

En la mejor tradición de los cuentos de miedo: *Los otros*, de Alejandro Amenábar

Una nota previa: esta no es una reseña al uso, sino más bien un análisis de la relación entre la película de Amenábar y el género de terror, en el cual se revelan ciertos detalles del desenlace. Quien no quiera conocerlos —la sorpresa es un elemento clave del filme— ya lo sabe: que no siga leyendo.

He visto *Los otros* con una sensación creciente de inquietud, de desasosiego, con un deseo urgente de que la película llegara a su plano final y terminara el efecto de profunda desazón y acuciante inseguridad que experimenté desde la primera secuencia. He de reconocer que he pasado miedo, un miedo deleitoso, claro está, el miedo apetecible de saber que está uno en el lado de acá de la ficción, y no en el lado de la pantalla iluminada, donde los protagonistas de la aterradora historia imaginada por Alejandro Amenábar asisten a la lenta e inevitable ruina de sus vidas, a la terrible pérdida de su sentido de la realidad.

Qué mejor mérito puede atribuirse a una película de miedo como el hecho de que el espectador lo haya pasado mal durante su proyección, que se haya reconocido no sólo asustado, sino desasosegado y angustiado. Y que además esas sensaciones procedan de una puesta en escena elegante, de planos tan certeros como inquietantes, sin el recurso fácil a los manidos argumentos de la mayor parte del cine de terror contemporáneo: la sangre y las vísceras, los fuegos fatuos de los efectos especiales, los movimientos de cámara espasmódicos, el descontrol y la histeria.

Amenábar ha conseguido, con esta su tercera incursión en la pantalla grande, una película de una rara perfección formal, de un clasicismo indudable, que no sólo comprende el planteamiento de guión y la realización, sino también algunos aspectos a menudo descuidados en el cine español, como el tratamiento de los diálogos y la selección de intérpretes. El terror no necesita en *Los otros* del “gore”, de las truculencias o de los vericuetos argumentales que asomaban por entre el desarrollo de sus filmes anteriores (*Tesis* y *Abre los ojos*). Por el contrario, para crear una intensa sensación de horror basta aquí con la presencia o, mejor dicho, la sugerencia de lo desconocido, de la ajenidad máxima que es el atávico miedo de todos los seres humanos hacia lo que no podemos comprender. Y, como siempre ocurre en los mejores exponentes cinematográficos o literarios de lo fantástico, el auténtico terror no puede tener más que una cara, la de la muerte, que siempre es horrenda, por más que a veces adopte, como en *Los otros*, la máscara algo más amable de una ficción, de un sueño del que los personajes tardan en despertar.

He señalado la deuda de *Los otros* con el clasicismo cinematográfico (la influencia de Hitchcock, reiteradamente mencionada por la crítica, lo probaría), lo cual no es una circunstancia baladí, ya que esta película supone un interesante cambio en el cine de Alejandro Amenábar, que hasta ahora había transitado por espacios urbanos, fácilmente identificables con la realidad española contemporánea, si bien algo difuminada por la

tendencia a la estilización exhibicionista, a una puesta en escena un tanto artificiosa, donde la alucinación se mezclaba con los signos decorativos de una modernidad superficial. En vez del Madrid voluntariamente futurizado de anteriores filmes, *Los otros* convoca ante el espectador un universo mucho menos localizado y preciso, un mundo difícilmente definible, de perfiles casi alegóricos, con algo de fantasía ucrónica o legendaria. Desde el comienzo del filme sabemos que el tiempo y el espacio están tomados de la realidad (una enorme mansión aislada en la isla inglesa de Jersey¹, en el Canal de la Mancha, al final de la II Guerra Mundial), pero en seguida comprobamos que esa localización presenta unos contornos tan irreales, tan abstractos (sin disminuir por ello el efecto claustrofóbico, la densidad asfixiante del espacio cerrado, típicos del género de terror), que es como si el tiempo y el espacio hubieran perdido su carácter referencial y se hubieran transformado en el tiempo y el espacio de una leyenda, de un cuento tenebroso y siniestro.

