

## Lo que dijo el trueno

### Cuatro meditaciones breves en las que no se menciona una sola vez a Christian Marclay

Tom McCarthy

#### 1. Perséfone

Así se titula el capítulo, quinto de sus memorias/ficción/tratado *Tachaduras* (1948), en el que Michel Leiris relata cómo escuchaba el gramófono Edison de su padre. No «gramófono» –el autor puntualiza bien la diferencia– sino *grafó-fono*, un artificio cuyos cilindros de cera guardan las huellas de las vibraciones impresas en ellos por el punzón de grabación: marcas «helicoides», extraños croquis, dibujos que se convierten en sonido. O a la inversa: sonidos que se convierten en dibujos. Si el aparato le resulta tan prodigioso al joven Leiris es porque sirve a esa doble función, «según se usara para enterrar los sonidos en lo hondo de la cera o para hacer que volvieran a aflorar –cereales maduros o cadáveres resucitados– de la fosa alargada que, al enterrarse, excavaban». De ahí lo de Perséfone, la hija de Deméter/Ceres (la diosa legisladora de la agricultura, quien, nos dice Ovidio, «la primera supo con corvo arado hender la tierra») a quien Plutón/Hades mantiene presa bajo tierra y todos los años deja salir desde el suelo, pero solo provisionalmente durante una breve temporada, en un viaje de ida y vuelta entre la vida y la muerte, programado, como un cd o un mpeg, en *Repetir*.

Pero hay una clave más para el título, una segunda razón por la que, como dice Leiris, «el nombre subterráneo de *Perséfone*» haya sido «extraído de su oscuro hondón terrestre y elevado a los cielos del título de un capítulo». A él las dos partes de ese nombre le hacen pensar en las sílabas con que en francés se denomina a la tijereta, *perce-oreille*, insecto perforador de nuestra membrana fónica que hurga en nuestros canales auditivos y nos trastorna el cerebro generando (así se creyó durante siglos) esas combinaciones de imágenes mentales y palabras, o esos dibujos animados, que llamamos sueños. El efecto del gramófono en Leiris hijo no es menos invasivo, menos psicológico, al «excavarle el lecho que va desde las capas acústicas ocultas en lo hondo de la cera hasta el mar del oído» e inyectarle a través de ese canal «chasquidos inesperados [...] choques [...] sobresaltos [...] Lo que estallaba en el diafragma y parecía inevitable que quebrase su tabique transparente era, pues, un trueno autóctono [...] un estruendo que era fulguración íntima del fragmento de materia aquí presente [...] un fuego del cielo de orden molecular». Por esa «brecha auricular», escribe, «se me metía dentro el mundo mineral, es decir, eso que me resulta más irreductible y más ajeno».

También Rainer Maria Rilke relata la primera vez que presencié una grabación de sonido. Fue su profesor de física del instituto, que enseñaba a sus encandilados alumnos el modo de pegar sobre la abertura menor de un cartón enrollado en forma de embudo un pedazo de papel impermeable al cual luego se fijaba verticalmente una cerda tomada de un cepillo de ropa recio: una versión casera, *low-tech*, del Edison de Leiris padre, que al transferir y reproducir en un rodillo recubierto de cera

las voces de los alumnos los enfrentaba a «un punto nuevo, sumamente delicado todavía, de la realidad». En todo caso, lo que más recuerda del experimento el Rilke adulto no es el escuálido sonido que manaba del embudo al hacer girar de nuevo los cilindros, sino las sinuosas incisiones materiales que había en ellos: es lo que le viene con fuerza a la cabeza una década y media más tarde cuando, siendo estudiante de medicina, observa las suturas que recorren el cráneo humano. Se le ocurre entonces un experimento mental: «¿Y si se cambiase la aguja y en su trayecto de vuelta recorriera un trazado que no fuese el resultado de la traslación gráfica del sonido, sino algo ya existente de por sí de manera natural [...] Si fuese, por ejemplo, justamente la sutura coronal? [...] Debería obtenerse un sonido, una serie de sonidos, una música... [...] y entonces, ¿qué trazos de muy diversa procedencia no se podrían poner bajo la aguja y hacer la prueba con ellos?»

El surco craneal, aduce Rilke, no es más que un «ejemplo», el desencadenante accesorio de esos pensamientos; para el razonamiento lo mismo valdrían una mesa, el adoquinado o el tronco de un árbol. Para hacerlo, sin embargo, no elige una mesa o un tronco de árbol. Como Hamlet, recurre a la calavera. El punto de apoyo de sus especulaciones, el cráneo, vuelve a situar sólidamente tales reflexiones –y, por extensión, la cuestión del sonido y el dibujo, o del dibujo del sonido, y de hecho todo el asunto de la textura de cualquier realidad asentada o en equilibrio sobre ese delicado punto o coyuntura– una vez más dentro del radio de acción de la muerte, el reino de Hades.

