2008 con su debut en el prestigioso Avery Fisher Hall del Lincoln Center en Nueva York.

Alondra, ¿cómo fundas la Orquesta Filarmónica de las Américas?

Decidí formarla porque faltaba una orquesta que se concentrara en la música del continente americano, que rara vez se toca. Además, hacía falta un lugar en el que los intérpretes jóvenes latinoamericanos tuvieran la oportunidad de presentarse en Nueva York. No fue de la noche a la mañana; del dicho al hecho sucedieron

una serie de eventos. El consulado mexicano me pidió preparar un concierto de música mexicana para el festival anual de Nueva York, "México Now", y conseguí el patrocinio de Televisa. Reuní a compañeros para formar la orquesta y la orquesta sonó fantástica. Eso nos dio empuje. Me acerqué a los que habían asistido al concierto con el fin de formar un consejo para que la orquesta siguiera y recibí su apoyo. Así se dio un concierto, y luego otro, y otro más, hasta que se pudo contratar a la orquesta ya como una fundación sin fines de lucro.

¿Cuál es el fin de la orquesta?

La orquesta es un canal del arte de las Américas. Su misión es dar a conocer la música del continente y ser una plataforma para solistas jóvenes. Nuestro repertorio está constituido por música de compositores del continente americano. Trato de que en cada concierto haya una pieza de un compositor emergente y una pieza de un compositor establecido. Mezclo estilos y puntos de vista para que sea más interesante.

¿Qué aporta la música clásica latinoamericana al mundo?

Es tan válida como las otras. Es difícil etiquetarla pues se trata de un continente entero. Obviamente hay vertientes reconocibles, como las nacionalistas, que retoman el folclor y las tradiciones propias. Pero también hay compositores con estilos más abstractos. La música atraviesa un momento posmoderno y no hay estilos estrictamente definibles. Lo que sí es que la música de nuestro continente es un territorio poco recorrido. Hay talentos que aún no se descubren y otros a los que no se les ha dado el reconocimiento que merecen.

¿Cuál es tu opinión sobre la formación musical en México, sobre todo comparada con la de Estados Unidos?

No tengo cómo compararlas. En México estudié composición en una escuela excelente, el Centro de Investigación y Estudios de la Música. Allí aprendí lo académico: teoría, dirección, análisis musical. Vine a Estados Unidos a formarme como intérprete.

¿Cómo ves la situación de la música clásica hoy, en Estados Unidos y México?

En Estados Unidos hay un renacimiento importante. La música clásica vuelve a ser parte de la vida de la gente joven. Te das cuenta con el concierto que acabo de dar el viernes. No creo que sea igual en México. México tiene un enorme potencial pero ciertas cosas tendrían que darse para explotarlo. No se qué. Cuando voy a México a dirigir, he tenido muy buena respuesta. Pero como no paso mucho tiempo allí no tengo una opinión objetiva.

Marin Alsop, destacada violinista y conductora de orquesta, fue tu maestra. ¿Tuvo importancia para ti que fuera mujer?

Fue un buen ejemplo, pues ella fundó su propia orquesta en Nueva York. Cuando formé la orquesta ella me aconsejó.

¿Es machista el ambiente de la música clásica?

No. Los músicos lo que quieren es que el plan de trabajo sea claro; no les interesa si eres mujer o no.

¿Qué es lo que hace que un director de orquesta sea extraordinario?

Enorme conocimiento musical, buen oído, capacidad para identificarse con



Alondra de la Parra con integrantes de la Orquesta Filarmónica de las Américas.

la orquesta y con el público, imaginación muy viva, deseos de perfección y capacidad para demandar excelencia. El director líder es capaz de provocar que cada miembro de la orquesta florezca individualmente siempre en beneficio del grupo.

Recientemente dirigiste la Orquesta Nacional de Rusia en Florida. Este mes la liga de orquestas estadounidenses te otorgó el premio Helen M. Thompson en reconocimiento a tu labor como directora y por tu excelencia musical y administrativa. ¿Qué planes profesionales tienes?