Si toda isla comunica inevitablemente la idea de aislamiento, la mansión donde transcurren los hechos que constituyen la película también adquiere, y por partida doble, ese carácter insular y solitario. Es cierto que el imponente edificio de altos techos, solitarias habitaciones y desvanes misteriosos nos recuerda el ambiente y los rasgos arquitectónicos de las mansiones que albergan muchas de las más famosas *ghost stories*, los cuentos de fantasmas, de tan fecunda tradición en las literaturas de lengua inglesa. Pero este parecido es, en rigor, superficial, pues el despojamiento narrativo, la casi completa ausencia de una referencialidad externa a la propia mansión, la ambigüedad intrínseca a los sucesos que en ella acontecen, permiten afirmar más bien que este lugar de contornos imprecisos y borrosos (casi todas las secuencias se desarrollan entre nieblas y penumbras), es una isla en el espacio, un lugar fuera del mundo.

Es evidente que Amenábar conoce muy bien los códigos del relato terrorífico, y en particular los de las historias que transcurren dentro de una *haunted house*, una casa “encantada”², lo cual es perceptible en multitud de detalles de la atmósfera y el argumento. Podríamos fijarnos, por ejemplo, en la acumulación de elementos que refuerzan la sensación de espacio claustrofóbico: la casa carece de luz eléctrica, de teléfono y de radio, y está separada del mundo exterior por una verja, un extenso jardín otoñal y densas nieblas casi permanentes. Es una mansión que no visita nadie (se afirma que el párroco del pueblo tiene que visitar a sus habitantes, pero lo cierto es que nunca va), en la que nadie entra (salvo los criados, pero el desarrollo del relato nos demostrará que no son una excepción a la ausencia de vida exterior) y de la que nadie sale (salvo Grace, en una secuencia de ambiguo significado, y para encontrarse con un hombre —su marido— cuya existencia es, cuando menos, de dudosa entidad).

Ahora bien, el director no se limita a aprovechar esos códigos genéricos de forma mimética, sino que les confiere una singular e inquietante profundidad. Siguiendo con el motivo de la “casa encantada”, comprobamos que la reclusión de sus personajes, y el consiguiente efecto claustrofóbico, no es el resultado de la configuración de una realidad natural contra la que no se puede luchar, ni tampoco de una amenaza exterior, sino un acto que tiene mucho de voluntario, de deliberada renuncia al contacto con lo que existe más allá de los límites elegidos: es cierto que Grace, la protagonista, a la que presta su longilínea figura la bellísima Nicole Kidman, afirma que su encierro es consecuencia de la necesidad de proteger a sus dos hijos de la grave alergia a la luz que sufren, pero ello no le impide ufanarse de su misantropía, que se revela en aspectos como la orgullosa afirmación de su resistencia contra la ocupación nazi y en su voluntad de

aislamiento frente a toda perturbación psíquica, la cual adopta la forma de una valoración exagerada, casi patológica, del silencio.

Amenábar también ha utilizado con maestría los mecanismos constructivos característicos del género de terror, ya que la película se fundamenta en una estructura muy típica de estos filmes (y podemos recordar aquí títulos como *Psicosis*, *La profecía*, *El resplandor* o las más actuales y descerebradas series de *Pesadilla en Elm Street* o *Scream*), que suelen partir de una situación cercana a la normalidad para deslizarse progresivamente hacia la irrupción de una presencia amenazadora —esos “otros” mencionados en el título— que con el transcurso del relato se va haciendo cada vez más clara y presente. En esa evolución hacia el descubrimiento de la amenaza, la película hace un uso muy moderado de los efectismos visuales o sonoros (hay que admitir que el género, que al fin y al cabo no es más que un conjunto de convenciones, de relaciones entre público y autor, difícilmente puede concebirse sin ellos) y en cambio aprovecha una circunstancia a la que sólo el mejor y más perdurable cine de terror sabe sacar partido: la sugerencia de que la amenaza más siniestra no está fuera del ser humano, sino en su propio interior. En efecto, la presencia ominosa de “los otros” no brota de una contingencia ocasional de la trama, sino de las características de los personajes, de sus frustraciones y temores más perdurables, como trataré de demostrar a continuación.

