

CRITCHLEY, SIMON 2015, *Bowie, philosophie intime*, París: Éditions La Découverte-Philharmonie de Paris/Cité de la musique, trad. de l'anglès Marc Saint-Upéry. ISBN 978-2-7071-8540-2, 128 pàgines

Parlar ací d'un llibre que duu per títol *Bowie* podria resultar d'allò més estrany; no és cap altre el títol original d'aquest petit assaig en la llengua en què ha estat escrit —publicat inicialment per OR Books (Nova York) en 2014—. Ho podria fer més suportable el fet que el seu autor es dedique a l'ensenyament de la filosofia a la New School for Social Research a Nova York, i que en la seua traducció francesa —a partir de la qual farem aquesta ressenya— porte com a subtítol “filosofia íntima”. Una altra de les raons —una garantia?— ho seria el haver estat publicat dins de la col·lecció *Culture sonore*, de la marca La rue musicale, la qual proposa “escrits que, des de mitjan del segle XIX i els sobresalts de la telefonia [que encara no s'han acabat] fins a la segona meitat del segle XX i el paper social creixent de les músiques populars, mostren de quina manera el camp social és construït pel so i l'escolta tant com ho és per l'escriptura i el discurs, la imatge i la vista, o qualsevol altre dispositiu que mescle dades simbòliques i físiques.” Atorguem doncs la importància que es mereix al sentit de l'oïda; encara que en aquest cas, com veurem, no podem deixar de parlar de la imatge, potser menys de l'escriptura —que en el nostre cas, per desconeixement de la llengua, es transforma en pura música, fent palès el poder dels sons, el seu difícil control, o una certa raó desbordada—.

Comencem però parlant de símbols. Un llibre és la llengua, el contingut, la forma, una part del seu autor, l'aspecte exterior, la traducció... També és el lloc on ha estat editat, on ha sigut comprat, el temps en què allò haurà ocorregut. En aquest cas estem parlant del mes de març de 2015, estem parlant de París, dels carrers empinats del barri de Belleville, de tots els comerços de les plantes baixes d'aquest antic suburbi on viu tanta gent de diferents orígens amb el mateix cartell enganxat, que mostra una figura estranya, de front, mirant, amb el rostre pintat, travessat per un raig de colors; amb una pupil·la més dilatada que l'altra. La crida és important. El lloc també ho és: la Philharmonie, les noves sales de concert que prendran quelcom més que el relleu a l'antiga Salle Pleyel, un edifici concebut per l'arquitecte Jean Nouvel ja inaugurat malgrat no estar acabat, un edifici l'exterior del qual destil·la —així ho sembla— una

certa tristor. Pel fet de no estar acabat? Per les seues formes com de munts de neu bruta? Per la seua pell d'ocells de fosa d'alumini mat que semblen no poder volar? Pel cel fred i gris d'aquell inici de primavera? Finalment allò que deuria haver estat una visita a una “gran” exposició —per un estrany sentiment de desencís— es traduirà en una compra en la llibreria d'un complex cinematogràfic, vora un canal. Com una necessitat alternativa de satisfer una certa pulsio física que en tape una altra. Resultat d'una determinada, d'una veritable atracció.

Podríem considerar-la, aquesta atracció, semblant a la reacció de l'autor del llibre en escoltar “Suffragette City”, allà pel mes de juliol de 1972, en el tocadiscos de sa mare, al menjador de sa casa, als dotze anys? Ell ho defineix com una “pura excitació corporal produïda per aquest objecte sonor [...] quasi insuportable”. Afegeix: “En el moment en què la guitarra de Mick Ronson entrà en col·lisió amb els meus òrgans interns, vaig sentir en la meua carn quelcom de potent i estrany que mai abans havia conegut”. Diguem-ho en les seues paraules: “Era... sexual, senzillament. Sense que jo sabés allò que era el sexe”. Jo no aniré tan lluny, però alguna cosa d'això hi ha hagut sempre: de desassossec, d'inquietud, de desig. En el meu cas, el record d'aquells anys setanta no és tan intens, sí que recorde exactament el lloc, al poble, entre el barracó d'Abdomet —una mena de quiosc enfront del cine Rex— i la Patisserie, un dia gris d'hivern, el 1976 (?) —segur—, fullejant un exemplar de *Vibraciones* —quasi segur... o seria una altra revista de música?—, en qualsevol cas, una fotografia de Bowie durant un concert a París, vestit d'una camisa blanca, netíssima, amb els cabells pentinats cap arrere sobre un fons de decorat on es projectava *Un chien andalou*. Jo ja coneixia la seua música, “Suffragette City” i, sobretot, “Starman” o “Rebel Rebel”. Altra cosa, un mes de setembre de principi dels 80 —el temps d'una verema— vaig arribar a comprar el senzill on hi havia la cançó “Ashes to ashes” en una botigueta d'un poblet del Menerbès occità, ja en el pla, per tal de regalar-lo a un amic: ni ell ni jo teníem tocadiscos, l'escoltavem al bar. Potser encara tinga la coberta per casa, ell que ho guarda tot.

