

## El problema de derramar sangre. Clase 3 de #CS21

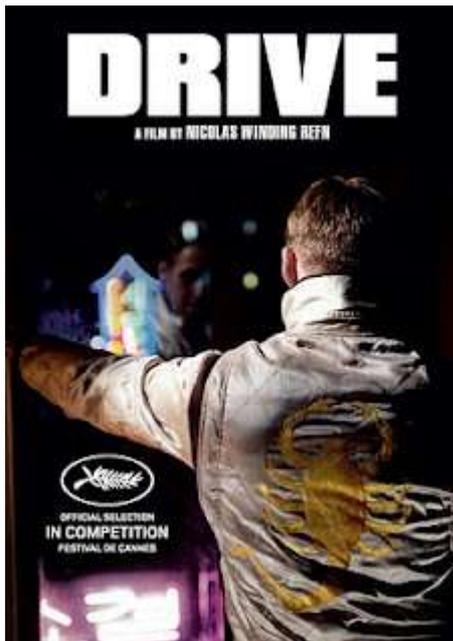
2-4-2012 | Autor: [Hernan Schell](#)



*“¡Cierra la boca! ¿Quieres saber lo que se siente matar un hombre? Bueno. ¡Es horrible! Eso se siente. Lo peor es que dan una medalla de valor por matar a unos pobres chicos que sólo quieren abandonar. Sólo eso. Sí, había un pequeño oriental igual a ti. Le disparé justo en la frente con ese rifle que sostenías recién. No hay un solo día que no piense en ello. No quieres tener eso en tu alma”.* Clint Eastwood en Gran Torino.

Hace unas semanas atrás pude ver *Drive*, la supuesta maravilla de acción de Nicolas Winding Refn que cautivó a tanto público en el festival de Cannes el año pasado. Una película que con el tiempo dividió a la crítica entre quienes la consideraron una obra maestra y los que la calificaron como un film sobrevalorado teñido de una cáscara “artie” de dudoso gusto. A mi entender, *Drive* no es ni una cosa ni otra. Es una película dueña de una construcción narrativa muy sólida, con una musicalización interesante, aunque con una trama demasiado insistente en la ambigüedad de su protagonista (Ryan Gosling, el actor joven más sobrevalorado del momento). Dicha persona es un hombre que está dispuesto a utilizar todas sus habilidades (saber manejar un coche a la perfección, golpear gente, matar incluso) con tal de ayudar a la mujer que ama (Irene, interpretada por Carey Mulligan). Así es como el protagonista de *Drive*, por un lado, ayuda una persona inocente, pero al mismo tiempo ejerce la violencia sobre los otros con un alto nivel de crueldad y sin mostrar el menor remordimiento.

Por suerte este personaje, más allá de su locura y su frialdad, tiene una ventaja: sabe su condición de monstruo y por ende su imposibilidad de estar con una mujer que ama. Por esto Gosling se da cuenta que sólo podrá ayudar a esta mujer desde la distancia.



Afiche de Drive mostrando las espaldas del protagonista. Pese a que destacó su originalidad, la película lejos de plantear algo nuevo, es parte de una tendencia que se ha mostrado claramente en los últimos tiempos.

Justamente esta situación se resume en la escena más hermosa de la película. Allí encontramos en un ascensor a Gosling, Irene y un asesino a sueldo que quiere matarlos a ambos. Cuando Gosling observa las intenciones del delincuente, le da primero un beso en la boca a Irene y ni bien se abren las puertas del artefacto empuja a la chica fuera del ascensor y con gran habilidad desarma al asesino. En ese momento también, Gosling procura que Irene vea lo que él es capaz de hacer, ya que el protagonista no sólo desarma al sicario sino que además le aplasta la cabeza a patadas.

Frente a este espectáculo brutal, Irene entiende que el personaje de Gosling es lo convenientemente fuerte para protegerla, pero lo inconvenientemente bestial para vivir con él y criar una familia. Por ende, Irene entiende que ese beso que le dio es el último contacto físico que va a recibir de su persona. A partir de eso, Gosling asume un rol: el del ángel negro, el hombre violento que será capaz de salvarle la vida a Irene pero no podrá formar parte de su vida.

