

## Talking Heads revisitados: ganar la(s) cabeza(s)

¿Por qué cantaban? Los Talking Heads cantaban porque “La gente como nosotros va a conseguirlo porque/ No queremos la libertad/ No queremos la justicia/ Tan sólo queremos alguien a quien amar”. O porque –oír “(Nothing but) Flowers”– en un paraíso recuperado y vegetal y utopista se permitían afirmar que “extraño Pizza Hut”. O porque les gustaba dedicar encendidas y apasionadas odas a la televisión. Y, de acuerdo, Talking Heads fue una de las bandas más irónicas y cónicas y *psycho-pop* y etno-vanguardistas de todos los tiempos, mutando de disco a disco, orbitando desde las luces de la Nueva York *yuppie*-warholiana hasta las oscuridades rítmicas de cyber-África para casi acabar fundando, tal vez sin darse cuenta, los corrales del *avanguard-country*. Pero los Talking Heads también estaban poseídos por un tan inesperado como clásico sentimiento amoroso, entendiendo a la tan rimable palabra *love* a veces como idea, otras como animal, en ocasiones como objeto o sujeto y, siempre, como el más sólido y vivo y sanguíneo de los fantasmas. Digámoslo: por su capacidad en tan corto tiempo para inventar y cambiar y sorprender sin nunca dejar de ser ellos, Talking Heads fueron lo más parecido a los Beatles que haya sucedido después de los Beatles. Y –como tales– tuvieron un gran principio y una historia convulsa y un final tan difuso como tormentoso (buscarla y encontrarla en el tan inteligente como deliciosamente chismoso *Fa Fa Fa Fa Fa Fa: The Adventures of Talking Heads in the 20th Century*, de David Bowman) así como, claro, una influencia virósica pero saludable; y por ahí andan ahora



Talking Heads en los setenta tardíos.

Franz Ferdinand, The Arcade Fire y, muy especialmente, Clap Your Hands Say Yeah.

Y por ahí siguen funcionando –tan conmovedores y fuera del tiempo y del espacio como el primer día– sus ocho álbumes de estudio grabados entre 1977 y 1988. Más que buena prueba de ello fue el éxito de la caja *Once in a Lifetime* (antología que incluye rarezas y videos editada en el 2003) y, a finales del año pasado, la reedición de la obra completa remezclada en *Advanced Resolution 5.1 Surround Sound* y *Advanced Resolution Stereo + Dolby Surround* dentro de un cubo blanco con letras en bajorrelieve. Ahora vuelven a salir cada uno de sus títulos por separado. Todos –desde el sencillo pero psicótico *Talking Heads: 77* hasta el elegante pero complicado *Naked* funcionando como una suerte de *Abbey Road* y *summa* estética– en formato doble, en dos nuevas y poderosas mezclas, incluyendo temas perdidos y *demos* y clips y abundante

material gráfico y –tal vez lo más interesante de todo– variados testimonios de influyentes influidos entre los que se encuentran las palabras de músicos (Michael Stipe de R.E.M. y Andy Partridge de XTC). Pero –fundamentalmente, ver y leer extractos más abajo– lo que aparece una y otra vez es el agradecimiento de escritores que se formaron y se deformaron escribiendo con Talking Heads como música de fondo. Toda una generación que incluye a gente como Rick “La Tormenta de Hielo” Moody y Mary “Secretaria” Gaitskill y Daniel “Lemony Snicket” Handler. Porque también hay que decirlo: pocas veces hubo una banda más “literaria”. Letras como poemas, canciones como cuentos (oír *Little Creatures* o *True Stories*), conciertos como *show* musical de Beckett (ver *Stop Making Sense*) y el todavía hoy insuperable *Remain in Light* (con una ayudita de Brian Eno quien, sorpresa, es una de las fuerzas crea-

tivas en el inminente nuevo trabajo de Paul Simon) como la Gran Novela Sónica y americana de los ochenta.

Como bien escribió y describió alguien: “música que asusta y divierte al mismo tiempo, letras para pensar y bailar al mismo tiempo”. O como bien puntualiza Bowman en la última página de su *bío* de la banda: “Los Rolling Stones le cantaban a nuestras caderas. The Supremes le cantaban a nuestros corazones. Dios sabrá a qué parte de nuestro cuerpo le cantaban Dylan y The Band en 1966. Pero entre 1974 y el principio de los 90, los Talking Heads le cantaban al interior de nuestras bocas”.

Ahí están, aquí están, abran la boca –teman, ríen, reflexionen, dancen– y digan: “ahhhh”.

