

Sobre Jane Birkin y su último CD: *Fictions*

Los franceses suelen decir, no sin sarcasmo, que la expresión “cocina inglesa” es un oxímoron. Los ingleses podrían muy bien replicar lo mismo acerca del “rock francés”. Que la cultura racionalista francesa parece llevarse muy mal con el espíritu del rock no es novedad, basta y sobra con ver la actitud de Godard filmando a los Rolling Stones... Claro que toda regla tiene una excepción; y la brillante excepción es Serge Gainsbourg. A quince años de su muerte, varios artistas de peso internacional (Franz Ferdinand, Michael Stipe, Karen Elson, Portishead, Placebo y Marianne Faithfull, entre otros) acaban de rendirle tributo a través de un CD, *Monsieur Gainsbourg*, donde versionan algunas de sus mejores composiciones. Es la primera vez, desde el auge de Brel, Brassens, Aznavour y Leo Ferré en los 70, que un cantautor francés obtiene semejante reconocimiento (póstumo o no) desde la otra orilla del canal de la Mancha. Y como no podía ser de otra forma, en la foto de cubierta Gainsbourg aparece, en un vieja foto de corte “retro-futurista”, al lado de la actriz y cantante británica Jane Birkin, durante años su mujer y también la madre de Charlotte Gainsbourg.

Gainsbourg y Birkin, mítica pareja si las hay, se conocieron en 1968, durante el rodaje de la película *Slogan*. Ella tenía apenas 22 años, no hablaba una gota de francés (hoy lo hace pero con un fuerte acento que se niega a retroceder), había estado casada con John Barry, el autor de la banda sonora de *James Bond*, y acababa de interpretar un papel en la recordada *Blow Up* de Antonioni. Él tenía casi 40, había dado sus primeros pasos a fines de los 50 influido por Boris Vian, y ya había grabado varios álbumes

en los que, además de unas letras provocativas, colmadas de sarcásticos juegos de palabras, combinaba influencias musicales con un libertad inaudita para los cánones de la *chanson* tradicional: jazz, pop, rock, bossa y hasta pasajes de salsa.

Es casi seguro que, de no haber conocido a Gainsbourg, Birkin jamás se hubiese volcado a la música; su voz es frágil, de escasos matices, y su timidez sobre el escenario llega a atentar contra la expresión. Pero Gainsbourg (un enamorado de las mujeres que ya había hecho cantar a Brigitte Bardot y más tarde haría lo propio con Isabelle Adjani, Vanessa Paradis y hasta Catherine Deneuve) logró lo en teoría imposible con el escandaloso “Je t’aime, moi non plus”, su primera coparticipación artística.

Gainsbourg había escrito la canción pensando originalmente en Bardot, pero la diva rehusó el desafío. Cuando la versión con los gemidos de Jane Birkin salió a la luz (en el “año erótico 69”, parafraseando a Gainsbourg), muchas radios optaron por no emitirla y hasta el mismo Vaticano reaccionó. El mito quiere que Gainsbourg y Birkin hicieran el amor en el estudio, mientras grababan. La respuesta de él fue que “de ser así, no habríamos grabado una canción de pocos minutos sino un *long-play* entero”.

La colaboración entre ambos no se limitó a este episodio. Uno de los álbumes más famosos de Gainsbourg (*La historia de Melodie Nelson*, de 1971) tuvo a Birkin como clara musa inspiradora. Dos años más tarde ella reincidió como solista con *Di doo dab*, disco compuesto y producido por Gainsbourg. Siguió con *Lolita Go Home*, *Ex fan des sixties*

y la banda sonora de la primera película dirigida y escrita por Gainsbourg y también titulada *Je t’aime, moi non plus*. Allí Birkin aparecía con una perturbadora belleza andrógina. Por esos años ella siguió con su carrera actoral y pudo vérsela en *Don Juan 73* de Roger Vadim (junto a... Brigitte Bardot en su última actuación para el cine) y en la taquillera *Course à l’échalotte* (o *La carrera de la cebolla*) de Claude Zidi, al lado de Pierre Richard.