Podría decirse que si se le quitara el costado sádico, Gosling no es otra cosa que un modelo urbano de héroe fordiano (de hecho, el western es un género al que *Drive* alude muchas veces), que ayuda a construir una civilización pero se ve imposibilitado de ser parte de ella. No es muy difícil que nos venga a la cabeza esta comparación al final de *Drive*, cuando vemos por un lado a Irene con su pequeño hijo en brazos, libre de todo maleante y por el otro al protagonista alejándose con su auto hacia el horizonte. Pero más allá del paralelo con el altamente influyente John Ford, pareciera más bien que el objetivo principal de esta película es el de querer construir un personaje de acción diferente. Quizás por esto Gosling oficia en *Drive* de doble de riesgo de héroes de acción convencionales, como si él fuese otra cosa a lo que estamos acostumbrados a ver.

Pero en realidad, si buscamos pocos años atrás, veremos que este tipo de héroe poco tradicional ya ha existido en tiempos más cercanos. De hecho, si vamos apenas unos

años atrás, nos vamos a encontrar con dos películas mucho más sofisticadas que *Drive*, protagonizadas por un tipo de héroe similar, ambas interpretadas por un mismo actor y dirigidas por una misma persona. Las mismas son *Promesas del Este* y *Una Historia Violenta*. Ambas dirigidas por David Cronenberg y protagonizadas por un Viggo Mortensen que terminaba, en el plano final de la película, en la punta de una mesa como un ser oscuro, pero que fue de utilidad para la seguridad de una familia.

Pienso también que este tipo de héroes ambiguos han sido muy frecuentes en el cine de la década pasada, al punto tal que una de las sagas más famosas del cine de acción del siglo XXI fue la de Bourne, compuesta por un espía torturado y con un pasado de moralidad dudosa. Si uno hurga más aún puede ver que otros directores sumamente importantes de Hollywood abordaron la década pasada el cuestionamiento a la figura del héroe violento. Algunos lo vinieron haciendo desde los 90, otros decidieron tratarlo por primera vez. Michael Mann siguió con sus obsesiones de trazar paralelos entre el delincuente y el policía con *División Miami* y *Enemigos Públicos*; Tarantino creó vengadores aberrantes con *Kill Bill* y *Bastardos sin Gloria*; Clint Eastwood, el más “duro” de la historia de los “duros” de Hollywood, cuestionó con melancolía y gran belleza su propio estereotipo de *Harry, el sucio* con *Gran Torino*; Scorsese se dedica a igualar el mundo policial y delictivo en su remake de *Los Infiltrados*; y Kathryn Bigelow en *Vivir al límite* creó la figura de un “héroe de guerra” atribuyendo sus actos de salvataje menos a un objetivo estoico que a la idea de satisfacer una adicción a la adrenalina (de hecho, ese mismo personaje en uno de los momentos más oscuros de su personalidad, va a buscar un iraní para matarlo con el mismo entusiasmo con el que desarma bombas).

Dentro de este mismo grupo, aunque más lateralmente, podría haber incluso James Cameron con *Avatar*, película en la que el director sólo puede llegar a una idea de un héroe que utiliza la violencia si la misma viene por parte de una tribu de fantasía y de características míticas. De hecho, *Avatar* resulta un viraje de 180 grados si se la compara con el resto de la filmografía del director de *Titanic*. Cameron siempre creyó en la posibilidad de encontrar lo mítico y lo heroico saliendo de la modernidad y hasta de las calles. Sus héroes utilizaban en películas como el dúo *Terminator* o *Aliens* elementos venidos de la tecnología. *Avatar* es la única película en donde se descrea de esto y donde la figura del héroe sólo puede ser plenamente aceptada si se utilizan armas que remiten a lo atávico. De hecho, el enfrentamiento final entre el protagonista de *Avatar* y su némesis “enfundada” en un robot dialoga directamente con el enfrentamiento final entre la teniente Ripley de *Aliens* con el Alien madre. Si en esta última película Cameron exaltaba lo humano valiéndose de lo robótico para enfrentar un ser espacial, *Avatar* en cambio desconfía de lo humano y su tecnología y exalta la figura de un ser del espacio.