*Rick Moody*s: Son los setenta –la noche de año nuevo de 1978– y estamos en el concierto del Beacon Theatre de esta banda que se llama Talking Heads y somos demasiado jóvenes. Y nos da rabia habernos perdido las noches del CBGB cuando Television tocaba allí todas las semanas o Patti Smith contaba chistes entre canción y canción... Y tenemos 17 años y sabemos lo ridículo que es el amor y no somos buenos en ningún deporte... Pero sabemos cómo decodificar esto de los Talking Heads y de una canción como “Warning Sign” que nos habla a nosotros y nada más que a nosotros y que nos obliga a bailar sobre las contradicciones, la crisis de los rehenes, las elecciones y la posibilidad de una destrucción mutua y total. Reconocemos el fraseo del cantante, el escepticismo, el disgusto, el peinado, reconocemos todo esto porque nos hemos parado frente a espejos y nos hemos visto iguales así que *ok*, bailemos,

porque brotan extrañas emanaciones de todas estas canciones... El éxtasis reside en decir algo auténtico y ahora los Talking Heads tocan su vieja canción sobre un *psycho-killer*, una canción en llamas y aunque no sepan cómo tocar un solo de guitarra, la canción toda es un solo de guitarra y después del solo de guitarra que no es un solo de guitarra, el tipo que canta ululando dice la única cosa que dirá en toda la noche y esa cosa es: “Uh, supongo que debo decir feliz año nuevo”. Y así se nos da la bienvenida al principio del fin de los años setenta.

*David Eggers*: Un amigo mío tenía uno de esos casetes promocionales con *Talking Heads*: 77 de un lado y *More Songs About Buildings and Food* del otro. Recuerdo que venía dentro de una especie de caja de papel. Era un objeto asombroso. Y así fue cuando, alrededor de los doce años, conocí a la banda. Y pensé que la gente que cantaba en esos discos tenía que estar loca. Yo había sido educado en el paisaje de cuento de hadas de las canciones de Crystal Gayle y John Denver y Billy Joel, y entonces escuché “Don’t Worry About the Government”, y me llevó meses entender sobre qué demonios hablaba Byrne. No existía ningún precedente real a lo que él hacía con las letras de esas canciones. Al menos eso me parece a mí. Cantaba sobre trabajar en un edificio, pero aun a mis doce años yo estaba seguro de que David Byrne no podía trabajar en un edificio así. Así que me veía a obligado a conciliar entre ellos a demasiados elementos confusos: ¿por qué cantaba sobre un edificio como ése? Y tenía una voz tan extraña... ¿Nadie le había dicho algo al respecto? ¿Y cómo es que sonaba tan feliz? ¿Y cómo era que,

con esa voz, le cantaba a ese edificio? Yo no había oído en ninguna otra parte canciones sobre los colegas del trabajo y las máquinas de las oficinas. Eso fue, estoy seguro, lo que un amigo mío años después definió como “vanidad *baute*”. Y sigo pensando hoy que ese es un buen término para lo que, líricamente, hacía entonces Byrne. Hasta el día de hoy, esas palabras continúan siendo algunas de las palabras más extrañas jamás cantadas por un hombre. Yo tendría unos 16 años cuando salió *Little Creatures*. Y me pasaba mucho tiempo viendo los dos programas de videos que pasaba la televisión de mi pueblo. *Friday Night Videos* y otro en el Canal 60. Era lo único que había hasta que llegó el cable más o menos en 1990. Así que yo ponía *Friday Night Videos* y esperaba y esperaba hasta que pasaban el video que me gustaba y, entonces, lo grababa. Recuerdo ver y grabar “Road to Nowhere” y pensar que era, de lejos, el mejor video jamás creado. Para absorber el poder y el conocimiento de este video, acabé desarrollando un ritual: llegaba a casa de la escuela, metía el video y corría hasta la heladera a buscar un helado marca Klondike. Le quitaba el envoltorio con mucho cuidado y entonces presionaba *play*. No tengo la menor idea de por qué tenía que ser un helado Klondike, pero así era la cosa, al menos por un par de meses. (Nota: hace poco volví a ver el video –sin helado– y seguía siendo igual de bueno).

*Jonathan Letbem*: Escuché el tercer disco de los Talking Heads, titulado *Fear of Music*, hasta el punto de destruir el vinilo, entonces lo reemplacé con una copia nueva. Memorice las letras, memoricé las letras de todos los otros discos de

# ARTES Y MEDIOS

## ROCK

Talking Heads, vi a los Talking Heads en vivo cada vez que pude, y cuando me llegó la hora de ir al *college* puse un cartel en la puerta de mi dormitorio con una flecha apuntando a un costado, hacia el fondo del pasillo, donde habitaban los fans de Grateful Dead, en el que se leía “Dead Heads” y otra flecha apuntando al cuarto que compartía con un camarada fan donde se leía “Talking Heads”. En su punto más alto, en 1980 o 1981, mi identificación con la banda era tan absoluta que me hubiera gustado que el álbum *Fear of Music* ocupara el sitio de mi cabeza para que todos los que me rodeaban supieran exactamente dónde estaba yo, cómo me sentía y en qué pensaba.