Seré directora huésped en Aguascalientes, Westchester, Singapur y Montevideo. En octubre dirigiré la Orquesta Sinfónica de San Antonio; allí soy candidata para ser la directora de la orquesta. Pero sobre todo seguiré con la Filarmónica de las Américas, ayudando a que siga creciendo y desarrollando el concurso de compositores jóvenes a que convocamos.

¿Piensas dejar la Orquesta Filarmónica de las Américas para dedicarte de tiempo completo a otra orquesta?

No es necesario; estoy comprometida con la Orquesta Filarmónica de las Américas. No se trata de que yo dirija a la orquesta siempre. La idea es que esta sea también una plataforma para otros directores. En septiembre vamos a tener un director huésped canadiense, y espero que cada vez tengamos más directores huéspedes y que incluso en algún momento alguien más sea el director principal de la orquesta.

¿Regresarías a vivir a México?

Dependería de las propuestas que se me hicieran. Por lo pronto no hay ningún plan, y yo no puedo vivir sin dirigir.

¿Qué es lo que más te gustaría hacer?

Lo que hago. Hago lo que más me gusta: música. —

— FEY BERMAN

El hijo pródigo

Primero, lo indiscutible: Daniel Lezama es, aquí y ahora, uno de los pintores más talentosos que hay. Antes figuraba también entre los mejores: había logrado combinar el rigor del oficio con un sentido, brutal, de urgencia. Su pintura, sin embargo, se ha debilitado, y de prisa, me temo; lo que vemos en el Museo de la Ciudad (que ha reunido, por primera vez, una nutrida muestra de su trabajo) son diez años de labor que podrían, en cierto sentido, ser uno, el mismo: la obra de Lezama parece haberse contentado con fundarse a sí misma; no se la ve con muchas ganas de ir más allá de ese instante de gracia (o de peligro, si se quiere). Algo queda de su fuerza original, claro (hay que ver lo que provoca en los adolescentes que asisten a la muestra), pero es más una idea que verdadero filo. Y, no, esto no tiene

que ver con la insistencia de pintar como se pintaba hace siglos, con su *clasicidad*, como le han llamado; ese nunca ha sido el problema. Al contrario, unos años atrás las elecciones de Lezama (empezando por la pintura misma) parecían la demostración (después de Duchamp) de que cualquier cosa puede ser arte, *incluido* el arte (anterior a Duchamp). O, dicho de otra manera, que al arte le basta con ser bueno. Habrá, por supuesto, quien piense que el arte contemporáneo no debe verse como un lienzo de Daniel Lezama: antiguo, sino, eso: contemporáneo; como si la contemporaneidad fuera un estilo o, todavía más, un valor en sí, y no una mera condición (la de estar al mismo tiempo en esta tierra) que se cumple a pesar de todo; y como si, en todo caso, el arte que se tiñe de cierta actualidad tuviera sólo por eso más peso

en el presente. La obra de Lezama está, sí, atiborrada de anacronismos. ¿Eso la aleja de nosotros, sus contemporáneos? Desde luego que no. Pero, claro, habrá alguno que crea que es necesario que el arte cambie si cambia el mundo; como si no tuviera su propio reloj y sus propios designios; como si fuera todavía imperativo que el arte mantenga una relación estrictamente especular con la realidad. Sería deseable, desde luego, que el arte, ¡que algo!, se ocupara más a fondo de darle sentido al mundo en que vivimos, pero esa es otra historia (la del conocimiento, en realidad), distinta del llamado de aquellos a que el arte sea absolutamente actual, mimético casi; como si no se pudiera esperar que el arte fuera un poco más combativo que eso. Y por combativo entiendo, sobre todo, que no se conforma con singularizarse. Se piensa

con mucha frecuencia que la radicalidad del arte consiste simplemente en hacer estallar los diques que sostienen a la tradición (cualquiera que sea, hay que hacer que caiga). Pero sabemos que no sirve de nada prender fuego si después no se le atiza. Nada, en realidad, es más fácil que apartarse de las convenciones: lo único que se necesita es tener una mínima intuición de qué es lo que se ha convenido (por ejemplo, pintar al óleo) para hacer lo contrario (no pintar al óleo). Lo difícil es tener algo que ofrecer a cambio, que no sea sólo un hueco, digamos; para lo cual se requiere un trabajo un poco más fino que el de la dinamita. Por paradójico que parezca, eso es lo que hizo Lezama: irrumpir en el panorama posconceptual del final de los noventa con una obra que de ninguna manera cabía ahí. Pero ¿era más que eso: puro contraste? ¿Una

