



BCN 2355

FRAGMENTOS DE UNA JAM DE ESCRITURA

LAURA FERNÁNDEZ
VÍCTOR GARCÍA TUR
ANDRÉS IBÁÑEZ
MATHIAS ENARD
FLAVIA COMPANY
ANDRÉS NEUMAN
MANUEL VILAS
JORDI PUNTÍ

ILUSTRACIONES
MIGUEL BRIEVA
PRÓLOGO
JORGE CARRIÓN
EPÍLOGO
ELOY FDEZ. PORTA



BCN 2355

FRAGMENTOS
DE UNA JAM
DE ESCRITURA

A PARTIR DE
LA EXPERIENCIA "BCN 2355"

FESTIVAL KOSMOPOLIS, CCGB
25/03/2011, DE 16 A 22 HORAS

K11

PENÚLTIMAS

MUTACIONES DEL ESCRITOR

JORGE CARRIÓN

El verbo *jam* puede significar *saturar*, *atestar*, *presionar*, *interferir*, *atascar*, *estorbarse*... De esa nube de palabras surgió la *jam session* en algún momento de los años 30, para denominar a una reunión musical en que se interpreta un guión improvisado. Es decir: una música no escrita. Una música que sólo existe en el momento de su ejecución. De ninguno de los verbos que están detrás de la expresión se puede deducir que la armonía o el orden, los valores clásicos del arte, sean los objetivos de la actuación. Prima, en cambio, la experimentación, lo provisional, el atropello, la producción que es siempre previa a la corrección, a la edición, a la postproducción.

Así comienza Nicolas Bourriaud su ensayo *Postproducción* (2009): *“Postproducción” es un término técnico utilizado en el mundo de la televisión, el cine y el vídeo. Designa el conjunto de procesos efectuados sobre un material grabado: el montaje, la inclusión de otras fuentes visuales o sonoras, el subtítulo, las voces en off, los efectos especiales. Como un conjunto de actividades ligadas al mundo de los servicios y el reciclaje, la postproducción pertenece pues al sector terciario, opuesto al sector industrial o agrícola –de producción de materias en bruto. Desde comienzos de los años noventa, un número cada vez mayor de artistas interpretan, reproducen, reexponen o utilizan obras realizadas por otros o productos culturales disponibles. Ese arte de la postproducción responde a la multiplicación de la oferta cultural, aunque también más indirectamente*

respondería a la inclusión dentro del mundo del arte de formas hasta entonces ignoradas o despreciadas.

Según el comisario francés, después del arte relacional de los 90, las tendencias centrales serían el arte de la postproducción y el arte radicante del cambio de siglo. Ambos son complementarios, pues, aunque la postproducción implique también una ética, es sobre todo una práctica, a menudo ejecutada por el artista radicante, caracterizado por “un dominio de formas, el de la forma-trayecto, y un modo ético: la traducción”. El de la postproducción es un arte que se crea *después del arte*. Cuando Christian Marclay da a luz *Clocks* (2010), una película confeccionada a partir de fragmentos de miles de películas en las que aparecen, montada para que dure exactamente veinticuatro horas y para que durante todo su metraje los relojes que aparecen en ella marquen la misma hora que muestren los de sus espectadores, se confirma como artista de la postproducción con una obra que sólo puede entenderse como sampleo, como mezcla o remezcla de obras precedentes. Pero Marclay es conocido sobre todo como DJ, es decir, como *performer*. A diferencia de *Clocks*, sus piezas más conocidas precisan de su actuación, de su interpretación en directo, con discos de vinilo que ha encontrado en mercados de pulgas y con antiguos giradiscos en los que hacerlos sonar y violentarlos. En el fondo estamos ante dos formas de la post-producción: la que precisa del artista como actor y la que, en cambio, oculta al artista tras la pieza autónoma, proyectada en la pantalla de una galería. En la primera, se contempla la posibilidad de que la obra aparezca “en bruto”, sea imperfecta, sometida a los rigores del directo. En la segunda, en cambio, se espera la perfección, el acabado sin mácula, la postproducción postproducida. Pero en ambos casos el artista trabaja sobre materiales ajenos. O, mejor dicho, el artista ya ha renunciado a la posibilidad de que todos los materiales no sean ajenos.

Casi todo el arte actual es un arte de la postproducción. La fotografía digital, la edición computerizada, los programas de diseño, los procesadores de texto, los infinitos recursos de Internet prácticamente han eliminado del horizonte de las escrituras la sensación de una producción en bruto. Si el mecanismo de la creación artística ha sido, desde siempre, la *mimesis* y el desvío, es decir, la copia con variantes substanciales, el hecho de poder tener en la misma pantalla en la que retocas una fotografía, escribes un texto o editas un vídeo propios las fotografías, los textos o los vídeos ajenos en los que se basa tu trabajo, no sólo cambia la relación del artista con la tradición,

volviéndola más inmediata y desprejuiciada, también elimina cualquier posibilidad de resucitar los mitos románticos de la creación *ex nihilo* y del genio. En una mediasfera saturada, el artista encuentra su camino gracias al reciclaje de las fuentes primarias y del spam. La saturación no es paralizante, sino motivadora. Y reclama, más que nunca, que el poeta sea *doctus*, es decir, experto en los materiales con los que trabaja.

Durante los meses que he pasado escribiendo el ensayo *Teleshakespeare*, mi ordenador tenía minimizadas las siguientes ventanas: diccionario de la RAE, Wikipedia (la mejor base de datos sobre teleseries que existe), Youtube, www.seriesyonkis.com, y Spotify (con música ambiente y bandas sonoras de teleseries, según el caso). Y el Word. Con el documento titulado “teleshakespeare.doc”. En un ordenador portátil. No es tan diferente del modo en que trabaja un diseñador gráfico, un artista visual o un DJ. Cambian las páginas y los programas, pero no el sistema de apertura y cierre de ventanas. El taller, el estudio, el despacho o el laboratorio comparten un mismo centro de producción y de almacenamiento: el ordenador (conectado a Internet). Es común transportar ese instrumento, que contiene la memoria de tu poética, de tu proyecto, allí donde es necesario exponerlos. Los DJs y los músicos trabajan con sus portátiles durante la sesión en un festival o en una discoteca. Los artistas visuales están habituados a llevar su portátil a las reuniones con gestores culturales en las que deben defender un proyecto y a conectarlo a una pantalla cuando, en el marco de talleres o de encuentros, deben explicar su trayectoria.