Seguirem parlant de símbols, possiblement mites personals, símbols en definitiva. Anem a un primer punt del llibre que ens pot servir d'un *necessàriament irreal* començament —i no amb paraules del nostre autor ni del nostre músic—: “Abans d'aquest atemptat, sempre havia tingut la vaga impressió que en lloc de viure realment la meua vida, estava assistint a un espectacle televisat. Però, des d'aleshores n'estic completament segur” (13-4); són un fragment de les declaracions d'Andy Warhol arran d'escapar pels pèls d'un intent d'assassinat, en 1968, per part de l'autora feminista radical Valerie Solanas. La cita completa ens la dóna el traductor del llibre al francès —les traduccions del francès al català són nostres—, i en ella trobem alguns matisos

importants: “La gent diu de vegades que la manera com les coses passen en el cine no és realista, mentre que, de fet, és la manera com aquestes passen en la vida que és irrealista. [...] En el moment en què en van desaparar, i des d’aqueix moment, vaig comprendre que tot açò no és més que un espectacle televisiu. Els canals canvien, però sempre és la televisió” (14, n. 3). El fet serà utilitzat per Bowie en la seua cançó “Hunky Dory”: “Andy Warhol, silver screen / Can’t tell them apart at all” (“Andy Warhol o la pantalla d’argent / cap manera de distingir-los”); tenir la impressió constant, en la nostra vida, de ser presoners de la nostra pròpia pel·lícula. *Tot açò* ens remet de nou a la capital francesa, als atemptats de gener —el de *Charlie Hebdo*— i del mes de novembre, i la seua manifestació mediàtica. Segons Critchley —crec que ens pot ajudar—, “El contingut irònic de la consciència de si mateix de l’artista [Bowie] i del seu públic, és fonamentalment el de la seua *no autenticitat*, la qual es reproduïx incessantment en uns nivells de lucidesa cada vegada més grans”. Diguem que la gran oposició s’establiria entre aquells que utilitzen allò no autèntic, una *irrealitat* —diguem-ne dibuixants, músics, artistes...—, que ens permet d’entreveure la realitat entre els seus badalls, i aquells que utilitzen una *realitat* absolutament concreta, és a dir el no res, la mort, per tal de no deixar veure cap cosa.

“Crec també que la identitat és una realitat molt fràgil. [...] Tal com ho ha establert David Hume, la nostra vida interior està constituïda d’un feix d’impressions més o menys inconnexes que reposen en les cambres de la nostra memòria com *piles de roba bruta*” (10); i això m’agrada subratllar-ho. La identitat de Bowie —voluntàriament— serà la suma d’un seguit de personatges diferents vestits de roba bruta —o neta, molt neta—, a la manera d’un Pessoa, d’un Kierkegaard: el mateix Bowie (David Robert Jones), el major Tom, Ziggy Stardust, Aladdin Sane i d’altres impostors.