ilusión de profundidad? Los cuadros de Lezama, como buenas *máquinas de salón*, nunca fallan: su golpe de efecto está perfectamente calculado. Sorprenden donde tienen que sorprender, conmueven aquí, incomodan allá, dan, pues, siempre en el blanco. Ese mecanismo de relojería es, al final, lo que los desfasa, no lo mucho que tienen de pasado. Quizás huyendo de la gratuidad de la que hace gala tanto arte contemporáneo, Lezama decidió partir al extremo opuesto y concebir sus obras con tal precisión como para no dejar lugar a una posible revuelta desde dentro. En sus cuadros no hay rastro ya de la búsqueda que pudo darles origen, no hay accidente posible: sólo deliberación, mansa obediencia. Las escenas pueden ser todo lo “atrevidas” que se quiera (¿puede algo ser todavía un atrevimiento?), pero en el



Muchacha disfrazada de Manto de la Virgen.

fondo se alcanza a oír la voz de Lezama gritando: ahora te desnudas, ahora te le echas encima al señor de al lado, ahora pares al mundo. Y eso, perdonen, cansa. Lezama tal vez se confió demasiado en sus dotes y dejó de buscar; porque el peligro de irse después de encender el fuego no es que pueda haber un incendio, ¡ojalá!, sino que la flama se apague. Ocupado en oscurecer cada vez más sus interminables referencias, a Lezama se le ha escapado, sin embargo, una llama pequeña: *Muchacha disfrazada de Manto de la Virgen*, una joya de sencillez y gracia que nada tiene que ver con la grandilocuencia a la que nos ha acostumbrado el pintor. Cuál es el sentido del mucho ruido si al final, como decía Eliot, el mundo va a terminar “no con un estruendo sino un quejido”. —

—MARÍA MINERA

La muerte en primer plano

De lejos parece un muchacho que ronda los veinte años. Más bien, rondaba. Las piernas quebradas y en ángulos no humanos, y el zumbido de las moscas que le entran a la boca, orejas y orificios de la nariz no dejan duda de que se trata de un cuerpo en descomposición. Está tirado sobre el pasto, a la orilla de un canal. Desde unos metros arriba lo miran, sobre todo, niños. El llanto de una chica se impone a los cuchicheos. Es la novia del ahora cadáver; reclama que hayan dejado a sus hijos sin papá. No indaga qué pasó; lo da por sentado, al igual que los vecinos que la ayudan a mantenerse de pie. La del chico —se entenderá luego— era una vida con fecha de caducidad.

Cruda es la primera secuencia del documental *La Sierra*, dirigido por la periodista Margarita Martínez y el fotógrafo de guerra Scott Dalton, y que narra la historia de tres habitantes del barrio del mismo nombre, entonces controlado por un grupo paramilitar. La imagen del muerto es precedida por un texto escueto que informa que en los años noventa más de 35 mil personas murieron en Colombia a causa del conflicto civil, que se trata de una guerra de cuarenta años de antigüedad y que se ha trasladado de la selva a las ciudades, causando que pandillas urbanas se alineen a las guerrillas de izquierda o a los grupos paramilitares de derecha. Por último, que *La Sierra* comenzó a rodarse en enero de 2003, cuando facciones rivales peleaban por el control de los barrios pobres cercanos a Medellín.

Habitado a la dosis de datos duros que suele acompañar cada escena de un documental político o de repercusión social, es posible que el espectador de *La Sierra* experimente algo parecido a un síndrome de abstinencia de contexto. La vaguedad de términos como “conflicto civil” y “guerra”, o la falta de información sobre las guerrillas y los grupos paramilitares, despierta sospechas de complacencia y simplificación. Tal vez, piensa uno, las cosas se irán precisando una vez que los implicados hablen. Quizá reciten sus causas, den pistas sobre sus mecenas o hablen del rol del mercado del *vicio* en su lucha territorial. Se espera, también, el punto de vista estatal.