El desplazamiento que propone el jam aplicado a disciplinas y lenguajes no musicales es el mismo. La improvisación en directo de un músico no difiere demasiado de la que puede llevar a cabo un dibujante o un escritor. Tal vez ochenta años atrás, entre ambas prácticas existían diferencias realmente abismales, tanto en lo que respecta a las herramientas (los instrumentos musicales, por un lado; el lápiz, el papel, la máquina de escribir, por el otro) como al aura espectacular (que sólo envolvía a los músicos). Pero hoy en día, en un mundo atravesado por innumerables pantallas, en el que la música también es informática; en el que la literatura de Mario Bellatin, César Aira, Cristina Rivera Garza, Manuel Vilas, Agustín Fernández Mallo, Mercedes Cebrián o Fernando Vallejo, por citar tan sólo autores hispánicos, trabaja en el ámbito de lo

que Reinaldo Laddaga ha denominado *espectáculos de realidad*; en el que los festivales y sus micrófonos y sus pantallas gigantes se han convertido en parte del circuito laboral del escritor; en el que la dimensión mediática del escritor se ha extendido mucho más lejos del alcance tradicional, tanto en los medios de comunicación tradicionales (prensa escrita, radio, televisión, como sujeto de entrevistas o de reseñas y como gestor de *opinión*) como en las nuevas plataformas digitales (redes sociales, blogs, páginas web, Twitter, etc.); hoy en día, en ese mundo, la distancia entre la práctica de la música y la práctica de la escritura, si no se ha borrado, ha dejado de ser abismal.

Para sintonizar con la cultura de la convergencia, defendida entre otros por Henry Jenkins, que caracteriza el mundo contemporáneo, los escritores y los lectores tenemos que dejar de pensar en la escritura literaria como un mundo aislado. Como escritura y como narrativa, se relaciona tanto con la comunicación y el *storytelling* como con el arte contemporáneo, por citar dos polos en principio distantes, entre los cuales tenemos los videojuegos, el cómic, las teleseries o el cine. Eso no significa que la literatura no tenga sus rasgos exclusivos. Ni que cada autor no pueda y deba defender una poética propia, su intransferible modo de entender la lectura, la escritura, la vida personal. Pero, en mi opinión, debe tratarse de un programa que sea fruto de la reflexión desprejuiciada y no la reedición de tópicos que se transmiten automáticamente, sin ser discutidos ni pensados antes de interiorizarse.

Dos tópicos tienen especial vigencia respecto al tema que nos ocupa: por un lado, que el deber único del escritor es escribir y leer; por el otro, que la escritura improvisada no es literatura. El primero lleva, constantemente, a toda clase de equívocos. El último tiene que ver con la presencia del escritor en las discusiones de su blog o en el tráfico de Facebook. He leído ya en diversas ocasiones que esa actividad virtual desacreditaría al escritor, que “en vez de estar leyendo y escribiendo, estaría perdiendo el tiempo en Internet”. Nos encontramos en un periodo de legitimación de la tertulia virtual. Si en el presente se considera totalmente legítimo que los escritores de hace veinte, treinta o cien años dedicaran la mayor parte de la jornada a charlar, beber, discutir, medrar, pavonearse, pelearse o ligar en el Café Pombo, el Café Gijón, el Café Oriente o el Bocaccio, es de suponer que lo mismo ocurrirá

próximamente con la conversación en los blogs y las redes sociales. El segundo tópico conduce directamente a la cuestión del *jam* de escritura. Antes de abordarlo, no obstante, cabe considerar la cuestión de la escritura automática, que siempre es invocada como argumento de autoridad para desacreditar la posibilidad de una escritura en directo. Conviene pensar que, más allá de los experimentos concretos llevados a cabo por el surrealismo y sus epígonos, nunca sabremos qué palabras, qué frases, incluso qué párrafos, que forman parte de obras maestras de la literatura universal, fueron fruto de una primera redacción. Fernando de Rojas afirmó haber escrito *La Celestina* en quince días.

Aunque encontremos una larga tradición de actuación del escritor en público, desde la presencia del escritor en salones literarios del siglo XVIII, las lecturas de obra propia y las presentaciones de libros que se vienen haciendo desde el siglo XIX (en algunos casos con auténticos baños de masas: pensemos en Truman Capote, por ejemplo), y la actuación teatral o performática (Gómez de la Serna, García Lorca, Copi, Pedro Lemebel, Javier Montero...) hasta la emergencia en los 80 y 90 de circuitos de *spoken word* y de *poetry slam* (que ha provocado la existencia de *Def Poetry*, el programa de HBO) y la multiplicación de escritores que integran su propio grupo de música (Francisco Garamona, Dani Umpi, Carlos Labbé...), continúa vigente la idea de que el escritor debe mostrarse reacio a esa exposición. Hay que ser muy ingenuo para no ver en la parafernalia que rodea la conversación de un escritor con un periodista, en lugares como el auditorio de la Biblioteca Jaume Fuster o los escenarios de *Kosmopolis* un dispositivo teatral que convierte la intervención del escritor en una *actuación*, en una *performance*. Pero esa supuesta ingenuidad sigue cotizando, según parece, en el mercado literario.

Durante la primera década del siglo XXI hemos asistido a la incorporación de la pantalla a este tipo de actuaciones, ya clásicas, del escritor. Son muchos los eventos internacionales que han contado con la producción en directo de escritura, a menudo acompañada por otro tipo de producción artística, como la ilustración. Hay que ponerlos en relación con las actuaciones en directo que han llevado a cabo artistas plásticos y cocineros, con el teatro de no ficción que ha invadido espacios domésticos reales o con los experimentos de transmisión escrita