Al morir Gainsbourg, en mayo de 1991, Birkin y él llevaban casi nueve años separados. Ella se había unido al director cinematográfico Jacques Doillon, padre de su hija Lou. Él ya le había dedicado la canción “Je suis venu te dire que je m’en vais” y ya había tenido un hijo varón con su última pareja, Bambou. Pero ambos habían seguido trabajando juntos a pesar de la separación (Gainsbourg le produjo tres discos más, incluido *Baby Alone in Babylon*), por lo tanto Birkin, siempre afincada en París, acabó encarnando para los seguidores franceses el rol de viuda oficial, máxime después de los conciertos de 1991 en el Teatro Casino de París, los cuales, apenas dos meses tras la muerte de Gainsbourg, marcaron una suerte de despedida en público.

Birkin intentó retornar a la canción tras la muerte de Gainsbourg; pero el proceso, además de lento, fue difícil. Su primer intento (*A la ligera*, 1998), no convenció a la crítica pese a reunir casi una selección de compositores franceses: Alain Chamfort, Laurent Voulzy, Alain Souchon y Etienne Daho, entre otros.

Un lustro después, en 2003, Birkin conoció al violinista Djamel Benyelles y al percusionista Aziz Boularoug. Del



Jane Birkin como Penélope en la película *Merci Docteur Rey*.

encuentro nació *Arabesque*: vale decir, las canciones de Gainsbourg, descendiente de judíos rusos, pero con instrumentos y aires decididamente árabes. El proyecto cobró aún mayor envergadura tras una gira por Israel y Palestina, documentada en un DVD revelador que incluye una actuación en la zona de Gaza.

Sólo entonces, tras *Arabesque*, Birkin pudo concretar el verdadero comienzo de su vida musical sin Gainsbourg. Primero con *Rendez-vous* (2004) y ahora con su reciente *Fictions*. Ambos tienen elementos en común: eclecticismo, arreglos pop-rock, invitados prestigiosos. En *Rendez-vous* aparece nada menos que Bryan Ferry, y Birkin canta no sólo en francés, como era su costumbre, sino

mayormente en inglés o incluso en portugués al lado de Caetano Veloso o en italiano al lado de Paolo Conte. *Fictions*, por su lado, marca una suerte de regreso a Inglaterra; una fuga hacia los orígenes pero no únicamente teñida de nostalgia, ya que junto al inmortal “Waterloo Sunset” de The Kinks y a “Mother Stands for Comfort” de Kate Bush se cuentan composiciones de Beth Gibbons, Neil Hannon / The Divine Comedy, The Magic Numbers y Rufus Wainwright, por citar algunos nombres. Y un pequeño gran detalle: por el CD se pasea la guitarra de un cierto Johnny Marr.

Fictions no es un disco excepcional, así como Birkin nunca fue una gran can-

tante. Así y todo, el resultado es muy bueno, por momentos hasta conmovedor. Nada en teoría más lejos de su voz quebradiza y añorada que el universo de Tom Waits y, sin embargo, la versión de “Alice” merece la pena. Nada más difícil de lograr que un buen *cover* de Neil Young y, sin embargo, Birkin sale airosa con el emblemático “Harvest Moon”. Si Henri Salvador, ya octogenario, pudo actualizarse a sí mismo sin perder un ápice de autenticidad, ¿por qué no Jane Birkin a sus flamantes 60 años? El fantasma de Gainsbourg, ella se lo ha quitado de encima de un modo grato sin dudas: viendo cómo cada noche asola a más y más personas. —

— EDUARDO BERTI

El Código Da Vinci

Disparate. Podría ser el resumen de *El Código Da Vinci*, lo cual ya sería malo, pero lo peor es que uno lo piense a los dos minutos de iniciada la película, y en los 145 minutos que restan no encuentre motivos para cambiar de opinión.