## 2. *ssiiii, fiiii fiiii*

Pensemos en los observadores aéreos de la Primera Guerra Mundial. Desde su posición en la parte trasera de un aeroplano biplaza, mirando (como el ángel de la historia de Walter Benjamin) hacia atrás, estos hombres jóvenes (todos eran hombres) leían el campo de batalla que se deslizaba bajo la cola del avión como el papel que fluye de una impresora. Formaba un texto caudaloso, surcado por trincheras y líneas de suministros, sembrado de cráteres de bombas, puntuado por baterías, cada una de ellas señalada con una letra, bien en el mapa del observador, bien en el propio suelo mediante *Popham strips*, largas tiras de lona que formaban la letra E, o la A o la F de tal manera que fuesen legibles desde el aire. Así pues, dos mapas, dos dibujos: el esbozado sobre el papel y el del terreno, ya transformado en otro. También el cielo estaba garabateado, convertido en una trama de líneas entrecruzadas, ángulos e intervalos, regueros de vapor, trayectorias de cohetes, borbotones de humo. El observador llevaba un equipo de radio. Tecleaba en morse secuencias de letras que se precipitaban hacia su batería y hasta los oídos de sus operadores, aconsejándoles corregir una pizca la elevación del disparo, redibujar la curva de un obús. El observador se convertía así en lector y escritor a la vez, en espectador y artista, en transformador activo del mismo lienzo en que se hallaba indisolublemente atrapado.

Mientras que los poetas humanistas ingleses (Owen, Sassoon, etc.) se dolían de la destrucción y expresaban el lamento de bucólicas trompetas que, desde el hogar desconsolado, llamaban a hombres cuyos cuerpos habían penetrado unas geometrías inhumanas, los futuristas veían en esos mismos episodios (destrucción, penetración, surgimiento de nuevas geometrías) el destronamiento radical y exultante de todas las decorosas normas que regían la estética, la perspectiva visual, la poesía o la propia humanidad. Con cada giro inclinado o cada descenso en picado de un avión de combate el espacio se reacomoda, los horizontes se despliegan, rasgan y resitúan conforme a nuevos y múltiples ejes; «cada fragmento panorámico» se vuelve «continuación de los demás, hermanados por una necesidad misteriosa y fatal de superponer sus formas y colores guardando al mismo tiempo entre sí una armonía perfecta y prodigiosa»; la razón se «abandona al vértigo»; estelas de humo, coágulos de luz eléctrica se nos ofrecen como pinceladas; «crisoles de barita, aluminio y manganeso» lanzan «explosiones cegadoras» a las aterrorizadas nubes. Cuando la elocuencia de la ametralladora ahoga el cuerno lánguido y apagado

del pastor, el sonido cobra una importancia nueva; pero es un sonido liberado de las cadenas del sentimiento y la lógica. «Ser comprendidos no es necesario», escribe Marinetti; en su lugar debemos hacer uso de todos los ruidos que nos rodean, amplificar en poesía y como poesía su violencia, suprimir la sintaxis, entrechocar las palabras –*hombre-torpedero*–, usar la onomatopeya: *ssssiiii, fffiii fffiii...*

Es posible que los escritores anglófonos de la siguiente promoción no se tuviesen directamente por futuristas, pero no por ello llevan menos indeleblemente estampada sobre sí la renovación. En concreto, la lógica y la estética impuestas por la tecnología sin hilo. ¿Qué es *La tierra baldía* de T.S. Eliot sino un largo deambular a través del espectro de voces, canciones y fragmentos que entran y salen desprendidos de otros contextos? (El mismo año en que se publicó, en 1922, se fundó la BBC.) ¿Qué son *Las olas* de Virginia Woolf sino un sintonizar una gama de frecuencias moduladas, su agrupamiento en un poliloquio incorpóreo? Y por cierto, ¿de qué clase de olas u ondas se trata? *El Finnegans Wake* de James Joyce no disimula su naturaleza radiofónica (el protagonista, metamorfoseándose por todo el ancho de banda, recibe indistintamente los nombres de Persse O'Reilly o Earwicker) y nos muestra airoso unos «marconimástiles de Clifden» radiando «incansables secretos a voces [...] a las hermanas audientes de Nueva Escocia» o un «puente de contacto de [...] sesenta líneas radiolumínicas [...] que leonrugen otra vez al aire con el zoonido del Felingatulo maullamando». Las esquizoacústicas que aquejaban al Calibán de Shakespeare y que tanto lo cautivaban –el aire lleno de ruidos, sonidos y suaves tonadas, el aleteo de mil instrumentos de cuerda pulsados en torno a sus oídos– se han convertido, revestidas de tecnología nueva, en la fuerza motriz del arte. Es como si Shakespeare lo hubiera presagiado. ¿Por qué, si no, llamó «Ariel» al transmisor de los sonidos?