*Mary Gaitskill:* Escuchar *Remain in Light* equivalía a conocer al enemigo y descubrir, de pronto, que en realidad era un aliado. Era como si la forma dura e inteligente de sus viejas canciones hubiera reventado y algo goteara de ahí adentro, algo que siempre había estado allí. Escucharlo era como entrar por una puerta muy pequeña para ir a dar a un ambiente enorme, lleno de puertas y de ventanas que conducían a otros sitios. A veces la música sobrevolaba estos sitios y a veces los atravesaba. Un mundo podía ser la gasa a través de la que espías otro mundo y entonces había otro mundo más allá. Yo podía ser la persona caminando por la calle o tomando el té; y de pronto podía ser la persona mirando hacia adentro que no sabía quién era, una y otra atravesándose, viendo sin ver. Yo cambiaba de forma y no era algo accidental, y esta música no sólo comprendía eso sino que lo celebraba. Narraba algo que estaba ocurriendo en mi interior, y algo que estaba sucediendo en el mundo, todo el tiempo.

*Daniel Handler:* Hoy en día todos conocen el *bla bla bla* sobre los Talking Heads. ¿Sabes a lo que me refiero? *Bla bla bla* energía punk *bla bla bla* Brian Eno *bla bla* polirritmos africanos *bla bla bla* arte *bla* genio *bla* banda fundacional



Talking Heads al borde de la fama tocando en una sala.

en la historia de *bla bla bla*. Y todo es verdad. Pero si te limitas al *bla bla* puedes correr el riesgo de pensar que *Speaking in Tongues* es algo para poner dentro de una vitrina en el Museo de Historia Natural. No, no, no, *Speaking in Tongues* es algo para poner en los altoparlantes cuando el museo está cerrado para que el vigilante nocturno pueda bailar con la serpiente de dos cabezas y el esqueleto de dinosaurio pueda levantarse de entre los muertos y reunirse con todos esos lince embalsamados en el ala de mamíferos norteamericanos.

Puse este disco para escribir estos apuntes, y empecé un poco *bla bla bla*, todo sobre esa chica que conocí en la secundaria y me llevó a ver *Stop Making Sense* en el Parkside Theater y cómo bailamos juntos frente a la pantalla tan brillante, y después me lamenté por cómo el Parkside acabó convertido en un jardín de infantes y después se transformó en un restaurante de cuarta y después nada y dónde estás ahora, Becky Davis. Pero entonces empezó a sonar “Making Flippy Floppy” tuve que dejar mi lapicera y ponerme a bailar en mi pequeña oficina. Sí, bailé solo. Sí, en mi pequeña oficina. Sí, con mis manos en alto. Esto es *Speaking in Tongues, bla bla bla*, ¿entiendes a lo que me refiero?

*Chris Carroll:* *True Stories* trata sobre ir

envejeciendo (no sobre ser viejo) y sobre hacer las paces con las cosas que te enojaban mucho hasta hace apenas unos pocos años. Trata sobre comprender los placeres de los sueños, del amor, y de la diversión pura y simple. Los Grandes Temas (libertad, justicia, y todo eso) importan, pero sus soluciones surgen de los valores y sentimientos más personales.

*Maggie Estep:* Cuando *Naked* salió a la venta, yo estaba de regreso en Nueva York, trabajando como chica de la limpieza en un club nocturno y pasando las mañanas escribiendo novelas pornográficas de ciencia-ficción. Yo quería el nuevo disco de los Talking Heads pero estaba en la ruina y hacía tiempo que me había reformado, por lo que ya no robaba en los negocios. Así que revisé mi colección de discos para ver qué podía vender y me fui hasta St. Marks Sounds, donde me dieron dos dólares por cada uno de mis viejos *long-plays*, y junté lo suficiente para comprarme *Naked*. Me lo llevó a mi madriguera. Mi compañera de cuarto había salido. Mi equipo de sonido ya no daba más, pero se las arregló para entrar en acción. Puse el disco. Y bailé. Y el resto del mundo desapareció. —

— RODRIGO FRESÁN  
Traducción y adaptación  
de los textos por R. F.

## Ascendente en Escorpión

**D**etrás de su rostro emancipado e imprevisto, el arte de los años sesenta y setenta (era de los ambientes y los *happenings*, que más tarde darían lugar a las instalaciones y el *performance*) ocurría —así: *it happened*— dentro de un territorio que no por marginal estaba menos reglamentado que, digamos, el arte más académico. Los artistas escribían ensayos y manifiestos en los cuales estipulaban toda clase de minucias: por ejemplo, de dónde debería provenir el material para realizar el “nuevo arte concreto”. En su ensayo “El legado de Jackson Pollock”, de 1958, el artista estadounidense Allan Kaprow (pionero en estos asuntos y quien, por cierto, falleciera el pasado mes de abril) hace una lista de posibles materiales para los *happenings*: “El olor de zumo de fresas, la carta de un amigo o un anuncio de destapacaños; tres golpes en la puerta, un crujido, un suspiro, una voz que predica al infinito, una cegadora luz intermitente, un bombín.” Más allá de estas finuras había una consigna irrevocable: hacer un arte que, diría Kaprow, “termine antes de que los hábitos se hayan impuesto”. Es decir, efímero. Lo cual, ahora lo vemos, representa un curioso problema: los “eventos” que configuraron el arte de esas décadas, se han desvanecido en el aire. Quedan quizá algunas fotografías, algunas reseñas, algunos libros, pero no mucho más. Es curioso pensar que ese arte, que se proponía concreto, resultó más abstracto que toda la pintura abstracta a la que entonces se oponía.