Comencemos con el motivo con que se abre la película: la alergia de los hijos de Grace a la luz, rechazo que en mi opinión no sería aventurado suponer como un signo de toda la familia a afrontar su verdad interior, una excusa destinada a proteger una frágil ficción ajena a la realidad. Y en cuanto al fanatismo religioso de la madre, también podemos interpretarlo en un sentido semejante, esto es, como el deseo desesperado de proteger el mundo de mentiras que ha construido en torno suyo y de sus hijos. Hasta un detalle tan en apariencia menor como las frecuentes jaquecas que padece Grace nos sugiere una metáfora de la amenaza inminente de la locura, del trastorno mental, y acaso también el resultado de una represión afectiva y sexual que se refleja en conductas como el autoritarismo y la altivez y que se reviste con la apariencia de un vestuario casi monacal (no por austero menos elegante, por cierto).

El análisis de la relación de Grace con los demás personajes de la historia nos permite precisar el significado de lo que podríamos llamar “perversidad”, o al menos inquietante ambigüedad, de algunos de ellos. Este aspecto es particularmente intenso en los personajes de Anne, la mayor de los dos hijos de Grace, y la señora Mills, la criada, y se manifiesta bajo la forma de una oposición cada vez más tenaz respecto a la autoridad de la protagonista. Así, Anne cuestiona la estricta fe religiosa de su madre con una obstinada voluntad de desafío, acaso porque es capaz de percibir lo que nadie más que ella advierte, y de mantener con esa presencia una perturbadora familiaridad que en ocasiones desemboca en sádica complacencia en asustar a su hermano Nicholas; por último, la niña recuerda ante el espectador algún pasajero episodio de locura agresiva de su madre, el cual se revelará más adelante como un signo de la verdad estremecedora que tras ella se oculta³. Por su parte, la señora Mills, con actitud a veces conciliadora y las más desafiante, intenta hacer consciente a Grace de la inevitabilidad de un cambio (que no concreta, pero que siempre adquiere resonancias siniestras) en el *statu quo* de la casa. De este modo, lo que en el primer tramo de la película aparece como indicio de la turbiedad de ambos personajes, una especie de complicidad con lo maligno y ominoso (que el espectador capta gracias a una serie de planos alarmantes de sus rostros o sus manos, hábilmente dosificados por Amenábar), acaba finalmente por revelarse como un compor-

tamiento lúcido, que por contraste declara la falsa naturaleza de toda la existencia de la protagonista. Que la resistencia contra las mentiras, represiones y flaquezas que encarna Grace esté encarnada en una niña y en una criada ya casi anciana, es decir, en dos personajes que por distintos motivos se hallan en los márgenes de la estructura social, no puede sino orientarnos hacia ese conjunto de significados que muchos estudiosos han identificado como una de las esencias del relato fantástico: el radical cuestionamiento de las coordenadas culturales, sociales, morales y hasta filosóficas sobre las que se asienta nuestra concepción del mundo⁴.

Que Amenábar haya pretendido *en serio* proceder a ese cuestionamiento, o que se haya limitado a acogerlo como un rasgo genérico y, por tanto, inevitable, es un punto que no pretendo dilucidar aquí, aunque es evidente que afecta a la valoración global que nos merezca su película. A este respecto, creo que tan injusto sería atribuir a *Los otros* una especial trascendencia o sublimidad, como negarle el pan y la sal (alguna crítica he leído en tal sentido), sólo porque se trata de un filme que bebe en las fuentes de la tradición del género de terror y aprovecha hallazgos anteriores. Personalmente, considero que estamos ante una película de factura impecable, que si bien no alcanza la estatura de los grandes en el género de terror, al menos reúne una serie de méritos indiscutibles —elegancia en la puesta en escena, tensión narrativa, solvencia interpretativa, visión comercial—, a los que añade la inteligente utilización de los resortes del *star system* norteamericano y la habilidad de situar un producto del cine español en una situación de privilegio dentro del mercado cinematográfico mundial.