Nada de esto ocurre en hora y media de película. No hay ampliación del contexto, ni recuento de antecedentes, ni entrevistas con especialistas. Ni siquiera un contrapunto a los tres protagonistas, todos involucrados con el grupo paramilitar.

Y entonces uno comprende: la falta de segundo, tercero y demás planos es, justamente, el tema del documental. Tanto Edison (comandante del Bloque Metro, de veintidós años y

armado desde los quince) como Cielo (de diecisiete, novia de un paramilitar en prisión) y Jesús (de diecinueve, un miembro del grupo que perdió medio brazo izquierdo en la fabricación de una granada) hablan de las *milicias* como de algo que encausa una vocación de matar, nutrida, respectivamente, por una fascinación con las armas, la inercia de la venganza y la virilidad que supone llevar un “ferro”.

El enemigo, explica el comandante Edison, es el Ejército de Liberación Nacional. Es la única mención que hará de las facciones de izquierda. “Soy de los que son malos con el que es malo”, afirma, por su lado, Jesús. Diríamos que defiende la ideología *Rambo* de no ser porque la quijada tensa y otras frases egotistas están menos relacionadas con una misión de derechas que con el medio gramo de coca que minutos antes esnifó. Irónica y suficiente, es la única alusión en *La Sierra* al narco como sustento ubicuo.

Según cuenta con regocijo Edison (“les disparamos desde arriba”), Bloque Metro logra expulsar al ELN con la ayuda de otra facción paramilitar. Pasado el peligro, *La Sierra* celebra la paz. Y entonces se hace presente, por fin, la postura del Estado: uno de los personajes es asesinado por tropas gubernamentales.

Vemos su cadáver de bruces en la banqueta. Somos testigos del momento en que su novia —quien recién ha dado a luz— se entera de su muerte y grita de dolor. Lo seguimos a su funeral; vemos su rostro, maquillado, a través del cristal. Son imágenes que respetan el plan de la película: seguir a sus personajes en un día cotidiano.

El arco narrativo es perfecto, pero se impone la conciencia de lo real: uno lamenta la muerte de un joven al que ha escuchado hablar. Asesino o no, da lo mismo. Nada de eso provocaba la imagen del primer cadáver tirado junto al canal.

La virtud de *La Sierra* es demostrar de qué manera el *contexto* es, en algunos casos, un escudo que amortigua el golpe al espectador. O cómo, a fuerza de privilegiarlo (p.ej. Michael Moore), distrae del verdadero asunto o lo vuelve una diversión. Más que una apología del crimen, los directores Martínez y Dalton logran reducir la brecha entre “eso que les pasa a otros” y una muerte en primer plano y sin fondo distractor. Entre el primer y el último muerto, el espectador ha recorrido el camino que va de la abstracción a la tangibilidad del horror. Y, en el mejor de los casos, sustituido la indiferencia con genuina indignación. —

— FERNANDA SOLÓRZANO



La Sierra, de Margarita Martínez y Scott Dalton.

Otra cara de Irán

La película *Persépolis* (2007), de Marjane Satrapi, muestra un rostro de Irán distinto al que nos revelan frecuentemente los medios. En palabras de la directora, los iraníes “estamos atrapados entre la fama de *Las mil y una noches* y la del terrorista barbado con su maniática esposa disfrazada como un cuervo”. La sola mención de Irán nos recuerda las posturas radicales del ayatola Jomeini, la toma de la embajada de Estados Unidos, la guerra con Iraq y las polémicas declaraciones de su presidente Mahmoud Ahmadinejad. Ante los ojos del mundo, Irán aparece como un intransigente Estado musulmán que reprime a las mujeres, tal vez sólo sobrepasado por el régimen talibán de Afganistán. Sin embargo, los cineastas iraníes han contribuido a construir otra percepción sobre su identidad y cultura.