### 3. Dos veces, repito...

En el «Primer soneto a Orfeo» de Rilke (escrito también en 1922) el canto del poeta tracio tiene el efecto de construir un templo receptor en nuestro oído. En la versión cinematográfica del mito que hizo Jean Cocteau en 1950 quien escucha es el propio poeta: en una radio de coche sintoniza y recoge los repetidos fragmentos de texto que trasmite otro poeta del inframundo, un lugar que Cocteau representa como un paisaje urbano de ruinas bombardeadas, una tierra baldía. «El pájaro canta con los dedos. Dos veces. Repito: el pájaro canta con los dedos. Tres veces.» Orfeo transcribe estas crípticas secuencias encontradas (que al final resultan ser a su vez pedazos cosidos de otras fuentes) y luego las reorganiza y publica. La idea le vino a Cocteau escuchando la *radio anglaise d'occupation*, las transmisiones que durante la Segunda Guerra Mundial hacía el servicio secreto británico a través de la BBC para sus colegas de la Resistencia. Solían ser breves frases poéticas, muy repetidas, la mayoría sin un significado concreto, aunque de ellas una entre quinientas era un mensaje codificado que ordenaba «cortar el tendido eléctrico, volar el puente, asesinar al general». En Londres un hombre o una mujer lee al micrófono un verso y en Francia un puente salta por los aires. O no. Cada línea tenía ese potencial, esa doble capacidad.

Siempre que veo la película de Cocteau pienso en el Tintín de Hergé, pegado a su aparato de radio captando y copiando los mensajes en clave que por frecuencias ilícitas transmiten unos malvados conspiradores. «¿Qué querrá decir todo esto?», pregunta. En el mundo de Tintín el sonido es también un arma; su amigo el profesor Tornasol inventa unos grandes espejos de ultrasonido capaces de destruir ciudades, y cuando da a conocer su nuevo aparato de televisión, el «Supercolor», el profesor no solo agobia con desgarrones, zigzags y brochazos a lo Richter el campo de visión de sus espectadores (y el de los lectores), también colma el aire (o la página, pues son lo mismo) con marinettianas palabras-en-libertad: «DIGUEDUG DIGADIGUDUG DUGUDUG DAGODAGODUG...» Y en el último e inacabado álbum, *Tintín y el Arte-Alfa*, vemos al capitán Haddock que sostiene e inspecciona una H gigante: el lenguaje plenamente reificado.

Para el letrista Isidore Isou las palabras podían cincelarse como el mármol y ser talladas y recombinadas igual que las capas de carteles pegados a partir de los cuales sus adeptos creaban, rasgándolos, nuevas obras de arte donde se establece un diálogo entre las letras e imágenes impresas de cada estrato y las de los otros. Para William Burroughs el lenguaje era un virus; para Kathy Acker, algo injertado en tu cuerpo; y también para ambos algo que se puede golpear y recombinar a fin de reventar los sistemas de control de la tierra, que por estar compuestos de código son asimismo lingüísticos en la base. Las palabras son armas. Cuando de niño veía *Batman* en la televisión, siempre pensé que eran las palabras mismas, centelleantes en la pantalla durante las peleas a puñetazos, los enormes y estridentes ¡KA-POWWW! y ¡KER-THUNNKKK!, los que tumbaban a los secuaces del Pingüino o del Joker y no los puños de donde surgían volcánicamente.

#### 4. Las tablas de la ley (remix)

Moisés tartamudeaba al hablar. El fuego del cielo, o su repetición por parte de la tierra (es decir, la repetición de lo que ya fue repetición al comienzo de todo, una y otra vez), viene siempre desbordante de chasquidos, interrupciones, violencia, ruido. Las tablas caen rotas en pedazos; las cosas se recomponen de forma diferente rehaciendo todas las líneas. Es la ruina de la ley y es a la vez la ley.

La última palabra, o la primera, le corresponde al trueno de Joyce, que cuando aparece en la primera página de su novela circular (y también tras la página final, repetido incluso al ser leído u oído por primera vez) retumba, como el televisor de Tornasol:

**bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonnerronntuonnthunntrovarr-  
hounawnskawntoohooordenenthur – nuk!**

Tom McCarthy es novelista y su obra se ha traducido a más de veinte idiomas. Sus libros se han adaptado al cine y al teatro, y ha obtenido numerosos premios. Actualmente participa en el programa de artistas del Servicio Alemán de Intercambios Universitarios de Berlín.