No es mérito menor el que Amenábar se haya integrado en los estándares del cine de Hollywood (¡Tom Cruise en la producción, ahí es nada!), sin ceder a la tentación de la espectacularidad gratuita y la búsqueda del aplauso fácil. Por el contrario, hay que subrayar una vez más como rasgo fundamental de la película su ritmo elegante y sosegado, nada frenético, que sin prescindir de momentos de gran intensidad —el descubrimiento de la hoja perdida del libro de fotos de los muertos; el inquietante baile de Anne, con su vestido de comunión; la búsqueda en el desván, lleno de siniestros maniqués cubiertos por sábanas blancas; los compases de una melodía de Chopin que resuenan en el piano de una sala de música vacía— basa su eficacia en la sugerencia de una atmósfera malsana y en la creación y aumento progresivo del suspense. Es verdad que Amenábar ha tenido a su disposición un presupuesto que otras muchas producciones nacionales hubieran envidiado y que tal circunstancia le ha permitido un lujoso diseño de producción, pero habría que precisar que no todo es cuestión de medios, sino también de talento y de opciones de estilo: un guión parco en efectismos, un uso magistral de la luz y el claroscuro (excelente por todos los conceptos la fotografía de Javier Aguirresarobe) y un conjunto de interpretaciones de indudable vigor.

Como ya dijimos, esas opciones sitúan indudablemente a *Los otros* en la tradición del cine de terror clásico, con su reconocible y hasta entrañable catálogo de ruidos, pasos, rumores, movimientos del aire, presencias apenas intuidas, viejas fotografías, informaciones parciales que se dan a media voz y que sólo se comprenden retrospectivamente, y, desde luego, algunos buenos sustos de vez en cuando, de esos que hacen que el espectador pegue un respingo en su butaca. Tal vez sea cierto, como algunos críticos han señalado, que Amenábar no aporta grandes novedades respecto a sus ilustres antecedentes, pero también que la suya es una muy honrada película de miedo, que no hace más trampas con el espectador que las estrictamente necesarias para que éste reconozca sus rasgos genéricos y disfrute participando en ellos⁵. La decepción subyacente a esas críti-

cas no se debe, creo yo, tanto a defectos intrínsecos de este tercer largometraje de Aménabar, como, paradójicamente, a la distorsionada recepción de los dos anteriores —*Tesis* y *Abre los ojos*— son obras de indudable interés, aunque en mi opinión probablemente sobrevaloradas—, al elevadísimo nivel de expectativa creado en torno a la película (a su vez alimentada por la fama internacional de su protagonista y por la coincidencia temporal con el runrún mediático a propósito de la ruptura de su matrimonio con Tom Cruise), y a esa circunstancia, siempre tan peligrosa, que es la fama de “joven prodigio” de su director.

En cualquier caso, hay algún aspecto de *Los otros* que ha sido recibido con casi unánime aplauso, como es la magnífica actuación del reparto. Nicole Kidman proporciona al papel una apariencia física inolvidable —con esa insólita blancura de la piel (una blancura cadavérica, que actúa como signo premonitorio del desenlace) y esos grandes ojos, de un azul irreal, alucinado, que parecen mirar hacia dentro y no hacia fuera, que miran sin ver—, la cual subraya su composición de altiva y elegante severidad, al mismo tiempo sensual y maligna (nada nuevo, por cierto, en una actriz capaz de plasmar personajes tan deseables y al mismo tiempo perversos como los que encarnó en *Malice* y, sobre todo, en la sarcástica *Todo por un sueño*), con la que transmite un carácter paradójico, dotado en apariencia de una voluntad férrea, pero en el fondo roído por una íntima fragilidad. Pero es que al lado de la Kidman brilla también con intensidad el resto del reparto, comenzando por Fionnula Flanagan (la señora Bertha Mills), que borda un papel oscuro y turbio —los planos en que la cámara se fija en su rostro, a menudo cruzado con una extraña sonrisa, ponen los pelos de punta—, con una seriedad y firmeza admirables. También los niños —Alakinn Mann y James Bentley— alcanzan una gran verosimilitud en unos papeles que no son nada sencillos, sobre todo porque se alejan mucho —una jovencita perversa, cínica y precoz, un niño débil, hiperprotegido, enfermo de terror— de los tópicos infantiles. Pero si hay un actor que en mi opinión merece una mención destacada en un reparto tan cuajado, éste es Christopher Eccleston (quien encarna a Charles, el marido de Grace), capaz de otorgar a su breve y extrañísimo papel —¿qué es en realidad, un hombre de carne y hueso, un fantasma, una presencia evocada?— un carácter de confusión, alienación y sufrimiento verdaderamente sobrecogedor.