Colin Farrell y Gong Li en *División Miami*. Un agente combatiendo el tráfico de drogas y una cómplice del narcotráfico. Como sucedía en *Fuego contra Fuego*, Mann descrece que los agentes de la ley y los delincuentes sean tan diferentes entre sí.

Por otro lado, pienso también que estas mismas películas no parecen casos aislados sino que forman parte de un mismo cine de Hollywood que ya no puede creer plenamente en sus héroes. Es más, pienso en un Hollywood que la década pasada parodió como ninguna otra la figura del héroe de acción, al punto tal que si uno busca cualquier película de este género hecha en los últimos doce años se encontrará con que no hay prácticamente casos en donde los combates, tiroteos y las persecuciones sean tan desmesurados y artificiales que terminen siendo inevitablemente autoconscientes. Piénesese en la trilogía *El Transportador*, *Matar o Morir*, *Crank*, *RED*, *Encuentro Explosivo*, el díptico *Los Ángeles de Charlie*, *Brigada A*, *Salt*, *Duro de Matar 4* y un largo etcétera.

Piénesese también en los nuevos “héroes” del género. El gesto adusto de los Schwarzenegger y Stallone de los 80 fueron reemplazados por el rostro cómicamente malhumorado de Statham y una película de acción “a los 80” que comunica ideales pseudofascistas con héroes violentos sólo puede funcionar a un nivel groseramente consciente de su vejez como en el caso de *Los Indestructibles* de Stallone. Si hasta dos actores como The Rock y Vin Diesel, héroes de acción que surgieron la década pasada, no tardaron casi nada en parodiarse a sí mismos en películas familiares de dudosa calidad o, como en el caso de The Rock, en esa cosa rarísima llamada *Southland Tales*.

Hace poco, por ejemplo, volví a ver la primera *Duro de Matar*, la obra maestra mayor de John McTierman. Allí había una escena en la cual el policía que ayuda a McClaine le salva a la vida a este último tras dispararle por la espalda a un maleante. En ese momento en particular, el oficial se muestra, al mismo tiempo, sorprendido y orgulloso de haberse animado después de mucho tiempo a agarrar una pistola para dispararle a alguien. Recordé inmediatamente la escena de *Una Historia Violenta*, en la que el hijo le salva la vida a su padre tras dispararle al personaje de Ed Harris por la espalda. La forma en la que se resuelven las dos escenas marca claramente el universo moral en el que se mueven, respectivamente, la película de McTierman y la de Cronenberg. La del segundo lo hace reflexionando sobre la idea traumática de lo que es matar un hombre, la del primero se centra más en el heroísmo de salvar una vida, más allá de que se tenga que matar a alguien para hacerlo o no.

De hecho, *Duro de Matar* es, como tantas otras películas de acción de los 80, una exaltación de las posibilidades heroicas de un ser humano excepcional, una película que maneja una idea de la violencia como una salida viable para resolver problemas e incluso mostrar estoicismo. Estas películas de acción nunca exponían héroes “humanos” en un sentido físico. O sea, ninguna persona en la vida real podría hacer lo que hacían gente como Chuck Norris, Van Damme, Schwarzenegger, Stallone o Willis en sus películas ochentas, pero esos actos tenían, digamos, un “pico de inverosimilitud” que permitía que uno todavía creyera en sus habilidades. Comparemos, sin ir más lejos, la mencionada *Duro de Matar* con la cuarta. Si en la primera parte de la saga se dejaba para el final el momento de esfuerzo físico más impresionante del personaje de McLane (ese en el cual se valía de una manguera para rescatarse a sí mismo de una explosión edilicia) en la cuarta parte de la saga, apenas a la media hora de película, se muestra una escena ridícula en la cual Willis termina destrozando un helicóptero valiéndose de un auto (de hecho, esta escena de humor absurdo terminó siendo la más comentada de toda la película y hasta era parte del afiche de promoción del film). Cosas como esas no pasaban en la mayoría del cine de acción de los 80 o en de los 90, en donde las películas esperaban que uno entrara en un universo moral en el que la noción de justicia hiperviolenta podía ser tomada como algo serio y necesario y donde asesinar (¡o hasta a veces torturar!) villanos no ponían en crisis la moral del héroe. Podía verse esos protagonistas cortando carótidas o rompiendo cuellos y luego terminar felices al lado de una familia o una mujer X o, como en *El último Boy Scout*, con un héroe bailando para un estadio después de haber derramado litros y litros de sangre enemiga en nombre de la familia, el deber, la moral, la patria y la justicia.