en directo a través de blogs o Twitter, es decir, con las operaciones de escritura en tiempo real y de intercambio entre espacios. Porque nuestro siglo se está caracterizando por la obsesión por lo estricta y radicalmente contemporáneo y por la dislocación espacial. El mayor ejemplo de ello sería *Gran Hermano*: teletransmisión constante de un espacio íntimo convertido en público. Del mismo modo, no sólo el ensayo dramático, tradicionalmente privado, se abre al público, sino que la obra se representa en el salón del piso de la madre de la directora. El caso del *Jam de escritura*, creado en Buenos Aires por Adrián Haidukowski en 2007, debe entenderse en sintonía con ese contexto general, con su propuesta de extraer al escritor de su estudio para enfrentarlo a un público en un bar, mientras un DJ ambienta la sesión. Pero también debe ser visto en su particularidad, como una de las expresiones artísticas que se derivan de la crisis económica argentina de 2001. Porque la reacción de muchos jóvenes escritores a semejante panorama fue el impulso de iniciativas alternativas a la gestión cultural previa a la crisis. Nacieron entonces iniciativas como la editorial Eloísa Cartonera, se multiplicaron las pequeñas editoriales y los recitales de poesía como formas de promoción y de distribución de los nuevos libros, se organizó una nueva relación entre escritores consolidados y casas editoriales y, finalmente, nació el jam. En cinco años de vida se ha consolidado como una cita importante de la vida cultural porteña y se ha internacionalizado, con ediciones en México DF, Guadalajara y Barcelona. Radicante.

Por supuesto no se puede esperar de un texto escrito en directo el mismo grado de perfección formal que encontramos en un texto largamente producido y corregido. En algunos casos, la interacción que propone el escritor con el público conduce la experiencia hacia un territorio por lo general ajeno a la vida del escritor (a no ser que, a través por ejemplo de foros, esté en diálogo con sus lectores acerca de la obra que está creando). Pero sobre todo asistimos a la escritura como espectáculo, en un doble sentido de la palabra: por un lado, la conjunción de la música y la pantalla provoca un sentimiento, digamos, ambiental, equiparable al que nos embarga en un concierto o en una obra de teatro; por el otro, nuestra mirada se vuelve pornográfica: asiste a un proceso que entendemos como íntimo y, si nos interesa la poética de ese autor, nos fascina el modo en que puntúa, corrige, vuelve atrás, lanza referencias, cambia

nombres de personajes, cambia el ritmo, se acelera o se bloquea.

En un momento caracterizado por la desmaterialización del libro y la conexión ininterrumpida, esos experimentos con lo real pueden ser ensayos de vías futuras, caminos hacia una literatura que sea sin ambages arte contemporáneo, protagonizada por lectores y por escritores que asuman críticamente el horizonte de su época.

Barcelona. Enero de 2011.



la nave salvés

1

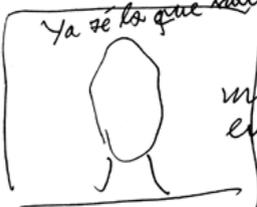


Babily, Dixon, Miranda, Priss

2



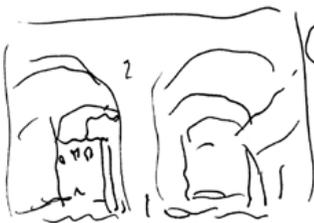
3



Ya se lo que hacemos aquí.

4

miranda habla en francés



5

STA ANDREA



10

11



5



7



7

BCN 2355

FRAGMENTOS



LA NAVE SAURO SOBREVUELA BARCELONA...
O MÁS BIEN LO QUE QUEDA DE ELLA...

01

LAURA FERNÁNDEZ

La Nave Saurio, también conocida como Ese Condenado Chisme, se elevó en el cielo (un despejado y *brillante* cielo estadounidense) a las nueve y treinta y seis minutos de la mañana. Las tripas de Bobby Cardossi, el único tripulante de la nave que no estaba familiarizado con el funcionamiento de la Máquina de Noticias que había instalada junto al cuarto de baño, no dejaban de sonar. No había probado bocado aquella mañana. Aunque había pasado la noche anterior comiendo. Había cenado dos docenas de paquetes de galletas Bulb. Las galletas Bulb eran, en buena parte, las responsables de que él ocupara uno de los cuatro asientos de aquella horrible aeronave, obra de Laurence Von Stern, el diseñador de aeronaves más odiado de los Estados Unidos de América. Cardossi se encogió en su asiento y preguntó qué demonios era aquel chisme que había instalado junto al cuarto de baño.

Fue Dixon Reinhart, el Primer Secretario de Comunicaciones con la Vieja y Destruída Europa, quien tomó la palabra. Lo que dijo Reinhart fue:

-Es una jodida Máquina de Noticias.

-No hables así, Reinhart -contestó Miranda Sherikov, la atractiva y decididamente *rubia* arqueóloga.

-¿Qué? ¿Qué pasa? Odio esos chismes -bramó Reinhart.

-Oh, he vuelto a fallar -dijo entonces Priss. Priss Stratton era quien pilotaba la nave. Aquella fea aeronave con aspecto de pájaro saurio que

había diseñado el odiado Laurence. Lo único que tenía que hacer para evitar que se estrellara contra el suelo era *fingir* que jugaba al *Holloway Park*, un curioso videojuego que consistía en patinar por el paseo marítimo de una ciudad californiana.

-¿Y qué quiere decir eso...? ¿Vamos a, vamos a *estrellarnos*? - quiso saber Bobby.

Se dirigían a Europa. A la Vieja Y Destruída Europa. En concreto, se dirigían a la Vieja y Destruída Barcelona. Barcelona no tenía buen aspecto en los mapas que enviaban las aeronaves que se dedicaban a sobrevolar la zona asolada por la Gran Guerra Terminal que los estados europeos habían mantenido con una extraña raza extraterrestre llamada Deedlebrox Dent. Pero entre los escombros, los arqueólogos que, como Miranda Sherikov, la atractiva y rubia tripulante de la Nave Saurio, habían dedicado su vida al estudio de la Vieja Europa, habían encontrado vestigios de lo que en otro tiempo había debido ser aquel continente. Y por eso estaban allí.



02

VICTOR GARCIA TUR

-Està bé -va dir Stratton- obre la comporta i sortim.

Bobby Cardossi va menjar-se una altra galeta. Havia aconseguit la caixa que guardava de Galetes Bulb i se l'havia repartit entre les múltiples butxaques de la seva granota.

Sherikov va fer que la nau sauri s'obrís.

A fora. Barcelona, destruïda. La pluja radioactiva havia caigut, anys enrere. Després havia arribat la primavera nuclear. I la natura havia trobat manera d'ocupar la ciutat. Alimentar-se de les restes humanes i estendre's arreu.