Quisiera acabar este análisis con algunas consideraciones relativas al desenlace de la película, sobre el que se han vertido auténticos ríos de tinta. Ha habido algunos especialistas —pienso, por ejemplo, en [Ángel Fernández Santos](#), en su reseña de *El País*, del 7 de septiembre de 2001— que lo han criticado abiertamente, considerándolo como una estrategia acomodaticia, prosaica y poco original de ganar comercialidad a costa del misterio esencial en el género⁶. Vaya por delante que no estoy de acuerdo con su opinión, pues el descubrimiento de la verdad del relato acaso zanje la ambigüedad de algunos de los mejores momentos de la historia, pero en modo alguno tranquiliza al espectador ni atenúa ninguno de sus presupuestos. La revelación incontrovertible de la identidad de “los otros” significa que el extraño territorio que presentíamos a lo largo del relato no desaparecerá, sino antes al contrario, ya que a partir de ese momento van a seguir viviendo en él no sólo los personajes marginales de la historia (los criados, acaso también el padre), sino los protagonistas, es decir, Grace y sus hijos. Resulta así que el desenlace confronta a los personajes, y particularmente a Grace, con la más terrible y desoladora de las experiencias: no sólo la irreversible pérdida de la identidad y la realidad, sino sobre todo el recuerdo atormentador de lo que fue y ya no es, el acoso del sentimiento de culpa, y la condena a seguir “viviendo” en un mundo tan terrible que ni los personajes ni los espectadores tenemos palabras para nombrarlo. Si pudiéramos privar al concepto

de sus inevitables connotaciones teológicas —cosa que tal vez no debiéramos hacer, a tono con la rigurosa mentalidad de Grace—, tendríamos que reconocer que a esos personajes sólo les queda habitar en el más siniestro, en el más gélido de los infiernos.

Ciertamente, ni las objeciones de los especialistas ni los remilgos puristas han dañado lo más mínimo el éxito comercial de *Los otros*. Yo, personalmente, me alegro de ello, me alegro de que el cine español haya sido capaz de proyectarse con fuerza y consistencia en la escena internacional a través de un filme que no tiene nada que ver con —por poner un ejemplo— los delirios melodramáticos de un Almodóvar, con su “España de charanga y pandereta” reactualizada y pasada por la túrmix de una modernidad tan vacía como, en el fondo, falsa. Tal vez sea hora ya de proponer un cambio en el escalafón del Parnaso cinematográfico nacional; además es un cambio fácil, que apenas exige del público no habituado a las recias consonantes castellanas una leve transformación fonética: de Almodóvar a Amenábar. Y a ver si, para su próximo estreno, el director madrileño es capaz de cambiar de registro; para tal propósito, algunos estamos dispuestos a concederle un amplísimo crédito.

Notas

1. Resulta llamativa esta localización, claramente excepcional, dado que Jersey, la más extensa de las islas anglonormandas, fue uno de los pocos territorios de Inglaterra que llegaron a ocupar los nazis. A esta circunstancia se hace referencia explícita en la película, lo cual permite suponer que no carece totalmente de interés para el guionista. Cabe pensar que la irrupción de las tropas de ocupación en la isla y en la mansión constituye una ruptura brutal de la normalidad, y que el rigorismo religioso y el evidente clasismo de la protagonista no son más que la expresión de su resistencia a admitir que los restos de la sociedad victoriana, en cuyos valores creía, no existen ya. Por otra parte, la guerra es también la causa de la ausencia del marido de Grace, a quien ella reprocha amargamente el abandono de sus deberes familiares, con actitud sobre la que el espectador puede realizar todo tipo de especulaciones: ¿el marido se vio obligado a alistarse (ella afirma que no), o bien huyó de una esposa insoportable?; ¿la mujer mostraba ya antes del abandono signos de desequilibrio, o fue la falta del marido —y parece haber en la película algunos signos de que ello causa en Grace una profunda insatisfacción afectiva y hasta sexual— la que originó su trastorno? ◀