Éstas son las cosas que, por desgracia, contribuyen a la idea muy extendida de que el arte contemporáneo, al menos en nuestro país, empieza (¿y termina?) con la generación de Gabriel Orozco (i.e., al final de los ochenta). Aunque la realidad sea que también en México, y por los mismos años, el arte *ocurrió*. Y es

en esa zona de prácticas fugaces donde ha de ubicarse el disco, felizmente desenterrado por el artista sonoro Manuel Rocha, *En busca del silencio. Escorpión en ascendente*, de Juan José Gurrola.

Como advierte Rocha: “Tenemos entonces que desviar nuestra atención del medio musical académico, y buscar las raíces de un arte sonoro mexicano en la interdisciplina.” Yo buscaría ahí, no sólo las raíces del arte sonoro, sino de todo arte experimental (nuestra versión del conceptualismo). La interdisciplina no era entonces otra cosa que el *happening* mismo, que, como lo describió uno de sus precursores, Dick Higgins (del grupo *Fluxus*): “se desarrolló como un intermedium, una tierra inexplorada que se halla entre el *collage*, la música y el teatro.” Y ahí, desde luego, el nombre de Juan José Gurrola resuena como el de casi nadie. Es poco sabido que Gurrola, además de director de teatro (de su particularísimo teatro) y creador, al lado del chileno Alejandro Jodorowsky, de los primeros y más célebres *happenings* y *performances* de la época, es un notable “músico improvisado”, como lo llama Rocha. Para nuestra delicia, el espíritu de la improvisación no se oponía al registro sonoro: así podemos acercarnos treinta años después a este “raro ejemplo de la música mexicana experimental, del *free jazz* y de la música alternativa”. Una evidencia, nos dice Rocha, de que además de instaurar una nueva manera de entender el teatro, Gurrola se adentró por primera vez en México en el territorio de lo que hoy se conoce como arte sonoro. También lo hizo Jodorowsky, pero acaso de un modo más tangencial: su interés no era tanto el sonido en sí mismo como explorar, nos dice Rocha, los límites expresivos de la violencia (en cualquier caso, realiza, en 1962, su famosa obra pánica: *La ópera del orden*). Gurrola, sin embargo, se entregó de

manera más puntual a la búsqueda de nuevas posibilidades sonoras.

En este disco, el organista Gurrola (junto a Roberto Bustamante, en la guitarra, Mauricio Vázquez, al piano, Víctor Fosado, en diversos instrumentos, y Eduardo Guzmán, en la trompeta) hace *jazz*, pero un *jazz* que, a decir de Juan López Moctezuma, autor del texto que entonces acompañaba al LP (del que sólo se hicieron unos cuantos ejemplares), se acerca al “zen” (¿Cage?), como “forma de vida en la cual el practicante se percibe como perteneciente a la totalidad del universo, de la cual cada individuo es expresión única”. Esto me lleva de nuevo a Kaprow y su teoría del *Lifelike Art*, según la cual el arte debía ser algo muy parecido a la vida misma. Y ésa es quizá la distinción primordial entre la música y el arte sonoro.

En el manifiesto del *Arte de los ruidos*, de 1913, el futurista Luigi Russolo observa que el concepto de sonido (atribuido a los dioses) nació como una cosa en sí misma, distinta e independiente de la vida, y el resultado fue la música, “ese fantástico mundo superimpuesto al real, un mundo inviolable y sagrado”. El arte que *trata* del sonido se presenta, en cambio, como una posibilidad de recuperar los sonidos que caen precisamente fuera de la música: tres golpes en la puerta, un crujido, un suspiro, una voz que predica al infinito... El disco de Gurrola (que puede escucharse íntegro en la página de Manuel Rocha: [www.artesonoro.net](http://www.artesonoro.net)) todavía se ocupa de asuntos musicales (no cabe aquí discutir si realmente el arte sonoro nace de la música o tiene su propia historia), pero apunta ya a esa inquietante (aunque en este caso, sumamente disfrutable) posibilidad de concentrarse en la “acción” sonora y dejar atrás la música. —

— MARÍA MINERA



## Tres caminos a György Ligeti (1923-2006)

**1. Kubrick, *ni modo*.** La referencia obligada para quien escribe hoy sobre György Ligeti es Stanley Kubrick, o al menos así lo parecen indicar las notas más recientes de la prensa: sin duda, la inclusión de fragmentos de piezas suyas en las bandas sonoras de *2001* y *Ojos bien cerrados* ha llevado la música del compositor transilvano a más gente de la que él habría imaginado. Dejando aparte la demanda (justa) por regalías que Ligeti lanzó contra la MGM, quiero creer que la película le ganó adeptos: que varios de los escuchas quisieron conocer las obras enteras y se adentraron más en el catálogo, y que Kubrick tuvo la sensibilidad para descubrir que la música para el cine es, en el mejor de los casos, música de segunda, y que por ello, y no por accidente, haya preferido usar piezas más sólidas en sus películas.