Stratton va avançar-se al grup. Va ser la primera en trepitjar terra. Trepitjar herba. La van seguir i van disposar-se segons el protocol militar, esperant algun tipus d'amenaça.

Bobby Cardossi va menjar-se una galeta.

Qui fos, el que fos, que picava a les parets de la nau havia desaparegut.

Perquè tot el que veien era una ciutat arruïnada i conquerida per herbes de tota mena. Les arrels dels arbres havien aixecat les rajoles del carrer.

Estols d'ocells volaven de banda i banda dels edificis.

-Endavant-va dir Sheritton.

I Reinhart se li va avançar, apuntant amb l'arma qualsevol amenaça que s'ocultés entre els matolls que els envoltaven.

Eren un grup ben entrenat.

Ideals per a una missió arriscada. Fos quin fos el perill.

Un grup de científics els havia designat especialment. Després de llarguíssimes deliberacions, els havien escollit aplicant la vella i fiable Tàctica Scooby Doo que, en resum, acceptava que per a qualsevol missió el millor era configurar un grup amb un tio guapo i ben musculat, una tia bona, una noia amb ulleres de pasta i un element discordant.

Reinhart era el guapo.

Stratton la tia bona.

Sherikov, la de les ulleres.

I Bobby Cardossi...

Bobby Cardossi va menjar-se una galeta.

En va treure una altra de la butxaca i va alçar-la per fer-la coincidir amb el sol. Els rajos solars van brillar al voltant de la galeta Bulb. Va fixar-se en el cel, que curiosament era igual que el dels Estats Units.



AL DESCENDER A TIERRA, LA TRIPULACIÓN CONFUNDE CON ALIENÍGENAS
A UNAS INEXPLICABLES ALTERACIONES ELECTROMAGNÉTICAS.
NO SE VEN, NO SE OYEN. SON COMO ECOS DEL PASADO..



03

ANDRÉS IBÁÑEZ

Todos se reunieron con Bobby en el centro de la plaza. Una nube rosada pasaba a unos quince metros de altura, similar a una medusa transparente, cuyos largos filamentos alcanzaban casi la hierba que cubría el pavimento. La medusa se colocó encima de Bobby Cardossi y se quedó allí inmóvil.

- ¿Qué es eso? - chilló Priss.

- Es un Deedlebrox - dijo Serikov.

Estaba muy pálida. Las armas del grupo se dirigieron a lo alto, pero ella les detuvo con un gesto.

-Las armas no sirven para nada contra los Deedlebrox -dijo.

-Ya no hay Deedlebrox en Europa -dijo Reinhart-. Me aseguraron que hace siglos que han desaparecido.

- No son verdaderos Deedlebrox -dijo Miranda-. Son las sombras de los Deedlebrox, una especie de espíritus dejados por ellos para cuidar Europa.

Bobby Cardossi seguía completamente inmóvil bajo la medusa, con los ojos cerrados. Los otros no se atrevían a acercarse. Bobby Cardossi sonreía suavemente, y un hilo de baba había comenzado a caer por la comisura de sus labios.

-¿Qué le está pasando? -dijo Stratton-. ¿Se está poniendo enfermo?

-No lo sé -dijo Sherikov-. No es mucho lo que sabemos de los Deedlebrox.

La medusa creció de tamaño y se hizo ligeramente más visible. Sus filamentos ondeaban como si estuviera inmersa en un líquido. Uno de ellos rozó la cabeza de Bobby. Luego, la medusa se elevó en el aire y desapareció.

Bobby abrió los ojos.

-Europa -dijo.

Los demás se acercaron y le rodearon. El muchacho seguía con una ligera sonrisa en el rostro. El hilo de baba seguía brillando en su barbilla.

- Europa

el fin de Europa

así fue el fin de Europa

esto es lo que dicen los Deedle

los Brox de Dent

primero murieron sus espíritus

sus hadas sus duendes

los mandaron a lo más remoto

a lo más oscuro

murieron sus fantasmas sus vampiros

sus dríadas

los mandaron a lo más oscuro

luego comenzaron a morir ellos

ellos también entraron en lo más oscuro

seguían caminando por las calles

seguía saliendo el sol todos los días

pero ellos iban muriendo poco a poco

el sueño de Europa ya no era el sueño de nadie

las ruinas llegaron mucho antes de que llegaran las ruinas

la muerte ya se había asentado entre ellos hacía mucho tiempo.

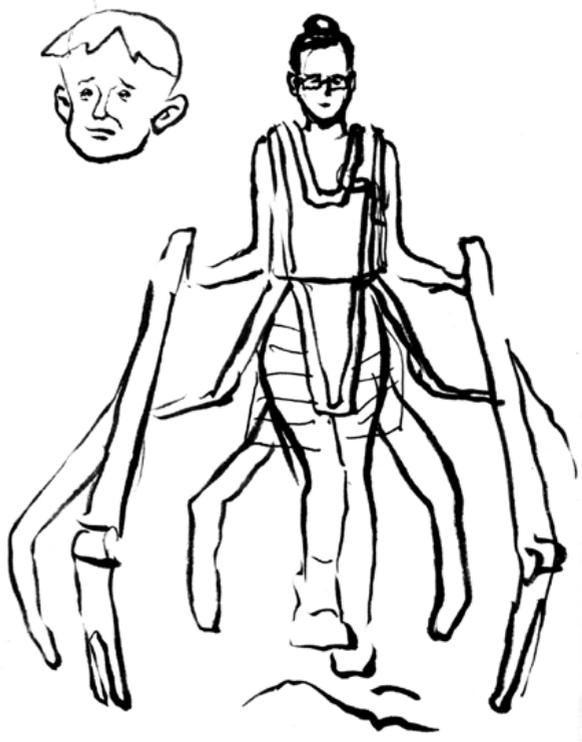
Luego Bobby Cardossi cayó al suelo, inconsciente.

- ¿Alguien ha entendido una sola palabra de lo que ha dicho? - preguntó Reinhart.

- Creo que deberíamos darle una galleta Bulb - dijo Priss Stratton.

Se puso a rebuscar en los bolsillos de Bobby hasta encontrar una galleta partida por la mitad y se la acercó a los labios.

- ¡Bulb! - dijo Bobby suspirando profundamente y abriendo los ojos.



