

## Allò que va dir el tro

### Quatre meditacions breus en què no s'esmenta Christian Marclay ni una vegada

Tom McCarthy

#### 1. Persèfone

Aquest és el nom del capítol –el cinquè de *Biffures* (1948), les seves memòries/ficció/tractat– en què Michel Leiris explica com escoltava el grafòfon Edison del seu pare. No pas el gramòfon –és precis pel que fa a la diferència–, sinó el *grafò-fon*: un aparell els cilindres de cera del qual conserven els rastres de les vibracions que hi imprimeix l'agulla de gravació, marques «helicoides», croquis estranys, dibuixos que es converteixen en so. O a l'inrevés: sons que es converteixen en dibuixos. Si el dispositiu sembla tan extraordinari als ulls del jove Leiris és perquè pot acomplir aquesta doble funció, «segons que es fes servir per enterrar els sons a les profunditats de la cera o per fer que tornessin a aflorar –cereals madurs o cadàvers ressuscitats– de la fossa allargada que excavaven en el moment d'enterrar-se». D'aquí la referència a Persèfone: la filla de Demèter/Ceres (deessa de l'agricultura i protectora de la llei; com diu Ovidi, «la primera que va trobar la manera de solcar la terra amb l'arada»), a qui Plutó/Hades rapta i manté sota terra, i després envia a fora una altra vegada; però només de manera provisional, una temporada cada any, com si fos un viatge d'anada i tornada entre la vida i la mort configurada com un cd o un mpeg en *Repetició*.

Però hi ha una altra pista en el títol, una segona raó per la qual, com diu Leiris, «el nom subterrani de Persèfone» s'ha «arrabassat a les seves negrors terrestres i s'ha elevat fins al cel de la capçalera d'un capítol». A Leiris les dues parts d'aquest nom li recorden les síHabs que en francès designen el papaorelles o tisoleta, el *perce-oreille*, l'insecte que durant segles es va creure que ens perforava la membrana fònica, s'endinsava pels canals auditius i alterava el cervell, causant els collages mentals d'imatges i paraules o els dibuixos animats que anomenem somnis. L'efecte del grafòfon, per a Leiris, no és menys invasiu ni menys fisiològic: «excava el llit que va des de les capes acústiques ocultes en el fons de la cera fins al mar de l'oïda», i li introduïen per aquest canal «espetecs inesperats, [...] xocs, [...] sobresalts [...]. Allò que esclatava en el diafragma i feia inevitable que es trenqués la paret transparent era, doncs, un tro autòcton [...]; un estrèpit que era la fulguració íntima del fragment de matèria present [...]; un foc del cel d'ordre molecular». En aquesta «bretxa auricular», escriu, «em penetrava el món mineral, és a dir, el que em resulta més irreductible i aliè».

Rainer Maria Rilke també descriu la primera vegada que va experimentar l'enregistrament del so. Va ser el professor de física de l'institut qui va ensenyar als seus alumnes embadalits com havien d'enganxar en la petita obertura d'un embut de cartró un tros de paper impermeable, al qual havien fixat verticalment la cerra d'un raspall de roba. La versió casolana i simple de l'Edison de Leiris pare transferia i reproduïa les veus dels alumnes en un cilindre recobert de cera i els confrontava, així, amb «un punt nou i infinitament delicat de la textura de la realitat». Ara bé, el que el Rilke adult recorda més de l'experiment no és so ínfim que emergia de l'embut quan es feien girar els cilindres, sinó els gargots de les incisions materials que hi quedaven: això és el que torna vívidament a la seva memòria al cap d'una dècada i mitja més tard quan, en una classe de medicina, contempla les sutures d'un crani humà. A continuació, fa un experiment mental: «¿Què passaria si cambiéssim el trajecte de l'agulla i en el moment de reproduir el so la dirigíssim sobre una marca que no provingués de la traducció gràfica del so, sinó que ja existís de manera natural [...] Si fos, per exemple, al llarg de la sutura coronal? [...] Hauria de resultar-ne un so, una sèrie de sons, una música. [...] ¿Quants traços, de procedència diversa, no es podrien posar sota l'agulla per provar-los?»

Segons Rilke, la marca del crani és només un «exemple», el desencadenant casual d'aquests pensaments: una taula, posem, un carrer empedrat o el tronc d'un arbre servirien igualment. Però no tria ni una taula ni el tronc d'un arbre: com Hamlet, opta per la calavera. El punt de partida de les seves deliberacions, el crani, situa novament aquestes reflexions –i, per extensió, la qüestió del so i el dibuix, o del dibuix del so i, de fet, tota la qüestió de la textura de qualsevol realitat ancorada o en equilibri en aquest punt o conjuntura tan delicats– dins del radi de la mort, el regne d'Hades.