Uno podría preguntarse qué es lo que pasó con ese tipo de acción. Una de las respuestas posibles podría darla Jane Feuer, quien en su teoría antropomórfica de los géneros asegura que una vez que un género cinematográfico pierde popularidad empieza a optar por la autoconsciencia y la autoreflexión como forma de introducir un último elemento novedoso antes de morir definitivamente. Si nos guiamos por esta teoría podríamos decir que lo que sucedió es que el cine de acción de los 80 y mediados de los 90 seguía gozando de mucha popularidad y no necesitaba más que héroes salvando y villanos muriendo. Eran épocas de un star system de acción fuerte que incluía una cantidad enorme de “duros” cuya sola mención en la cartelera garantizaba el éxito.



Imagen de *El último gran héroe*. O el cine de acción como farsa y como escape a una realidad angustiante. Una de las películas más influyentes y adelantadas de la década del 90. Esta obra maestra mayor de John McTierman fue incomprendida en el momento de su estreno.

Sin embargo, este modelo empezó a ponerse en crisis a partir de mediados de los años 90. Allí las películas de acción ya no tenían el mismo impacto o el mismo éxito que antes y ya podían verse por esos tiempos algunas películas que intentaban renovar el género ejerciendo la autoconsciencia. Tres de ellas resultaron obras maestras: *El último gran héroe* y el dúo de Woo de *Contracara* y *Misión Imposible 2*. La primera es una reflexión paródica al mismo tiempo que angustiante sobre el cine de acción como farsa y como evasión de un mundo dominado por la injusticia y la maldad arbitraria. Las otras dos experimentan de manera muy clara con las relaciones entre la figura del héroe y el villano. *Contracara* lo hace exponiendo a dos personajes que terminan siendo menos opuestos de lo que uno podría creer a simple vista, *MI2* juega con la idea del héroe y el villano como un relato de características milenarias y expone que la propia película no es otra cosa que otra forma de abordar la historia milenaria del combate del bien contra el mal, tan antigua como los tiempos de las historias de Belerofonte y Quimera. Ahora bien, estas películas autoconscientes se multiplicaron en el joven siglo XXI, y en vez de anunciar una muerte del género terminaron renovándolo de una manera increíble. Es más, el público de la década que pasó (y nada indica que esta década pasará lo contrario) empezó a comprar esta clase de películas de acción y esta clase de héroes que eran mayormente paródicos u oscuros. Y de hecho, esta tendencia fue impregnando otros géneros y hasta íconos históricos que parecían inmunes a cualquier cambio se plegaron a esta tendencia.

La televisión se llenó de hombres violentos que eran angustiados o siniestros (Jack Bauer de *24*, *Dexter* o los desagradables policías de *The Shield*) y el James Bond que el siglo pasado era mayormente un chanta simpático se transformó en un ser mucho más ambiguo y abiertamente torturado interpretado por el rostro boxístico de Daniel Craig. Por otro lado, el género de superhéroes empezó a coquetear de manera importante con la oscuridad de sus protagonistas. Con raras excepciones, como el *Capitán América* (que de todos modos, no por nada, es un superhéroe que la película ubica en épocas pasadas), prácticamente no hubo grandes éxitos de taquilla de este género que no tuvieran como protagonista a un tipo sufriente o con algún rasgo que lo convertían en un ser de moralidad dudosa. Es más, los superhéroes más populares en lo que va del siglo XXI fueron el Batman de Nolan, el Wolverine de *X Men* y el Tony Stark de *Iron Man*. En el primer caso estamos ante un personaje cuyo mayor atractivo es saber que siempre está al borde de cruzar la línea de lo psicótico (si es que no lo es ya). En el segundo caso es un personaje que, en la segunda parte de la saga, vive buscando un pasado que podría ser siniestro. El tercer caso es un hombre interpretado por un actor que tiene -pese a su enorme talento cómico- la tristeza estampada en la cara. De hecho, podría malinterpretarse a Stark como un superhéroe que sigue un modelo similar al de un cowboy Hearstiano, es decir, esos héroes que al principio de la película parecen los menos indicados para salvar nada, pero que terminan haciendo un acto heroico que los redime (como puede serlo Han Solo de *La Guerra de las Galaxias* o el mencionado John McClaine de *Duro de Matar*). Pero Stark es mucho más oscuro. Su pasado no es el de alguien malhumorado o aparentemente cínico, sino de un cínico constructor de armas que debe lavar sus culpas por haber creado durante años instrumentos de muerte. Como si esto fuese poco, sus villanos se hacen a partir del robo de las invenciones que el propio Stark hizo. Algo similar a lo que pasa con el Batman nolaniano. En la primera, el villano Ra's Al Ghul es ni más ni menos que la persona que creó al propio Batman. En *El Caballero de la Noche*, el Guasón representa un opuesto tan perfecto con el hombre enmascarado que uno siente que ese villano nunca pudo haber existido sin la existencia