04

MATHIAS ENARD

We are the hollow men

We are the stuffed men

-Miranda, ¿estás bien?

-Miranda, nos estás asustando.

Seguía en su ruidoso silencio. Eran tan numerosos. No eran imágenes, como los Picassos irreales de los ordenadores. Eran reales, lo que sólo puede quedar de un mundo desaparecido.

Se cayó.

-Y ahora, ¿qué coño hacemos? -gritó Reinhardt.

-Pensaba que el jefe eras tú, ahora, idiota. ¿Qué podemos hacer? La cogemos y volvemos a la nave para cuidarla. Sin ella no sabemos nada.

- Debe de ser el cansancio. O la emoción de esto de Europa.

Miranda tenía los ojos cerrados. No se sabe lo que oía. *We are the hollow men. We are the stuffed men.* Hombres de paja. Soldados.

Después de varios minutos, ya en la nave, tendida sobre una cama, empezó a hablar.

- Ya sé lo que hacemos aquí, dijo.

Los demás estaban discutiendo arriba, no sabían si regresar o seguir con su extraña misión.

Miranda puso la grabadora en marcha y, en francés para que no la entendieran (idioma desaparecido de la faz de la tierra desde hacía 300 años), contó lo siguiente:

Je condigne en récit dans la langue secrète de l'archéologie pour qu'aucun des imbéciles qui m'entourent ne me comprennent. Ils vont pouvoir poursuivre leur mission ridicule, je ne leur dirai rien. Je vais faire comme si de rien n'était. J'ai vu que ce que nous cherchons n'existe pas, n'a jamais existé. L'Europe... Elle n'a pas disparu dans un cataclisme, ni a été détruite par une épidémie, encore moins par je ne sais quelle race extraterrestre. Tout cela n'existe pas. Les murmures tout à l'heure me l'ont appris. L'Europe n'est que mémoire morte, un très long chant interminable qui s'exhale de tombes effrayantes, où nous allons tous terminer un jour. L'Amérique n'est qu'un rêve de l'Europe, un frisson de ces tombes. J'ai entendu toutes ces voix. Les images sont vides. Picasso, Dali, tout ce qu'on m'a appris à l'université tout cela n'a aucun sens sans les voix mortes qui les accompagnaient.



MIRANDA & BOBBY SALEN DE EXPEDICIÓN

05

FLAVIA COMPANY

Las cosas no son lo que parecen. Nunca. Siempre hay otra parte. Y no la vemos. Por ejemplo, en la Barcelona de 2355 sigue habiendo muchos catalanes. Escondidos. Amagats. Son supervivientes. Han sobrevivido todos aquellos que en su día vieron la película de Kusturica *Underground* y también los que vieron *Matrix*. Total, en Barcelona han sobrevivido los catalanes culturalmente inquietos. Los que iban al cine de arte y ensayo o a la Escola d'Esriptura de l'Ateneu.

Entre ellos, Andrea Mayo.

Andrea Mayo tiene 395 años y está en el paro. Habita en el subsuelo del museo, el único, en el que se han conservado obras de arte imperecederas. Está en un catre junto a otros muchos catalanes; todos en el paro. Andrea Mayo había sido sobre todo periodista. Hace mucho tiempo que no tiene un reportaje que llevarse a la boca. Ese día, el 25 de agosto de 2355, decide salir por fin a la superficie -vio *Underworld* varias veces y sabe lo que hay que hacer en caso de catástrofes de cualquier especie.

Se viste -los catalanes van siempre desnudos, en los catres del paro-. Se pone una barretina. Que se sepa quién es o mejor todavía de dónde. Los Deedlebrox confunden siempre a los catalanes con los valencianos.

En la calle, como siempre, cientos de conejos arrejuntados. Avanza con paso firme. Le suena el móvil. Del jefe de un periódico. Los directores de periódico siempre llaman en el momento más inesperado.

-Queremos que escribas un reportaje sobre una aeronave que hace

apenas unas horas se ha posado en nuestra ciudad.

Andrea Mayo piensa que no ha vuelto a escribir desde aquella jam session del 2011. Se pregunta si será de nuevo capaz de hacerlo. Escribir es cada día más difícil.

-De acuerdo -acepta, necesita comer. Necesita sentirse útil.

Dame la dirección.

-Sobre la que va ser la nostra estimada Plaça Catalunya. Te'n recordes?

-Deixa't de nostàlgies, ara. Què em pagaràs?

-El que em demanis, Andrea. És una missió complicada.

La Mayo se dirige a Plaça Catalunya. Se desplaza a un palmo del suelo. Haber visto *Matrix* facilita ciertas piruetas físicas. Llega hasta la aeronave. Ve a una tía espectacular, a otra con gafas de pasta, a un tipo que parece creerse jerárquicamente más importante y a un gilipollas que no deja de babear mientras chupa galletas.

Andrea Mayo siente un odio súbito. Un odio como el que solo puede sentir alguien que lleva casi cuatrocientos años sobre la tierra. Un odio acumulado, retorcido.

Se acerca a los que, ya no tiene la menor duda, son enemigos estadounidenses. Piensa, hay que ver estos guiris, siempre con esas ínfulas.

-Hello, how are you doing? -els diu de pressa i sense ganes.

-Are you catalan? -li pregunta la guapa.

-Yes, ¿qué pasa? -diu Andrea.

-Estamos aquí en busca de ciertas obras de arte que están en peligro -le explica el tipo que no come galletas. El que las come tiene los ojos cruzados, perdidos.

-No van a encontrar nada -les dice Andrea- pero, si me lo permiten, me gustaría hacerles una entrevista.



LA ARQUEÓLOGA
MIRANDA HA DESCUBIERTO
EN LA BIBLIOTECA DERRUMBADA
EL MISTERIO DE EUROPA.

06

ANDRÉS NEUMAN

-Sexo -piensa, en síntesis, Miranda.

Pero debe, sin embargo, ejecutar la exploración de la zona BCN_2. Y su compañero de exploración no es otro que el inútil, el casi conmovedoramente inútil Bobby Cardossi.

Afuera, si es que hay afuera, llueve. Miranda contempla ese goteo que tiene algo de retórica antigua, de sintaxis latina.

-Esa lluvia radioactiva tuvo que ser como el *Edipo* -dice Miranda-. Le cayó a todo el mundo en la cabeza.