## 2. *ssiiii, fffffi fffffi*

Pensem en els observadors aeris de la Primera Guerra Mundial. Situats a la part posterior d'un aeroplà biplaça, mirant enrere (com l'àngel de la història de Benjamin); aquells homes joves (eren tots homes) devien llegir el camp de batalla que desfilava sota la cua de l'avió com el paper que surt d'una impressora. Era un text ric, fitat per trinxeres i vies d'abastament, marcat pels cràters de les bombes, puntuat per bateries, cada una de les quals era designada per una lletra, en el mapa que l'observador tenia a les mans o bé al terra mitjançant les *Popham strips*, grans línies de tela que formaven una E, una A o una F, i que es podien llegir des del cel. Dos mapes, dos dibuixos, doncs: un esbossat en el paper i l'altre en el terreny. El cel també estava guixat, convertit en una xarxa de línies que s'encreuaven, angles i intervals, rastres de vapor, trajectòries de coets, núvols de fum. L'observador tenia un aparell de ràdio: transmetia seqüències de lletres amb el codi Morse que baixaven a tota velocitat per la bateria fins a les orelles dels operadors, i els indicava que havien de modificar l'elevació del tir o redibuixar l'arc d'un projectil; així, l'observador esdevenia un lector i un escriptor alhora, espectador i artista, transformador actiu de la tela en què es trobava indissolublement atrapat.

Mentre que els poetes humanistes anglesos (Owen, Sassoon, etc.) es lamentaven de la destrucció i ho expressaven amb cornetes bucòliques que, des de comarques desconsolades, convocaven a homes a qui havien penetrat els cossos amb geometries inhumanes, els futuristes veien en aquests mateixos episodis (destrucció, penetració i l'ascens de noves geometries) l'enderrocament radical i exultant d'aquelles normes rígides que governaven l'estètica, la perspectiva visual, la poesia i fins i tot la mateixa humanitat. En cada viratge o caiguda en picat d'un avió de guerra, l'espai es reenquadra, els horitzons es despleguen, es trenquen i es reconfiguren sobre múltiples eixos nous; els «fragments panoràmics» esdevenen «una continuació els uns dels altres, units per una necessitat misteriosa i fatal d'imposar formes i colors, mentre conserven entre si una harmonia perfecta i prodigiosa»; la raó «s'abandona al vertigen»; les taques de fum, els feixos de llum elèctrica

s'ofereixen com a pinzellades; «gresols de barita, alumini i manganès» envien «explosions encegadores» als núvols terroritzats. Quan l'eloqüència de la metralladora ofega la tebior esmorteïda del corn del pastor, el so agafa una nova importància; però el so alliberat de les cadenes del sentiment i la lògica. «No cal que t'entenguin», escriu Marinetti; en canvi, hem de fer servir tots els sorolls que ens envolten, amplificar-ne la violència, en i com la poesia, abandonar la sintaxi, fer xocar les paraules –*torpeder-home*–, utilitzar onomatopeies: *ssiiii, fffff, fffff...*

Encara que els escriptors anglòfons de la promoció següent no s'identifiquessin directament amb els futuristes, en la seva obra la transformació hi queda impresa d'una manera també indeleble. En concret, la lògica i l'estètica imposades per la tecnologia sense fil. ¿Què és *La terra eixorca* de T.S. Eliot sinó un llarg rastreig per l'espectre de veus, cançons, fragments que entren i surten extrets d'altres contextos? (Es va publicar el 1922, any en què també es va fundar la BBC.) ¿Què són *Les ones* de Virginia Woolf sinó la sintonització d'una gamma de freqüències modulades, que es tornen a unir en un poliloqui desencarnat? I ¿de quines «ones» estem parlant, en realitat? El *Finnegans Wake* de James Joyce no dissimula la seva naturalesa radiofònica (el nom del protagonista, que es transforma al llarg de la freqüència, varia entre Persse O'Reilly i Earwicker), i ens mostra uns «*lofty marconimasts from Clifden*», que radien «*open tireless secrets [...] to Nova Scotia's listing sisterwands*», un «*contact bridge of [...] sixty radiolumin lines [...] that lionroar in the air again, the zoohoooom of Felin make Call*». Les esquizoacústiques que afligien el Caliban de Shakespeare i que tant el fascinava –l'aire ple de sons, remors i tonades dolces, la vibració de milers d'instruments que cantussegen a l'orella–, ha esdevingut, en una nova tecnologia, la força motriu de l'art. És com si Shakespeare ho hagués presagiat. Per què, si no, hauria posat el nom d'Ariel el transmissor dels sons?