2. El lector interesado en este motivo de “la casa encantada”, y en general en los códigos que definen el género del relato de terror, tanto en la literatura como en el cine, puede consultar los siguientes títulos: H.P. Lovecraft, *El horror en la literatura*, Madrid, Alianza Editorial, 1984; Rafael Llopis, *Esbozo de una historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid, Ediciones Júcar, 1974; y José María Latorre, *El cine fantástico*, Barcelona, Publicaciones Fabregat, 1987. Un panorama muy completo del género se encuentra en John Clute y John Grant, *The Encyclopedia of Fantasy*, New York, St. Martin's Press, 1977, obra que dedica varios artículos a las *ghost stories* (pp. 403-408). Si se quiere un contacto directo con los textos más representativos, nada mejor que comenzar por dos de sus más conocidas recopilaciones: la ya clásica *Antología de cuentos de terror*, Madrid, Alianza Editorial, 1982 (3 vols.), con prólogo y traducción de Rafael Llopis; y la algo más reciente *Cuentos fantásticos del XIX*, Madrid, Ediciones Siruela, 1987, al cuidado de Italo Calvino (2 vols.). Para la interpretación de la película en el contexto del género fantástico y de terror, resulta muy interesante la introducción con la que Juan Antonio Molina Foix abre su edición de *Vuelta de tuerca*, de Henry James (Madrid, Cátedra, "Letras Universales", 37, 2004, pp. 9-90). Entre las numerosas adaptaciones teatrales, cinematográficas, televisivas y hasta operísticas del clásico del novelista norteamericano (véanse las páginas 51-66 y 89-90), se cuenta una versión del año 1957, producida por la televisión norteamericana, que fue presentada al público con el título de *The Others* (véanse los datos que presenta Molina Foix en la página 52, nota 104). A tenor de los numerosos puntos de contacto entre el filme de Amenábar y la novela corta de James, resulta evidente que la coincidencia del título no es en absoluto casual, circunstancia que el propio Molina Foix pone de relieve en la citada nota a pie de página. Mucho más casual (aunque las casualidades no existen, si hacemos caso de la poética del relato fantástico), es el hecho de que el erudito Leon Edel, biógrafo oficial de James y referencia imprescindible

ble de la literatura crítica, sea también uno de los personajes protagonistas de la novela de [Paul Theroux](#) *Hotel Honolulu*, reseñada en esta sección. «

3. En la rebeldía de Anne frente a Grace podemos vislumbrar cierto fondo edípico: la niña responsabiliza de la ausencia del padre a su madre, contra la cual proyecta su resentimiento y su deseo de convertirse en mujer. No es difícil percibir esta rivalidad encubierta en una de las más inquietantes secuencias de la película: aquella en que la niña baila con su traje de primera comunión, como si fuera una novia precoz, para descubrir a continuación una señal más de “los otros”. «

4. Así lo afirma Antonio Risco, uno de los mejores conocedores de la literatura fantástica española e hispanoamericana, cuando afirma que “es posible que el arte fantástico nos permita leer algunos de los blancos, de las dificultades, de los extravíos de una civilización”, en *Literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones*, Madrid, Taurus, 1987, p. 311. Por su parte, Rosemary Jackson señala: “la literatura fantástica apunta o sugiere las bases sobre las que descansa el orden cultural, puesto que se abre, durante un breve instante, sobre el desorden, sobre la ilegalidad, sobre lo que se halla fuera de la ley, sobre aquello que está fuera de los sistemas de valores dominantes” (*Fantasy. The Literature of Subversion*, London, Routledge, 1988, p. 4, la traducción es mía). Desde este punto de vista, me parece significativo que sean los criados quienes irrumpen en el orden artificial que reina en la casa y quienes obligan a sus habitantes a aceptar un orden nuevo; que esta transformación suceda con el fondo algo desvaído del final de la II Guerra Mundial, cuyo papel en la ruina del Imperio Británico fue tan considerable, nos permite leer tal circunstancia en una clave ideológica que añade interés a la interpretación del filme. Por último, y desde otra perspectiva, la presencia de la guerra constituye una sugerencia de la muerte, y ofrece un evidente paralelismo en el presente con otra catástrofe del pasado, la epidemia de tuberculosis (¿tal vez durante la Gran Guerra?) que diezmo a los anteriores habitantes de la mansión. «