Veamos. Que un tremendo asesino albino (los albinos ya se han quejado, y es que todo lo que rodea la obra de Dan Brown es una mezcla de drama y comedia, como la vida misma, aunque únicamente en eso se parezca a la vida misma) dispare en el Museo del Louvre a un sabio-majadero, y le pegue sólo un tiro, a unos cuantos metros de distancia, y se vaya dejándolo vivo, para dar tiempo al sabio-majadero a dejar pistas sobre el secreto más importante en la historia de la humanidad, escribiendo con sangre símbolos en su cuerpo, y que... En fin, así empieza, y así sigue hasta el final. Claro que estos lodos vienen de los polvos del libro (sin segundas: es una de las películas más asexuadas que he visto en mi vida, si exceptuamos la autoflagelación del albino. Por cierto, ¿hay vida en Marte? ¿Hay monjes en el Opus?). Pensando en la novela y en la película es inevitable acordarse del viejo chiste de Hollywood, dos cabras están comiendo celuloide, y una le dice a la otra: "Prefiero la novela". En cualquier caso, comparten muchas cosas, y al menos dos suficientes para poner en cuestión cualquier obra dramática (o cómica, ustedes eligen): un argumento absurdo y unos personajes de cartón-piedra.

¿Me aburrí? No, incluso me reí a veces, aunque sea una película totalmente falta de sentido del humor, pues su impostada y superficial seriedad, unida a sus memeces, hacen que uno

se sonría, incrédulo. Esa escena, Dios mío, en la que el malvado anciano engaña a cuarenta policías ingleses en el aeropuerto de Londres, haciendo pasar escondidos en el coche a los buscadísimo Langdon, el simbologista, y Neveu, la criptógrafa de la policía francesa... O esa otra, espantosamente ridícula por la trascendencia y emotividad que debería tener y de las que carece totalmente, en la que los seguidores del Santo Grial—Sangre Real— muestran su reverencia ante la tataratataranieta de Jesucristo y María Magdalena... ¿Disfruté visualmente? No, la película está hecha con medios—ha costado unos 125 millones de euros—, pero con escasa imaginación y ninguna convicción. El ritmo, pretendidamente rápido, es más bien tedioso, y el efecto sorpresa se basa en las muñecas rusas: una traición dentro de una traición dentro de una traición... Mas ¿a quién le pillas desprevenido que en el interior de la tercera muñeca rusa haya una cuarta muñeca rusa? ¿Aprendí algo? No, pero aquí está una de las claves del fenómeno Da Vinci: mucha gente ha alabado con enorme ligereza su gran documentación histórica, y el autor del libro afirma, en la nota preliminar, que "todas las descripciones de arte, arquitectura, documentos y rituales secretos en esta novela son fidedignas". Da como un hecho la existencia del Priorato de Sión, supuestamente fundado en 1099 y al que habrían pertenecido, entre otros, Botticelli, Newton y, por supuesto, Leonardo, cuando en realidad es una superchería que tiene unos cincuenta años de vida (la superchería, claro). Es evidente que cualquiera puede inventar lo que quiera en una obra de ficción, pero si en un prólogo

lo da por bueno, está engañando. ¿Y a quién le importa ese engaño? A mí, más bien poco: una estafa más que no me afecta directamente, y ya estoy bastante curado de espanto. A la Iglesia o al Opus—expertos, a su vez, en engaños—, bastante más, aunque sospecho que no tanto como se ha dicho. Sí, han aumentado los detractores del Opus Dei, pero, asombrosamente, también el número de sus miembros. Me da la sensación de que esa indignación ha sido hinchada y manipulada, convertida en otro de los resortes que se han activado para promocionar la película y el libro. Y la promoción, desde luego, ha dado sus frutos.

De *El Código Da Vinci* se han vendido en todo el mundo unos 45 millones de ejemplares (añadan un milloncete si leen esto dentro de un mes). Todavía más gente verá la adaptación cinematográfica. En España es la película que más ha recaudado en una semana en la historia, cerca de 9 millones de euros. Si ese dato de los 9 millones puede dejarnos fríos (quizá no estemos acostumbrados a mirar las taquillas), lo que nos deja helados es que en esa primera semana reunió el 74 por ciento del dinero gastado por los espectadores. Dicho de otro modo, de cada cuatro espectadores, tres fueron a ver *El Código Da Vinci*, y un descarriado, cualquier otra. Hay películas peores en la historia del cine, no lo dudo, incluso muchísimo peores, y a montones, pero uno se inspira en la batalla de Inglaterra y piensa que nunca tantas personas vieron una película tan mala en tan poco tiempo. Y por eso hablamos de ella. Aceptar lo que el paso de las horas hace con nosotros precisa de toda una vida, y a menudo, requeriría de varias. Pero no sólo ante