-Pero había paraguas -objeta, práctico, Bobby.

-Los paraguas sólo son -responde la parte posfeminista de Miranda- figuras paternas.

Miranda y Bobby penetran, por así decirlo, por así dejar entrar al lapsus, en la antigua biblioteca. Es una biblioteca repleta de códices 2.º: pura información impresa. Miranda busca una enciclopedia que sabe, le consta, o al menos sospecha, que podría ayudarla. Bobby contempla asombrado los anaqueles, con un gesto que, de haber sido más elevado su coeficiente intelectual, habríamos podido calificar de asombrado nuevamente. Eso, Manuel Vilas, se llama pleonismo perfecto.

-Mi padre me contó que su bisabuelo le había contado -observa Bobby- que así se informaba antes la gente.

Miranda omite su comentario. Explora los ficheros manuales, ¡manuales!, caligrafiados, con primorosa letra, ¡letras!, entre los intersticios

de unos renglones que, de alguna forma, le producen una nostalgia que no le pertenece: lo auténticamente perdido: lo que nunca se tuvo: la letra a mano. Eso.

Miranda piensa, además de en sexo, además de en las botas anti-radiación de Reinhart, piensa en Pirandello. Bobby Cardossi no sabe quién es Pirandello, y tampoco sospecha que su propio apellido es italiano. Sí está seguro, en cambio, de que, súbitamente, le apetecerían mucho unas galletas.

-Voy a la nave a por galletas -dice Bobby.

Y desaparece de la escena. Y no sabe, no sabe, porque los personajes no son omniscientes, como creen que son los narradores, no sabe que será el último día de su vida. Por culpa, sí, por culpa de las célebres galletas.

Miranda, mientras tanto, ya descifra una entrada de la enciclopedia. No es una enciclopedia, o no lo parece. Es, quizás, una antología. Las antologías eran un género perverso que la modernidad fundó para la connivencia entre autores. El hundimiento de la industria editorial cortó de raíz, por fortuna, este hábito pernicioso.

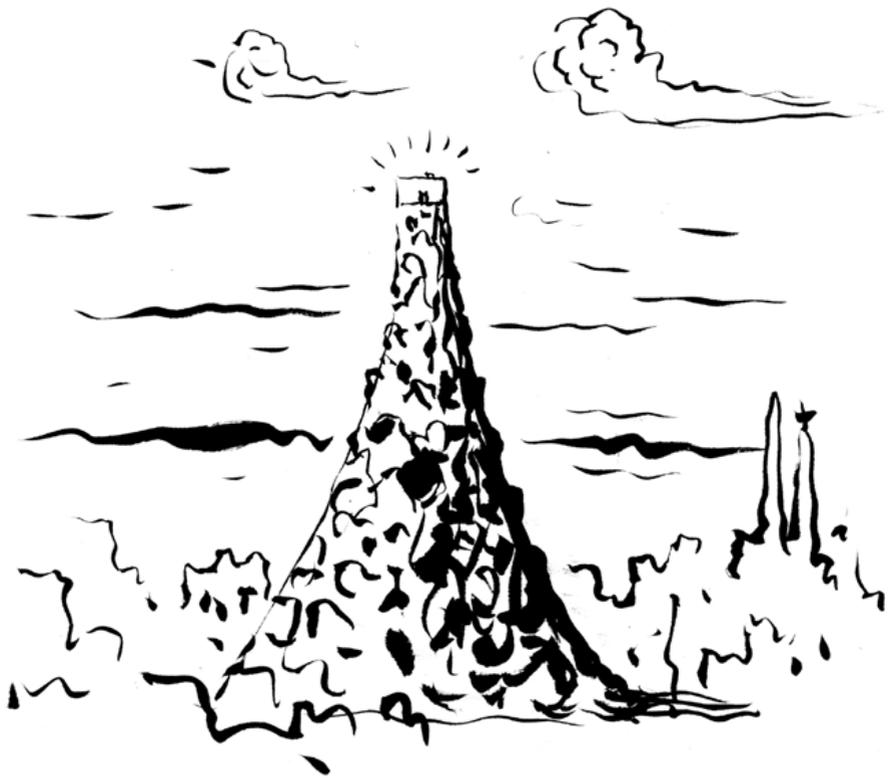
Pero lo que Miranda lee parece ser, parece, una antología. Una antología en verso. Cree escuchar, sentir, casi oler, algunas rimas. Las escucha asonantes. Eran, originalmente, consonantes. Pero son ruinas ahora. Se entienden a medias. Son sólo asonantes.

Miranda abandona la biblioteca con una sensación de incredulidad que, a su manera, le resulta más verosímil que la certeza de la misión con la que habían llegado. Miranda acaba de leer un poema precolombino en el que se narra, en clave épica, el descubrimiento de Europa por parte de los mayas. Los mayas habían, según el poema, y la poesía dice, o decía siempre, la verdad, habían sobrevolado Europa, habían realizado exploraciones arqueológicas y habían reconstruido, poco a poco, a través de una literatura mítica, todo aquello que Miranda había estudiado durante su juventud como Civilización Europea. Miranda sospecha que alguien la, los observa. Que alguien los está escribiendo, o mejor dicho pensando. Vuelve a acordarse de Pirandello. ¿El parque temático serán ellos? ¿Su viaje será el museo? ¿Se estarán convirtiendo en un museo en movimiento, en un parque jurásico europeo?

Eso piensa, se pregunta Miranda mientras reingresa en la nave.

En la nave está Reinhart con sus aires de mentor general. Lo encuentra irresistiblemente guapo así, con el mentón ligeramente elevado, lo imagina duchándose así, con el mentón ligeramente elevado, se imagina a ella así, con el mentón ligeramente inclinado, complementario al de él, masticando en su boca sus frases de orden, seguridad, progreso.

Lo encuentra, resumamos, más que follable. Mucho más que follable. Lo encuentra al borde de lo despreciable. Eso le gustaría a Miranda. Demostrarle su desprecio. Refutarlo. Ducharse con él.



SOBRE UNA DESCOMUNAL PILA DE RVINAS
DE LA CIUDAD SE YERGUE AHORA EL SANTUARIO...
EL MUSEO DEL TIEMPO

07

MANUEL VILAS

-Sabed, amigos, queridísimos amigos--dijo la Mayo-- que habéis venido aquí con una santa misión, porque Dios escribe recto con renglones torcidos.