Lo cierto es que el éxito de la banda sonora es engañoso y oscurece tanto las otras maneras en las que Ligeti es accesible para un público poco interesado en la música contemporánea, como la admiración y el reconocimiento que le brindaron sus críticos y colegas. En primer lugar, hay en varias de sus piezas un acercamiento al diatonismo que, sin denotar un querer “darle al público lo que quiere”, sí proporciona una puerta suficientemente abierta: el *Trío* para violín, corno y piano y algunos de los *Estudios* para piano son los ejemplos más claros. Por otro lado está su sentido del humor, poco común en su generación y a veces engañoso, pero que lleva insospechadamente al escucha hasta el corazón del pensamiento de Ligeti. El *Autorretrato con Reich y Riley* (y *Chopin al fondo*), el *Poema sinfónico para cien metrónomos*, el preludio para cláxones de *Le grand macabre* y la musicalización del abeceda-



György Ligeti, la fuerza de una enorme personalidad musical.

rio inglés en uno de los *Nonsense Madrigals* no son a simple vista más que *boutades*. Pero también son, respectivamente: un comentario sobre el significado de las raíces musicales; la primera muestra de una obsesión por los desoladores mecanismos inestables que aparecerán en el *Segundo cuarteto* o el *Concierto de cámara*; un homenaje al contrapunto del siglo XIV, y su última declaración de lo superfluo que puede ser un texto para la música vocal. El humor de Ligeti atrae a los curiosos y los convierte en adeptos.

Su éxito en el medio musical es, por otro lado, indiscutible: consentido por radicales y conservadores, logró en vida algo envidiable para casi cualquier compositor de hoy: poder gozar de la grabación sistemática de sus obras reunidas, primero por Sony Classical y, tras la muerte cerebral de ese sello, por Teldec. Proeza no pequeña para un músico que no hizo carrera dirigiendo sus propias obras. Kubrick sin duda abrió una puerta, pero no ha sido la mejor ni la más importante.

**2. Homenaje a Frescobaldi.** Tras escapar de los campos nazis y llorar la muerte en ellos de su familia, Ligeti sufrió la dictadura comunista hasta que se decidió a huir de Hungría en 1956. Desde entonces, sin la mirada vigilante de la censura sobre sus hombros, el músico absorbió los sonidos de la vanguardia occidental con una curiosidad e inteligencia crítica que nunca lo habrían de abandonar.

Esta capacidad de absorber influencias externas y hacerlas propias con una originalidad deslumbrante, sin embargo, no se limitó a los músicos de avanzada de Darmstadt: llegó a sus estudios del folclore africano y centroeuropeo,

a los polifonistas de los siglos XIV y XV, a Scarlatti, Schumann, Chopin y Liszt como grandes exploradores del piano. A diferencia de tantos otros músicos dedicados al rescate de lo que sea, Ligeti emplea la cita, el homenaje y el pastiche para mostrar su orgullosa relación con el pasado, y eso resalta —al contrario de lo que ocurre, por ejemplo, con su talentoso contemporáneo Luciano Berio— la fuerza de su enorme personalidad musical. Cuando Ligeti rinde homenaje a Frescobaldi, a Brahms, a Verdi, a Bartók, no sólo guía a los aficionados a estos precursores y los críticos que se deleitan en “descubrir” y declarar estas referencias: obliga como pocos, sin soberbia ni servilismo, a reconocerlo como miembro indiscutible de una tradición. La proeza de ligar a esos grandes maestros del pasado con la creación de finales del siglo XX, sin limitarse a pergeñar arreglos fáciles, no ha sido ponderada suficientemente.

**3. Stravinsky y el resumen del siglo.** A mi ver, György Ligeti es a la segunda mitad del siglo XX lo que Igor Stravinsky es a la primera. Aunque una comparación entre ambos autores puede explorar caminos como su acercamiento tangencial a la ópera o su discreta conmoción ante la muerte, el elemento que más hermana sus obras respectivas es el constituir un resumen crítico y lúcido de la música de su época. Como el gran maestro ruso, Ligeti fue capaz de asimilar lo que escuchaba sin perder su originalísima voz ni su escepticismo ante la trascendencia de cualquier filosofía musical que se anclara en elementos extramusicales o en imbatibles condiciones *a priori*. En el catálogo de Ligeti encontramos ecos del minimalismo



sin la ramplonería pedestre que tanto aqueja al movimiento estadounidense (*Autorretrato*); un ejemplo como pocos de un serialismo que no se convierte en camisa de fuerza (*Fantasia cromática*); un serio estudio del folclore que no lleva al rescate condescendiente sino al mejor homenaje de la recreación (*Estudios búlgaros*); homenajes a la ciencia moderna que no caen en el exhibicionismo ni a la esterilidad intelectual (*Relojes y nubes*); exploraciones tímbricas y armónicas expresadas con una solidez estructural inimaginables en casi todos sus contemporáneos (el órgano “asmático” de *Harmonías*, los contrastes en el *Trío*).