Però parlem de la majestat de l’absurd, de la visió contra-utòpica de Bowie. Simon Critchley, parlant d’una altra cançó de Bowie, “Diamond Dogs”, no deixa d’evocar *La mort de Danton*, de Georg Büchner, obra que tracta del sentiment post-revolucionari de desesperança, de paràlisi i de nihilisme generalitzat. Ni el discurs pronunciat per Paul Celan en ocasió del premi Büchner de 1960, reivindicant Kropotkine i Landauer, la majestat del present, la majestat de l’absurd... la majestat de la poesia: “l’acte de llibertat encarnat per la poesia és u-tòpic” (57). I concloure: “La poesia és un pas endavant, un acte de llibertat en relació amb un món definit per la majestat de l’absurd, un món humà. És així com la distòpia de Büchner es converteix en la condició de la utopia. Si no tingués més que un sol vertader pensament sobre Bowie, aquest seria que el seu art encarna, també, un pas endavant d’aquesta natura. Ens lliura d’una civilització petrificada i agonitzant. No podem fer res per tal

de reparar una casa que rellisca d'un penya-segat. En aquest sentit, la distòpia de Bowie és també utòpica.” (58).

“Les lletres de Bowie, quan més obliqües, més expressives” (86), i en un cert punt d'unió de lirisme i èpica, quan es produeix —utilitzant el títol d'un recull de poemes de F. Ponge— el que podríem anomenar *la ràbia de l'expressió*, en les seues composicions o en les versions de “La Mort” o “Le port d'Amsterdam”, de Brel, retrobem tot aquell coneixement que només pot néixer d'una cosa alhora tan potent i tan etèria com la música, i que travessa intèrprets, llengües i temps. Un últim paràgraf podria resumir el contingut d'aquest llibre: “Durant un instant fugisser, la durada d'una cançó, d'una d'eixes cançons pop aparentment tan simples, tan innocents, tan puerils, ens veiem capaços de desfer la criatura que hi ha en nosaltres (o de des-crear Simon Critchley) i d'imaginar una altra manera d'existir, alguna cosa que fóra una mostra de la utopia. Eixa és la formidable esperança que s'expressa en la música de Bowie, el seu pas endavant, la seua afirmació de llibertat front a la majestat de l'absurd i la presència d'allò humà. Eixa és la potència de la seua poesia” (109).

Aquest llibre, amb totes les seues contínues referències: Simone Weil, William Burroughs, Orson Welles, Heidegger, Nietzsche, Jack Kerouac, James Joyce, Antonin Artaud, Heinrich von Kleist, Henriette Vogel, Ezra Pound, Samuel Beckett, els ja citats Celan y Büchner, etc., suposa un exercici positiu de curiositat filosòfica, d'anàlisi, embastat a partir de les lletres de moltes cançons i d'una experiència sonora, visual, emocional i vital de difícil explicació.

I com és de teatral (*un coup de théâtre*, dirien els francesos) viure i morir —inexplicable?—, el fet que mentre escric aquest *assaig* de ressenya (?), aquest passe a convertir-se en nota d'actualitat i en necrologia —per la força del present—: el dia 8 de gener David Bowie trau un nou disc al mercat, que duu per títol *Blackstar...* i, el 10 de gener de 2016, David Jones és mort.

Per acabar, una referència a un altre llibre, a una altra lectura recent d'un escriptor de la nostra generació, *O último día de Terranova*, la darrera novel·la de Manuel Rivas, encara una història de utopies i realitats; pàgina 35 de l'edició castellana d'Alfaguara, en la traducció del gallec de Dolores Torres París: “*Madrid, otoño de 1975 [...] Éramos hijos de la noche, de otro planeta. Como cantaba David Bowie, el Duque Blanco, mi otro yo, nuestro hogar era el Gnomar, el país de los gnomos. [...] Yo estaba en el café Comercial, de Duque Blanco, leyendo El cazador oculto de Salinger, un contrabando de Terranova. Allí estaba yo, un ojo leyendo y otro observando las almas que entraban en la luz desde la hora del crepúsculo.*”

Un llibre que duu a un altre llibre, i aquest a un altre, i a un altre... i un fill conductor. En tot cas, *Terranova* —en la novel·la— és el nom d'una llibreria: com moltes altres coses, a voltes, una metàfora.

P. S.: I encara una referència als llibres, a les biblioteques, a mena de filiació, una cita que furte d'un text d'un amic, Koen Broucke, del catàleg de la nostra exposició *Metamorphosis Naturalis*, a la Stadsbibliotheek Antwerpen, l'any 2007: "Ô homme, tu n'est qu'un songe rapide, un rêve douloureux; tu n'existes que par les douleurs; tu n'est quelque chose que par la tristesse de ton âme et l'éternelle mélancolie de ta pensée" (Chateaubriand).

ANTONI DOMÈNECH