del hombre murciélago. Y en el caso de Wolverine, sus garras metálicas fueron construidas por un científico asesino de ideales pseudofascistas.

Por supuesto que en medio de esto está Peter Parker de la trilogía de *El Hombre Araña*, un personaje que logró tener mucho éxito y que carece de esos niveles de oscuridad. Pero hay que pensar un hecho clave: a diferencia de Stark o Batman, Parker no quiere matar realmente a nadie (salvo cuando se vuelve, justamente, oscuro por la materia de Venom) ni creemos que alguna vez será capaz de hacerlo (como siempre lo creemos del Batman de Nolan). En la primera, el Duende Verde muere a partir de un accidente que Peter Parker no busca, tal como le pasa al ladrón que mata al tío Ben. En la segunda, Octopus decide matarse a sí mismo para redimirse de sus pecados.

Y acá, creo yo, reside la clave del asunto, porque más allá de los géneros, de las teorías antromórficas, de modelos más o menos comerciales, creo que el tema está en que el Hollywood de los últimos diez años ha mostrado un miedo profundo a la violencia y al violento, un miedo que mostró bastante en los 70 y casi nada en los 80. De ahí que hoy trata de volver al héroe violento algo claramente paródico o irreal en sus habilidades físicas. De ahí que sólo pueda concebirse un violento que, no importa cuanto heroísmo muestre, deba ser mirado con cierta desconfianza, como un temor de que la violencia no puede venir sola y de que un ser violento no puede ser tan fácilmente admirado.

Y quizás sea un afán mío por querer escribir alguna vez una teoría krakaueriana, pero sospecho que este modelo heroico (o antiheroico), estos cambios en el cine de acción y esta popularidad por la ambigüedad de la violencia **tiene una causa también sociopolítica**.



Tony Stark lavando terribles culpas pasadas en Iron Man.

Dicha idea empezó en mi cabeza el día que escuché [una conferencia de Adrian Martin](#) en la que defenestraba a *Bastardos sin gloria* en particular y la supuesta concepción de la violencia que tiene Tarantino en general. Allí Martin tomaba unas palabras de Tarantino dadas tanto a la revista Cahier du Cinema como a un programa de televisión que banalizaban la cuestión de la venganza y la violencia cinematográfica. Martin decía, además, que la concepción del polémico director americano del nazismo y la revancha en su película *Bastardos sin gloria* eran adolescentes.

Martin sospechaba, además, que algo le había pasado a Tarantino tras el 11 de septiembre, cierta obsesión maníaca por la venganza que atraviesa sus últimas tres películas (*Kill Bill*, *A Prueba de Muerte* y la mencionada *Bastardos sin gloria*). Había mucho de discutible en las ideas de Martin. En primer lugar, la idea de juzgar *Bastardos sin Gloria* y la idea que Tarantino maneja de la violencia a partir de lo que su director dice en una entrevista de una revista y/o en un programa de televisión. Tarantino gusta mucho de provocar y contradecirse en las entrevistas para tomar sus palabras como un parámetro absolutamente serio de lo que el director realmente opina del cine y del mundo. QT, por otro lado, es un director que (como Hawks, Godard o Ford) gustó de construirse un personaje propio a la hora de dar las entrevistas.