Dixon miró a Miranda. Miró las manos de Miranda. Una mano tenía seis dedos y la otra tres.

Andrea Mayo buscaba enloquecerlo. Priss empezaba a sentir nostalgia de una vida normal.

-Os diré quién soy-dijo Andrea.

Dixon miraba las olas del Mediterráneo, parecían contener un significado. Miranda miraba lo mismo que Dixon, pero no sabía qué tenía delante de los ojos.

-Yo soy la Virgen de la Mercè -dijo Andrea, finalmente-y os encargo que en mi memoria y en memoria del pueblo que me creó construyáis sobre estas ruinas radiactivas un templo, un museo, un recordatorio, un humano monumento que recuerde que alguna vez estuvimos vivos.

-Pero qué cojones quiere esta tarada -dijo Miranda, cobrando un protagonismo inesperado.

Si alguien tiene que ser recordado en Barcelona, soy yo.

Dixon contemplaba a las dos mujeres con estupefacción. De repente, había un duelo entre dos mujeres. Y la vida volvía a ser una lucha. Una lucha entre dos vírgenes. La virgen del pasado y la virgen del futuro.

Andrea optó por darle un beso a Miranda. Le dio un beso en la

boca. Y se dio cuenta de que no era humana. De que era una máquina. Dixon comprendió que el ser de Miranda estaba siendo destruido por la inteligencia de Andrea.

La noche bajaba desde los cielos. Era una Barcelona llena de ruinas, y de repente solo había fundar allí un templo.

Apareció un personaje innominado. Estaban todos allí: Priss, Dixon, Miranda y Andrea, frente al desconocido. No reveló su nombre. Pero su aspecto físico era revelador. Un hombre calvo, no muy alto. Llevaba un cuadro. Manipulaba un cuadro. El hombre calvo se situó delante del grupo. Con dificultades, conseguía manipular el lienzo. Despertó la curiosidad del grupo.

-Os he traído un presente -dijo el hombre calvo-, un presente que sirva para la fundación de un gran parque temático, un gran museo.

El hombre calvo enseñó el lienzo.

-Son *Las señoritas de Avignon*, una de mis obras más radicales y complejas, una obra cuyo significado ni yo mismo comprendo, pero que, en alguna medida, puede servir, esta pintura, digo, para sellar una alianza de civilizaciones entre la ciudad de Barcelona y ese futuro radiante del que procedéis -dijo el hombre.

Miranda se quedó mirando el lienzo y con el dedo índice señaló a una de las mujeres que salía en el cuadro y dijo “esa soy yo”.

Picasso dijo “eres tú, amor mío, only you, a través del tiempo y del espacio, a través de todo bien y de todo mal, Mirandita mía, guapa, he mantenido tu recuerdo, sí, Miranda, porque yo, Picasso, I believe in love”.

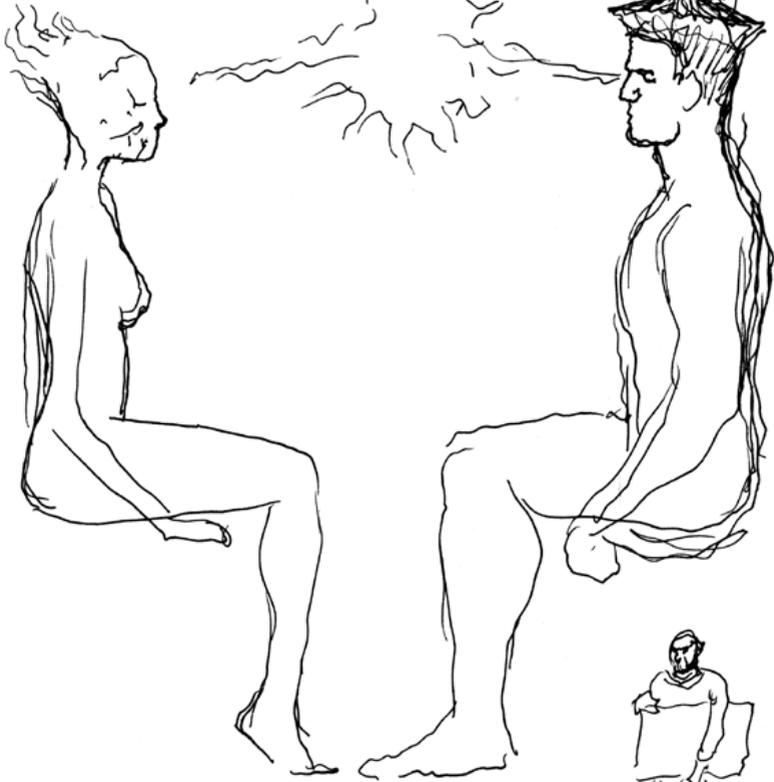
Picasso cogió de la mano a Miranda y le dijo que si le apetecía dar un paseo por la Barceloneta.

-Sí, soy un espectro -dijo Picasso-, pero a quienes amamos la vida con tanta intensidad nos está permitido intervenir en el futuro. Y creo, Miranda, que debes ayudarnos a construir en estas ruinas un gran mausoleo.

-¿Y qué ha de recordar ese gran templo? -preguntó Miranda.

-Que los muertos también fuimos amor.

8



9



Santa Andrea



Picasso en la playa

08

JORDI PUNTÍ

En aquest punt, tots quatre van tenir la sensació transcendent d'estar fent història. Havien deixat el cadàver de Bobby com a testimoni d'unes lluites internes, però ara havien de sumar esforços per aconseguir delimitar el Parc. Van caminar pels carrers devastats, buits de persones i infestats de conills, i mentrestant Andrea Mayo, que coneixia el terreny, els anava il·lustrant com si es tractés d'una guia turística...

-Aquí hi havia l'antiga plaça de Toros de les Arenas. Va desaparèixer l'abril del 2011, engolida per un estrany fenomen d'autofagitació de disseny...

-Aquí -deia la Mayo- hi va haver el camp del Barça, que si voleu podem recuperar en el Parc Temàtic...

-No t'és permès de decidir què es recupera i què no -la va interrompre Strap-on--, nosaltres només busquem els límits.