Contra lo que suele suceder últimamente cuando fallece un músico de primera, hoy es perfectamente accesible a todo público lo mejor de la herencia de Ligeti: los *Estudios*, los cinco conciertos, las cuatro grandes piezas orquestales, las obras para coro, el *Trío*. Los caminos para acercarse son innumerables, y el mejor homenaje posible —y la mayor ganancia— es entrar sin paracaídas en el mundo del músico cuya muerte cierra oficialmente el inigualable siglo XX. —

— PABLO MARTÍNEZ LOZADA

## De la venganza como una de las Bellas Artes

**E**l abrigo de cuero negro (ceñido y a media pierna), las botas de gamuza a juego (no tan altas que no descubran un poco de pantorrilla), y la sombra de ojos roja, el único color en un rostro que no gesticula, vuelven a su portadora bella pero peligrosa, por eso dos veces bella –y dos veces peligrosa. De pie frente a un grupo de hombres y mujeres sentados, visiblemente afligidos, la misteriosa Keum-ja se dispone a proyectar videos. En cada uno de ellos se ve a un niño pequeño distinto, llamando entre sollozos a mamá o a papá. Uno de los videos provoca que una de las mujeres sentadas se desplome; en él aparece una niña parada sobre una silla, con una soga amarrada al cuello y pidiéndole al hombre frente a ella que no la mate. En seguida, el hombre tira de la cuerda (vemos su acción a cuadro), y el cadáver de vestidito y calcetas queda suspendido del techo.

Los hombres y mujeres reunidos enloquecen de ira y dolor. Son los padres y madres de niños asesinados por un mismo secuestrador. Keum-ja les hace un planteamiento simple: que el asesino tenga un castigo legal, para lo cual lo dejarían en manos de la autoridad. “Pero si desean que su muerte ocurra ya y sea algo personalizado”, sigue, “pueden obtenerla aquí y ahora.” El grupo delibera y se decide por la segunda opción. Su lideresa, impassible, les entrega cuchillos, hacha o tijeras, y los provee de impermeables que los protejan de los salpicones de sangre. Uno por uno, los conducirá a una bodega cercana, donde su víctima, el secuestrador, está sentado en una silla, amarrado de manos y pies. La captura del asesino, y la venganza a título personal, es el pago de la deuda que la mujer de negro tiene con

los padres de los niños. Ella, se nos dice, fue pareja del hombre que está punto de morir, y testigo –pero no cómplice– de la muerte del primer niño secuestrado. Inculpada por el crimen, y bajo amenaza del hombre de matar a su hija pequeña, Keum-ja se declara culpable y pasa trece años en prisión. En ese tiempo se gana el favor y respeto de sus compañeras, se convierte al cristianismo, y planea en secreto la venganza que empieza donde termina este párrafo: la muerte lenta del asesino, a manos de los padres furiosos, que, de ser ésta una película y no su descripción parcial, estaría usted a punto de atestiguar.

Si la escena le parece sádica, efectista o un cliché del género (esa heroína de negro, ese discurso de justiciero añejo), está cerca de decir que ha descubierto el hilo negro. *Sra. Venganza*, la última entrega de la trilogía *Venganza* del director coreano Park Chan-wook, es menos una reflexión seria sobre el tema de la trilogía que un ejercicio de estilo y una revisión lúdica, tanto de sus dos películas anteriores (*Sympathy for Mr. Vengeance*, 2002 y *Oldboy*, 2003) como del cine de crueldad exótica que tachamos o alabamos –distancia de por medio, siempre– de ser en esencia oriental.

Primero, la autorreferencia al género. Más que una distinción racista (o a la par de ella), *lo coreano* del cine coreano –aquél en el que se funden violencia y estilización– es una categoría impulsada por el mercado occidental. Sirva como muestra la paradoja habitual: cuando en 2004 *Oldboy* (segunda de la trilogía *Venganza*) ganó el Premio del Jurado en el Festival de Cannes, la crítica estadounidense no supo distinguir su repulsión por una película sobre el incesto de su rechazo a la cultura que

la parió. El prestigiado crítico Andrew Sarris escribió de *Oldboy*, en el *New York Observer*, que “no podía esperarse menos de un país acostumbrado al *kimchi*, una mezcla de ajo y col, que se entierra hasta que se pudre y después se vende como souvenir”. Poco tiempo después, *Oldboy* se convirtió en un *hit* internacional, y hoy circulan los rumores de un *remake* estadounidense. Otro ejemplo. Cuando en 2005 *Sra. Venganza* fue, por mucho, la película coreana con mayor proyección internacional, la historia de un corredor de maratón autista hacía furor en los cines de Seúl. En uno de los pocos países en el mundo cuyo público consume más cine nacional que extranjero, los géneros preferidos de la gente son el melodrama, la comedia y las historias de superación (todos presentes en *Sra. Venganza*, sin el menor disimulo).