Pero aún cuando uno pueda creer que lo que dice Tarantino respecto de la violencia y el bajo costo de la venganza sea creído por él, su película dista bastante de plantear una venganza feliz y sin costo alguno. O sea, si como dice Tarantino en el Cahier, *Bastardos sin gloria* está pensado como como un “regalo” al pueblo judío, Adrian Martin no nota que ese presente viene envenenado. La ucronía de *Bastardos sin Gloria* se da, no gracias a héroes puros y maravillosos, sino mediante un grupo comandado por un sádico como Aldo Rey (gustoso de torturar y seguir matando esté o no en guerra), una mujer llamada Shoshana cegada por el odio que se da cuenta del valor de una vida cuando ya es demasiado tarde y sobre todo un psicópata llamado Hans Landa, tan carismático como cretino, que cuando empieza la película comete el acto de crueldad más grande de toda la película y cuando termina se erige como la pieza clave para lograr la ucronía. No por nada, si hay algo inquietante en esta película, es que el plano final termina siendo una subjetiva del propio Landa, un personaje que hace cualquier cosa por su bienestar sin importarle obstáculos de moralidad alguna. El truco de *Bastardos sin Gloria* es justamente ese: convertir al propio espectador en un Landa, capaz de hacer lo que sea por lograr un objetivo que le agrada (en este caso exterminar al movimiento político más oscuro del siglo XX).

Y es más, Tarantino muestra que ese “cualquier cosa” puede llegar a extremos impensados como aceptar plácidamente que la misma persona que estaba cazando gente al principio de la película y funcionaba como un efectivo funcionario de las SS pueda ser el “héroe” que finalmente nos da la ucronía que buscamos, o mostrar como soldados “heroicamente” le disparan a un nazi que estaba por ser padre y que acordó tirar su arma, o como los “bastardos sin gloria” le rompen la cabeza con un bate a una persona que estoicamente decide no entregar a sus compañeros aún a costa de tener una muerte horrenda.

Por supuesto, Tarantino tiene en cuenta que el espectador sabe que lo que se combate es un bando que simboliza uno de los hechos más horribles de la historia, y justamente lo que hace es aprovecharse de ese saber del espectador para mostrarle que tan lejos está dispuesto a ir para eliminarlo. Pensemos sino que hubiera pasado si en vez de nazis, lo que “cazaran” los Bastardos, Shoshana o lo que traicionara hacia el final Landa fueran ingleses en la primera Guerra, u orientales de la Guerra de Corea, o japoneses durante la Segunda Guerra. Nunca habiéramos aceptado tan fácilmente los niveles de maldad y oportunismo espantosos que tienen Aldo Rey o Landa.



Beatrix Kiddo en la épica posmoderna Kill Bill. Un círculo de venganza que acaso sea imparabile.

Puede decirse incluso que lo de Tarantino es una manipulación moral que va más lejos que las que hacía Hitchcock (director al que no por nada Tarantino cita explícitamente), ya que si el maestro inglés gustaba de volver a su espectador por unas horas un cómplice de un asesino, Tarantino vuelve al espectador una persona que encuentra en su oscuridad un objetivo práctico. De todas maneras, creo que al igual que Hitchcock no juzgaba al espectador por tener un lado oscuro sino que simplemente lo exponía como una curiosidad, Tarantino tampoco juzga como bueno o como malo esa posición en la que pone a su público. Si se quiere, lo pone como un comportamiento inquietante. No hay que olvidarse, después de todo, que el último plano de *Bastardos sin gloria* no sólo es un plano subjetivo de Hans Landa, sino también el de una persona que fue marcada con una esvástica en la frente. Quizás esa cicatriz sea el recordatorio más duro de la película de aquello en lo que el espectador se pudo convertir por hacer demasiadas coneciones.