Hasta el moño de la sonrisa enigmática de la Gioconda.

el espejo encontramos motivos para el pesimismo: si miramos alrededor, si miramos hacia atrás, resulta desmoralizador comparar un éxito mundial como *El nombre de la rosa*—también la versión cinematográfica es infinitamente mejor— con *El Código Da Vinci*. ¿Será que la LOGSE se implantó en todo el mundo? Procuro tomármelo a broma, aunque sé que en el fondo todo esto es muy serio. ¿No consiste en eso el humor?

¿Qué más decir? Lo siento, pero escribo una semana después de haberla visto, y a las tres horas ya casi había olvi-

dato todo, así que he hablado más de un fenómeno que de una película. Pero esto último tiene su razón de ser: si se hablara solamente de cine, *El Código Da Vinci* no tendría cabida en estas páginas. Ron Howard, el director, protagonista de *American Graffiti*, ha filmado películas mejores (1, 2, 3... *Splash*, *Una mente maravillosa*, *Cinderella Man*), pero con ésta hará mucho más dinero, así que no nos preocupemos por él. En cuanto a los actores, Audrey Tatou va por ahí, por lo visto y leído, hablando maravillas de su propia hermosura, suerte que tiene.

Tom Hanks parece agotado y aburrido, ojeroso, y alguien debería decirle que, por favor y por decencia, no vuelva a dejarse esas melenas tan lacias y tan poco frondosas que le hacen parecer, por cierto, un sucedáneo de Timothy Hutton. Siguiendo con los parecidos, no sé si Florentino Fernández tiene actualmente algún programa en televisión, pero si lo tiene, seguro que ya ha bordado el papel del malvado del Opus Dei, encarnado por Alfred Molina. Sobre Jean Reno corramos el compasivo velo del silencio: aquí, su eterna mueca de fastidio puede hacerse contagiosa.

Veni vidi vici, así resumió Julio César una de sus fulgurantes campañas en el 47 a.C, tras la batalla de Zela, en la que derrotó a Farnaces, rey del Ponto. Si buscamos la frase en internet, ese imprescindible magma de información plagado de errores, encontramos diversas formas de escribir la cita: *vini, vidi, vici; vine, vidi, vici*, etc., incluyendo, cómo no, *vini, vidi, vinci*, esto último en un foro de traducción, afortunadamente gratuita. Teniendo en cuenta las inexactitudes, trolas e incongruencias de los libros de Brown, no me resulta difícil imaginarlo en una mansión, mirando al horizonte en el que se pierden sus tierras, y pensando, satisfecho, *Vine, vidi, Vinci*. En fin, *El Código Da Vinci* da para encendidas discusiones o para unas cuantas risas, según cómo nos lo tomemos. Eso sí, soy plenamente consciente de que nadie se habrá reído tanto en los tres últimos años como Dan Brown, un pésimo y tramposo escritor—malos diálogos, malas descripciones, inverosimilitudes, abro una página al azar y cito: “En la actualidad esa línea estaba en Greenwich, Inglaterra”—al que, sencillamente, le ha tocado la lotería. Y enfadarse por ello sería tan absurdo como enfadarse todos los años en Navidad, después del Gordo, que nunca nos toca. ¿O es que les ha tocado a alguno de ustedes? —

— MARTÍN CASARIEGO

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 Flowers”—en un paraíso recuperado y vegetal y utopista se permitían afirmar que “Extraño a 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 cínicas 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 Franz Ferdinand, The Arcade Fire y,



Talking Heads en los setenta tardíos.

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 incluyendo 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 Patridge 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 poesías, 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 creativas 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, memorice las letras de todos los otros discos de Talking Heads, vi a los Talking Heads en vivo cada vez que pude, y cuando me

ARTES Y MEDIOS

MÚSICA

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 en la historia de *bla bla bla*. Y todo es



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

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 empecé 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 so-

bre hacer las paces con las cosas que te enojaban mucho hasta hace apenas unos pocos años atrás. 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 New 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.