Lo que no quiere decir que el tema del criminal heroico no sea una de las vetas más vivas del cine coreano de las últimas dos décadas. Tanto la historia política de Corea en el siglo XX (la invasión japonesa, la Segunda Guerra Mundial, la división temporal del país, la división permanente después de una guerra civil, un largo régimen autoritario, un golpe de Estado, un régimen militar, un magnicidio, y represiones civiles hasta fines de los ochenta) como el impacto de estos hechos, lo mismo en las cifras de producción cinematográfica que en la libertad de expresión, sentaron las bases de una nueva mitología popular, poblada de marginales con principios retorcidos, pero más sólidos y coherentes que los impuestos por las instituciones. A partir de los años noventa, cuando el control gubernamental sobre la creación cinematográfica gradualmente desapareció, no había



tema más explorable que la crítica a la autoridad. Tal y como había ocurrido en los setenta estadounidenses, el cine coreano que redime al justiciero civil señala el relevo de la autoridad moral de manos de los políticos a manos de *vigilantes* fuera de la institución. Cuando Keum-ja, la sofisticada protagonista de *Sra. Venganza*, pide a los padres y madres devastados que elijan entre acudir a la policía o protagonizar el castigo, evoca la primera escena de la primera película estadounidense sobre el derrumbe de la credibilidad institucional. “¿Por qué fuiste a la policía, si podías acudir a mí

desde un principio?”, le reclama Vito Corleone al hombre que pide venganza por el ultraje de su hija. *El Padrino* y *Sra. Venganza* empiezan y concluyen, respectivamente, con la oferta de dignificar, por efecto del castigo al culpable, el vínculo entre padre e hijo, roto por la ineficacia de una institución oficial.

La conciencia –y, por lo tanto, distancia– con la que Park Chan-wook comenta una genealogía en la que Shakespeare, Dumas, Coppola y Tarantino son extraños parientes (éste último, por cierto, de herencia más coreana que gringa) se evidencia en el rasgo más poderoso de su cine: un estilo deslumbrante, que sin duda reactiva discusiones sobre moral y representación. Por un lado, la cronología fragmentada, que obliga al público a ser cómplice de los personajes en su consigna de no olvidar (en todo acto de venganza, móvil y exigencia a la vez): la estructura –compleja en *Sympathy for Mr. Vengeance*, y en *Oldboy* tan perfecta que provoca que espectador y protagonista experimenten en simultaneidad la anagnórisis y el horror–, en *Sra. Venganza*, la tercera entrega, es más un caleidoscopio que un rompecabezas que revele una figura sólo con la pieza final. Y por el otro: la hipersofisticación visual, que incluye tanto decorados y escenarios alucinantes como una puesta en cámara que niega, en cada toma, vínculos con el realismo social,

a pesar de que la trilogía se nutre de la crítica a la inequidad. Y si ya las primeras entregas eran manifiestos de estilo, *Sra. Venganza* agrega el retrato de una protagonista que nació como arquetipo de cine. La aludida Sra. Venganza (traducción inexacta de *Lady Vengeance*, el título en inglés, que refiere a la femineidad seductora, opuesta a la connotación matronil del título en español), es una ex convicta *sexy*, de tacones altos rojos y pelo a la Verónica Lake.

La trilogía *Venganza* pretende ser un ensayo sobre la relatividad de las categorías éticas, la transferencia de pecados y culpas, y los caminos en sentidos opuestos de justicia y redención. Digo pretende porque su asunto es otro, y no compete a los personajes sino al cine de Park Chan-wook. Tiene que ver con la supuesta incompatibilidad entre belleza en la forma y horror en lo representado, y con la condena a la realidad paralela –la violencia hiperestilizada– que surge de esta fusión. Si esta trilogía es el paradigma, el dilema deja de serlo y se resuelve a favor del director. A diferencia de otros, Park Chan-wook no pontifica en contra de la violencia en el cine ni niega el derecho del arte a representar con belleza el horror. Si el pecado, por así decirlo, radica en la contradicción, es el único que no puede imputársele a la peligrosa Keum-ja. “Tiene que ser linda. Todo tiene que ser lindo”, responde a la pregunta de por qué ha elegido adornar un objeto que no está hecho para verse sino para funcionar. Se refiere a la pistola negra con elaborado diseño plateado, accesorio del abrigo y botas de quien viste para matar. –

– FERNANDA SOLÓRZANO



Keum-ja, la sofisticada protagonista de *Sra. Venganza*.