Satrapi escribió una novela gráfica sobre su propia vida, y más adelante la llevó al cine en una cinta animada, con las voces de Chiara Mastroianni y Catherine Deneuve. La película fue producida en Francia, ganó el Premio del Jurado en el Festival de Cannes y fue nominada al Óscar. Aunque su sugerente título nos recuerda a la antigua capital del imperio persa, cuenta la historia de una joven que huye a Austria después de la revolución islámica de 1979 y expresa la dolorosa experiencia del exilio y las dificultades de la protagonista al regresar a su país.

La directora vive en Francia y tuvo libertad absoluta para representar el contexto político en que ocurre su propia historia, su matrimonio, su divorcio, su intento de suicidio y su pasión por Iron Maiden. Una película de esta naturaleza jamás hubiera sido aceptada por el comité de censura en Irán. De hecho, Satrapi ha expresado temor de volver a su país pues intelectuales y artistas iraníes que viven en el extranjero han sido detenidos a su regreso. (La artista visual Shirin Neshat, por ejemplo, ha pasado más de veinte años sin volver a Irán pues le preocupa su seguridad, ya que ha hecho una serie de videos e instalaciones que abordan el tema de las mujeres en los países islámicos. En 2002, después de enfrentar múltiples obstáculos para rodar en Teherán su cortometraje *Tooba*, decidió filmarlo en Oaxaca.)

A pesar de la censura y del esquema patriarcal reinante en Irán, existe una importante tradición de mujeres cineastas, que comienza con Forough Farrokhzad. La piedra angular del nuevo cine iraní es, de hecho, esta poeta, cuya única película, *La casa es negra* (1963), fue el punto de partida para un gran número de directores. La cinta, un documental sobre una

comunidad de leprosos, pretende humanizar una enfermedad que la mayoría de las personas prefiere no ver; la voz de la poeta recita a lo largo de la cinta sus propios poemas.

El cine iraní cambió de manera importante después de la revolución de 1979, ya que se le consideró peligroso e inmoral y fue objeto de censura. Irán consumía el cine occidental y las películas musicales de la India, pero el nuevo gobierno apartó a la población de esos productos. Por esta razón, el cine iraní se desarrolló de manera independiente, con un sello particular y bajo serias restricciones. No desapareció como expresión artística; por el contrario, desde finales de los ochenta logró ganar un lugar en los festivales más destacados del mundo. Abbas Kiarostami, Jafar Panahi, Majid Majidi y Mohsen Makhmalbaf comenzaron a exhibir en el extranjero películas que cautivaron al público por su sencillez y sus estructuras poéticas.

El cine iraní ha sido fuertemente criticado por mostrar paisajes exóticos, por la ausencia de temas políticos y de género y por el uso de

niños como protagonistas, lo que representa una idealización de un país con graves conflictos. Sin embargo, hay ejemplos que demuestran lo contrario. Tal es el caso de la directora Tahmineh Milani y su cinta *La mitad oculta* (2001), que aborda el pasado de una mujer universitaria involucrada en un movimiento comunista que busca terminar con el régimen del Shah. La cinta provocó el encarcelamiento temporal de Milani, que ha continuado con su trabajo y en 2003 dirigió *La quinta reacción*, una fuerte crítica del sistema patriarcal.

Otro ejemplo es el de la joven directora Samira Makhmalbaf, que realizó *La manzana* (1998), una historia real de dos hermanas —quienes actúan su propios personajes— apartadas del mundo y encerradas por su padre, quien también interpreta su propio rol. En 2003 Makhmalbaf dirigió *A las 5 de la tarde*, la primera película hecha en Afganistán después de la caída de los talibanes, una crítica de la represión que sufren las mujeres musulmanas.