De hecho, esta idea oscura se vuelve todavía más probable si tenemos en cuenta que el director de esta película planteó también en *Kill Bill* (otro film sobre la venganza mucho más sutil y profundo de lo que suele creerse) la idea de una asesina llamada Beatrix Kiddo que busca vengarse de personas que comparten puntos de conexión muy profundos con ella. Desde Vernita Green (quien al igual que Kiddo, tiene una hija de cuatro años), pasando por O Ren Ishii (mismos códigos guerreros, mismo pasado marcado con sangre), Elle Driver (mismo amante), Budd (un destino similar en la ciudad de El Paso de haberse retirado del oficio) y el propio Bill (con quien comparte ni más ni menos que una hija).

Sí estoy de acuerdo con Martin en que puede haber una relación interesante entre esta obsesión de los últimos años de Tarantino por la venganza, y el atentado del once de septiembre. De hecho, me resulta casi lógica la relación que hay entre toda esta mencionada tendencia de cuestionar la figura del héroe violento y ese hecho especialmente trágico en la historia de Estados Unidos.

Después de todo, el 11-S implicó que, por primera vez, Estados Unidos sufriera una invasión externa a su propio país y contemplara el derramamiento de sangre en su propio territorio. Cuesta creer que después de eso se pueda asociar al ser violento con ideales nobles tan fácilmente como antes.

Porque lo cierto es que hace rato que Hollywood no se cuida tanto de glorificar al violento como en estos últimos diez años. O trata sus acciones de manera paródica y/o autoconsciente, o sencillamente se empieza a preguntar sobre el derramamiento de

sangre: quién la está derramando, con qué objeto, y para sostener que tipo de modo de vida. También pueden verse otros miedos. Por ejemplo, en qué se convierte uno cuando derrama sangre ajena, y sobre todo si hay alguna manera de frenarla, o si cuando la violencia explota ya no hay manera de controlarla. Sospecho, teniendo en cuenta las tensiones internacionales, que estas son preguntas pertinentes.

Simplemente pensé mucho sobre esto el día en que Obama anunció el asesinato de Bin Laden. Recuerdo que ese día el presidente de los Estados Unidos dijo que gracias a esta muerte el mundo era un lugar más seguro. Mientras la mayor autoridad política norteamericana anunciaba esto se ordenaba doblar la seguridad en todos los aeropuertos por miedo al revanchismo terrorista.

Tamaño contradicción inquieta demasiado y es imposible no pensar en la idea de un círculo de venganzas que no parece terminarse nunca. Como Beatrix Kiddo de *Kill Bill* dejando siempre, conscientemente o no, la posibilidad de que todas las personas de las que se vengó tuvieran una posibilidad de ser vengados más adelante: la hija de cuatro años de Vernita Green que podrá crecer para matar a la asesina de su madre, la asistente mafiosa de O Ren Ishi -Sophie Fatale-, que queda descuartizada pero viva para vengar a su amiga O Ren Ishi; la Elle Driver a la que Kiddo, curiosamente, no mata sino que deja ciega; o a la propia hija de Beatrix, quien muestra de muy pequeña signos psicópatas (el episodio del “pez en alfombra”, la frialdad con la que recibe la muerte de su padre) y que podrá vengarse de su propia madre en cualquier momento por haber asesinado a su progenitor (al fin y al cabo, ¿no fue apuntándole un arma de juguete la forma en la que la hija conoció a su madre?). Esa película, justamente, terminaba con una frase ambigua, que anunciaba que “todo estaba tranquilo en la selva”.

Un final, que si vamos al caso no es muy diferente en su concepción ambigua que la de ese cuento pequeño, oscuro y magistral llamado *Una Historia Violenta*. Ese en el cual la familia se reúne para una cena y todos sus miembros miran a su padre (el que acabó de matar a todos los que acechaban la seguridad suya y de sus afectos, el que llegó a pegarle un tiro en la cabeza a sangre fría a su propio hermano). Uno se pregunta ahí si esa violencia cada vez más creciente del Tom/Joey interpretado por Viggo Mortensen se detiene en ese instante, o si se seguirá acrecentando, sea en su figura o en la del propio hijo mayor de esa familia. Si, en suma, de tanto querer combatir a los monstruos externos no se dio cuenta esa familia que los monstruos no iban a dejar de venir hasta que todos terminen muertos y que quizás en su propia casa terminaron engendrando, alimentando y confiando su protección a la mayor de las bestias.