5. La “colaboración” con el espectador puede observarse también en algún guiño intertextual e irónico, muy típico del cine de terror moderno (recordemos los chistes y bromas macabras de las series de *Pesadilla en Elm Street* o *Scream*), que se observa, por ejemplo, en los sarcasmos de Anne a propósito de la existencia de los fantasmas y de sus tradicionales rasgos distintivos (“sábanas y cadenas”). «

6. Creo que el influyente crítico de *El País* (y no ha sido el único en formular tal objeción) se deja arrastrar por la comparación, por otra parte casi inevitable, con el desenlace de *El sexto sentido*, que él considera más “productivo”, tanto desde el punto de vista comercial como artístico. No cabe negar el parecido y aun la deuda (de todas formas, por algún sitio he leído que Amenábar terminó el guión de su filme antes de que se estrenara el del director indio-norteamericano), y ciertamente, he de reconocer que me sentí más sorprendido por el final de *El sexto sentido* que por el de *Los otros*. Pero si alguna primacía se puede atribuir a la película de M. Night Shyamalan sobre la de Amenábar, no se debe a una diferencia apreciable en la solidez y justificación de sus respectivos finales, sino al carácter mucho más inesperado que tenía aquél con respecto a éste. Esa diferencia en la intensidad de la sorpresa se produce, a mi entender, por dos circunstancias que a su vez derivan del muy diferente planteamiento de ambas películas: en primer lugar, *El sexto sentido* parte de situaciones menos próximas (más originales, cabría decir también) a los moldes clásicos del relato de terror que *Los otros*; en segundo lugar, la película de Shyamalan persigue una identificación afectiva entre los espectadores y los protagonistas —un niño que sufre indeciblemente, encarnado por el genio de la interpretación que es Haley Joel Osment, y un tristísimo psiquiatra (Bruce Willis) que intenta ayudarlo—, identificación que apenas existe (tal vez sólo en el caso de Nicholas, el hijo pequeño de Grace) en la película de Amenábar, voluntariamente mucho más fría, cuando no gélida en determinadas ocasiones. «

Para saber más

Sobre la película de Amenábar y el género de terror, he aquí unas cuantas referencias:

- RODRÍGUEZ, Hilario J., “Los vivos y los muertos”, *Dirigido por*, 304, septiembre 2001, pp. 38-41: una enjundiosa reseña, de gran interés.
- Amparo Arróspide propone una lúcida y sutil reflexión sobre la película en la página dedicada al efecto en [Eldigoras.com](#).

- [Los otros en La Butaca](#). Esta magnífica web española sobre cine ofrece nada menos que cuatro críticas sobre la película, con valoraciones para todos los gustos.
- [Web oficial de Los otros](#). Muy bien diseñada, en el tono siniestro y ominoso que podría esperarse.
- [Especial de El País](#) sobre la película, con información muy valiosa sobre todos los aspectos de la película.
- [Lista de fans de Los otros](#): para incondicionales de Amenábar y su película.

Los aficionados al género de terror pueden consultar también estas tres webs, todas ellas en castellano:

- [Cinefania](#): una gran base de datos sobre cine de terror, ciencia-ficción y fantasía, que reúne una enorme cantidad de información en sus más de treinta secciones: 7000 películas y series de televisión, 17000 fichas de personas, casi 3500 enlaces. Imprescindible.
- [Goreville](#): un portal sobre el cine de terror-gore y de realizadores independientes, con un enfoque militante que seguramente agrada a los *fans* de este subgénero.
- [Tumba abierta](#): web especializada en literatura y cine fantástico, de terror y de ciencia ficción, con un diseño tan macabro como elegante, y contenidos interesantísimos.

Eduardo-Martín Larequi García
webmaster@lenguasecundaria.com



Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons](#)
 Última actualización de la página: 24-06-2005