### Superman regresa

de Bryan Singer

Tras los pasos de Christopher Nolan en *Batman inicia*, Singer, experto en adaptar cómics al cabo de las dos primeras partes de la saga de los *X-Men*, demuestra que con inteligencia es posible resucitar mitologías que parecían agotadas. Luego de cinco años de un exilio dedicado a visitar las ruinas de Kriptón, el superhéroe que se disfraza de hombre débil para criticar a la raza humana —según Quentin Tarantino— vuelve a la Tierra de la mano del joven actor Brandon Routh y enfrenta no sólo la noticia de su paternidad sino el caos producido por Lex Luthor, encarnado con irónica soltura por Kevin Spacey, que en mancuerna con el mismo Singer engendró otro villano notable en *Sospechosos comunes*. La épica, género explotado desde la antigua Grecia, alcanza nuevas cuotas de espectacularidad y refinamiento. —

MMF

### Campos de esperanza

de Lajos Koltai

El título original es *Sin destino*, y está basada en la novela homónima y semiautobiográfica del Premio Nobel Imre Kertész —autor, también, del guión. La historia de la estancia de un niño húngaro en los campos de Auschwitz y Buchenwald, y su regreso, tras la liberación, a Budapest, es el debut como director del fotógrafo Lajos Koltai, frecuente colaborador de Istvan Szabo. Las imágenes de Koltai (hipnóticas pero cuidadosas de no hacer atractivo el horror) son a un tiempo espeluznantes y expresivas de la paradoja que sustenta la novela y la película (y que es el probable origen del insensato título en español). Al lado de las chimeneas, dice el protagonista, o entre las torturas, había encontrado algo parecido a la felicidad. Esto no habla de alegría sino de la relativización del horror como forma



Marcell Nagy, protagonista de *Campos de esperanza*.

insospechada del instinto vital. Una de las mejores películas sobre el tema del Holocausto; evita la mirada condescendiente y sentimental. —

FS

### El centinela

de Clark Johnson

¿Cuántas veces ha sido clonado el doctor Richard Kimble (David Janssen), el fugitivo que buscó demostrar su inocencia a través de cinco temporadas televisivas? Más de las que quisiéramos, y tal parece que el proceso de clonación aún tiene para rato. La flamante copia del médico sesentero es Pete Garrison (Michael Douglas), un veterano agente del Servicio Secreto de Estados Unidos envuelto en una madeja que incluye el asesinato de un colega, un complot para matar al Presidente de la nación y un romance con la Primera Dama (Kim Basinger). Basada en el libro de Gerald Petievich, ex miembro de aquel cuerpo gubernamental y experto en estos asuntos —ahí está *Vivir y morir en Los Ángeles*—, *El centinela* entretiene a punta de balceras, persecuciones y huidas por un pelo. Es decir, nada nuevo bajo el sol. —

MMF

### El creyente

de Henry Bean

Ganadora en 2001 del Premio del Jurado de Cannes (y hasta ahora exhibida comercialmente en México), *El creyente* levantó ampollas

entre críticos que cayeron en la trampa de su lectura literal. La historia de un judío con sólida formación religiosa que opta por convertirse en un neonazi feroz (basada en un hombre real, miembro del Partido Nazi Estadounidense y del Ku Klux Klan), *El creyente* hace de su protagonista el personaje más articulado de la película, en medio de nazis de aldea y miembros de la ultraderecha adinerada. Sus ingeniosos argumentos enardecidos en contra de la raza judía revelan los orígenes de su escisión espiritual y, muy al contrario de legitimar un discurso antisemita, lo muestran cada vez más atrapado en una lógica construida para frenar el llamado de su verdadera filiación. Pide del espectador una lectura atenta, que rebase el interés por la anécdota y lea en la actuación potente de Ryan Gosling los matices de un personaje complejo, que camina a paso firme hacia su propia inmola-

FS

### Terror en Silent Hill

de Christophe Gans

Aunque también se inspira en un videojuego, este filme no es otro divertimento insulso al modo de *Lara Croft: Tomb Raider* o *Resident Evil*. Y ello se debe tanto al guión de Roger Avary, cómplice tarantinesco en *Perros de reserva* y *Pulp Fiction*, como al delirante despliegue visual del francés Gans, que logra convencer con su reinterpretación del umbral del infierno: un pueblo fantasma sometido a una nevada de cenizas y cimbrado por el ulular de sirenas que anuncian no un bombardeo sino el arribo de una oscuridad habitada por seres del inframundo. Parábola sobre el fanatismo religioso vestida de festín gore, relato pesadillesco en torno del *doppelgänger* y la maternidad, *Terror en Silent Hill* recuerda ciertos hallazgos y excesos de Clive Barker, el escritor y cineasta que ha adensado el correr de la sangre. —

MMF