El director Mohsen Makhmalbaf ha dicho que el cine de Hollywood es una ventana a través de la cual la gente se asoma para divertirse, y que el cine iraní es un espejo de la realidad. Distinta a las películas de los notables directores iraníes sujetos a toda clase de restricciones, *Persépolis* refleja un mundo alejado de la tradición y el fervor religioso, un lenguaje diferente al del gobierno represivo y un punto de vista femenino. —

— GENOVEVA CASTRO



Persépolis, de Marjane Satrapi: reflejo iraní.

publicidad

Sex and the City

de Michael Patrick King

Sex and the City funcionó en la televisión durante seis temporadas gracias a dos virtudes: primera, que sus guiones cristalizaban en torno a una metáfora central que comunicaba todas las subtramas y se filtraba aun al nivel de los *punch lines*. La otra es que había *punch lines*. Cada episodio estaba rigurosamente planeado para que si a una de las cuatro protagonistas le iba mal, siguiera un comentario o una secuencia en contrapunto que virara la desazón hacia su propio comentario: de ahí su textura deliciosamente sarcástica. Todo esto se hunde en la película, que en sus 145 inmanejables y llorosos minutos muestra que no basta repetir actrices; hace falta la factura. —

— JRR

Alucinaciones del mal

de Kiyoshi Kurosawa

Este realizador japonés ha sido uno de los más originales renovadores del terror asiático, con *thrillers* sobre fantasmas o asesinos seriales que apuestan más por la atmósfera y las ideas que por la adrenalina. Filmes como *Cure*, *Pulse* o *Charisma* han generado un creciente culto que ha permitido que una de sus más recientes cintas llegue a la cartelera comercial. Lamentablemente, *Alucinaciones del mal* (*Retribution* en inglés) no es lo más refinado de su amplia cosecha. Esta historia del espíritu vengador de una mujer que asuela un Tokio amenazado por constantes terremotos está por debajo del estándar de calidad al que sus seguidores están acostumbrados. Para quien no conozca su anterior filmografía, sin embargo, es una buena oportunidad para acercarse al trabajo de este inquietante cineasta. —

— BE



Los muertos: un lento viaje río adentro.

Los muertos

de Lisandro Alonso

De entre los directores argentinos de la nueva generación, Lisandro Alonso es sin duda quien más se acerca a un perfil de autor. Apenas compuesta por cuatro películas (las tres primeras exhibidas en Cannes; la cuarta por estrenarse ahí), su obra ya se distingue por un ritmo contemplativo y moroso, tomas largas que revelan distintos planos de realidad y personajes de quienes sabemos poco y que parecen cumplir un destino. Durante julio se exhibirán *La libertad* (2001), *Los muertos* (2004) y *Fantasma* (2006) en distintas salas de la ciudad. *Los muertos*, por dar un ejemplo, narra el viaje río adentro que hace un ex convicto que busca a su hija. Conrad, Herzog y Malick son influencias que vienen a la mente y se esfuman instantes después. —

— FS

Planeta Terror

de Robert Rodríguez

Rodríguez es un director tan atrevido como disparate. Lo mismo hace la infumable *Aulas peligrosas* que la sorprendente *Sin City*. En esta ocasión le dio al clavo con una delirante parodia sobre los filmes de zombis. Y acierta porque para abordar un género tan trillado había que hacer una adecuada mezcla de clichés y novedosas ocurrencias. En esta película todo está permitido: desde

repugnantes referencias a enfermedades genitales hasta la ridícula fuga del personaje principal (un estupendo Freddy Rodríguez) en una motocicleta para niños. Si a eso agregamos que la desampañante Rose McGowan termina utilizando una prótesis de metralleta en una pierna mutilada, queda claro de qué tipo de filme estamos hablando. Si uno lo asume y se relaja puede, literalmente, desternillarse de risa. —

— BE

La influencia

de Pedro Aguilera

Pertenece al que podría llamarse “género de inacción”. Historias sin núcleo aparente, diálogos intrascendentes y personajes que no expresan pensamientos o emoción. El español Pedro Aguilera echa mano de estos recursos para narrar, en su ópera prima, una vida consumida por el tedio y la depresión. Abatida por las deudas, la soledad, y la necesidad de darles a sus dos hijos pequeños comida y educación, una mujer se colapsa y deja todo detrás. La forma en que su apatía seguirá viva en sus hijos —la influencia a la que alude el título— es la vuelta de tuerca macabra que salva a la película de ser un ejercicio de estilo o una mera provocación. Evoca el cine de Carlos Saura, y pone fin a la historia con una nota de horror. —

— FS