### 3. Dues vegades. Repeteixo...

En el «Primer sonet a Orfeu» de Rilke (escrit també el 1922), és com si el cant del poeta traci construís un temple receptor a la nostra orella. En la versió cinematogràfica del mite que Jean Cocteau va dirigir el 1950, qui escolta és el poeta mateix: sintonitza la ràdio d'un cotxe i rep fragments de textos transmesos en bucle per un altre poeta des de l'inframón, que Cocteau representa com un paisatge urbà bombardejat, una terra eixorca. «L'ocell canta amb els dits. Dues vegades. Repeteixo: l'ocell canta amb els dits. Tres vegades.» Orfeu transcriu aquestes seqüències críptiques trobades (que al final resulta que estan formades a partir d'altres fonts), i després les reajusta i les publica. Cocteau va tenir aquesta idea arran de la *radio anglaise d'occupation*, les transmissions que els serveis secrets britànics enviaven a través de la BBC als seus homòlegs de la Resistència durant la Segona Guerra Mundial: eren frases breus i poètiques que es repetien en bucle i que normalment no tenien cap significat en concret; però una de cada cinc-centes, centena amunt centena avall, transmetia un missatge en codi que significava «talleu les línies elèctriques», «voleu el pont», o «assassineu el general». A Londres, un home o una dona llegeix un vers en un micròfon; a França, es vola un pont. O no: cada línia té aquest potencial, aquesta doble capacitat.

Cada vegada que veig la pel·lícula de Cocteau, penso en el Tintín d'Hergé, inclinat damunt de l'aparell de ràdio, recollint i copiant els missatges encriptats que els conspiradors malvats s'envien per freqüències il·legals. «Què pot voler dir tot això?», es pregunta. En el món de Tintín, el so també és una arma; el seu amic, el professor Tornassol, inventa uns grans miralls ultrasònics capaços de destruir ciutats; quan presenta el seu aparell de televisió, el «Supercolor», el professor no només invadeix el camp visual dels espectadors (i dels lectors) amb pues, zigzags i distorsions de l'estil de Richter; també omple l'aire (o la pàgina; són el mateix) amb paraules marinettianes en llibertat: «DIGUEDUG DAGADIGUDUG DUGODUG DAGODAGODUG...» I, en l'últim àlbum, inacabat, *Tintin et l'Alph-Art*, veiem que el capità Haddock sosté i examina una *H* gegant: el llenguatge s'ha cosificat del tot.

Per al lletrista Isidore Isou, les paraules es podien cisellar com el marbre, i es tallaven i recombinaven com les capes de diversos pòsters a partir dels quals els seus seguidors van crear noves obres d'art, en què s'estableix un diàleg entre les lletres i les imatges de cada estrat amb les dels altres. Per a William Burroughs, el llenguatge era un virus; per a Kathy Acker, era una cosa clavada al cos; per a tots dos, una cosa que es podia estripar i recombinar per destruir els sistemes de control de la terra, els quals, com que estan constituïts per un codi, també són fonamentalment lingüístics. Les paraules són armes. Quan, de nen, veia *Batman* a la televisió, sempre vaig pensar que eren les paraules les que es desplegaven a la pantalla en les baralles, els enormes i estridents KA-POWWW! i KER-THUNNKKK! els que feien caure els sequaços del Pingüi o del Jòquer, i no els punys d'on sortien i explotaven.

#### 4. Les taules de la llei (remix)

Moisès era tartamut. El foc del cel, o la seva repetició a la terra (és a dir, la repetició del que ja era repetició al començament, una vegada i una altra), sempre està ple de crepitacions, interrupcions, violència i soroll. Les taules es trenquen; les coses s'uneixen d'una manera diferent, les línies es refan. Això és alhora llei i destrucció de la llei.

L'última –o la primera– paraula condueix al tro de Joyce, que, quan apareix en la primera pàgina de la seva novel·la circular (i, per tant, també després de l'última pàgina, repetida fins i tot quan es llegeix o se sent per primera vegada), brama com l'aparell de televisió de Tornassol:

bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonnerronntuonnthunntrovar-  
rhounawnskawntoohooordenenthur – nuk!