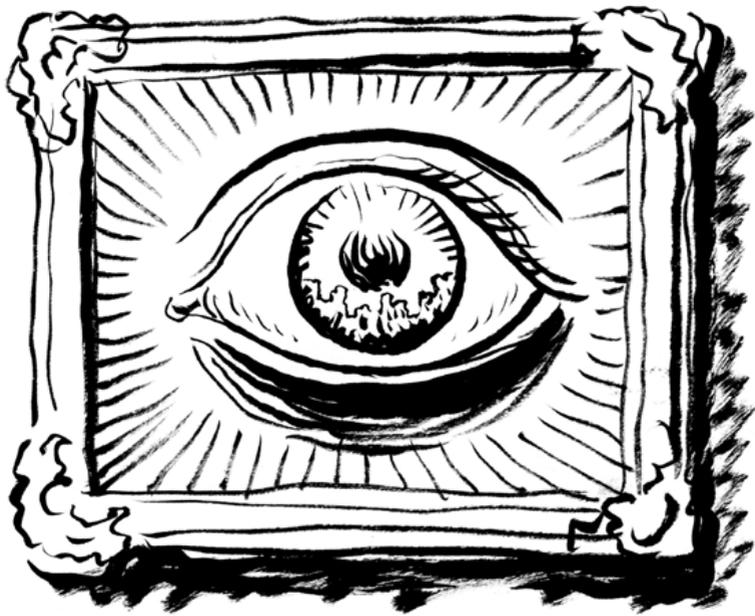
La Sagrada Família era un record de pols escrostonada; les Rambles eren ara una torrentada d'aigües clares com l'urani, on es banyaven varietats de carpes i cocodrils que cap biòleg gosava catalogar.

El dia es feia llarg i no arribaven enlloc. Paris va decidir escurçar l'espera i va preguntar a la Mayo quin era el punt més alt de Barcelona. La Mayo li va indicar la muntanya del Tibidabo. Feia dos segles que hi havien instal·lat una bateria antiaèria que havia desintegrat Montjuïc. Des de les restes del Tibidabo -un munt de pedres capitanejades per l'efígie d'un sant crist sense braços- es podia albirar l'estesa ruïnosa de

tota la ciutat i, cosa més important, el gran llençol del Mediterrani.

Van pujar al Tibidabo, doncs, i des d'allà dalt Paris va utilitzar els seus ulls de làser per escanejar tot el territori. Barcelona, als seus peus, s'havia convertit en una joguina innocent.

EN SU INTERIOR HAY
UN ÚNICO CUADRO



EPÍLOGO

ELOY FERNÁNDEZ PORTA

Escribir con traje de lino o
escribir como Dios nos trajo al mundo.
Este debate se planteó por primera vez en Estados Unidos, a finales de
los años sesenta, en el contexto de las discusiones entre literatura
posmoderna
y literatura realista...
Tom Wolfe,
quien presumía de escribir,
atildado,
con su proverbial traje blanco,
con sombrero,
muy dandy él,
oh so sexy...
Wolfe hablaba, desdeñosamente,
del escritor experimental
Ronald Sukenick:
“Es ese tío que escribe
desnudo”,
decía.
En efecto, Sukenick, en libros como
The Death of the Novel, se describe a sí mismo
en pleno proceso de escritura,

como Dios lo trajo al mundo,
y defiende la belleza, la legitimidad,
la profundidad, la espontaneidad
de la escritura
desnuda.

Lo cual siempre me ha recordado a una aparición de Tom Wolfe, en la Universidad de Duke, en 2002, dando el discurso de graduación, vestido tal como vestía y escribía treinta años atrás, y diciéndoles a los estudiantes: “¿Sabéis cuál es la grandeza de este país? Yo sus lo digo. Yo.

La grandeza de América reside en que,
ahora mismo,
el tío que os repara la televisión por cable
está de vacaciones en las Bahamas,
porque se lo puede permitir.
Y vuestro basurero,
el basurero también, también está de vacaciones,
así que están contentos
y no se rebelarán contra vosotros.
Esa es la grandeza del país en que vivís.
Y ahora, amigos, recién licenciados
(entre ellos su hija Alexandra,
una pija
de talla XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX),
salid ahí fuera
Y GOBERNADLO BIEN”.

Dijo Wolfe.
Qué escena.

Creo que se me está pegando algo de estar escribiendo al lado de Miguel Brieva, ¡bien!

En fin: la cosa es que escribir con traje de lino lleva a decir esas cosas, mientras que escribir en porretas lleva a... ¿qué?

Lleva a la performance.

El segundo término que proponía Sukenick era

WRITING AS PERFORMANCE

La escritura es una modalidad de las artes teatrales

porque puede ocurrir en directo
 porque el cuerpo del escritor es un elemento estético
 porque se puede improvisar,
 seguir el cauce del pensamiento
 (usar “efectos de improvisación”,
 como diría Michel Riffaterre),
 de modo que el autor puede ser como un escritor en el escenario
 en el escenario
 on stage
 on stage
 esto
 está
 ocurriendo
 a
 h
 o
 r
 a
 (Ron Sukenick, in memoriam)

QUERRELLA DE LOS ANTIGUOS Y LOS MODERNOS

Protagonizada por

Maese Kaxpa

y

Mr. Kool

Yes

MAESE KAXPA: ¡Esto no es nuevo!

¡Nor!

¡Ah, no!

MR. KOOL: This is oh so new!

¡Es la renovación total!

¡Es la descojonación total!

¡Es el fin del mundo literario tal como lo conocemos!

- ¡Falso! ¡Falsario! ¡Marketing! ¡Los días son los ríos que van a dar a la mar!

- C'est très chic.

Tres

tres

tres

trestres

CHIC!

- ¡Esto no es nuevo porque ya se hizo en la vanguardias, en el posmodernismo, en los proyectos de tales artistas y de tales otros!

- ¡Sí lo es porque cada momento historique tiene sus condiciones y sus cambios, de modo que

la vida

ESTA,

ahora,

sólo puede ser descrita por medio de...

-¡No hay novedad, sino tradición sabiamente macerada y...

grrrrrrrrmpf

grrrr

grrr

- C'est... LO NUEVO.

TIEMPO REAL

La escritura en tiempo real se realiza como un flujo, pero probablemente, para los que estáis ahí sentados leyéndola, se recibe más bien como un camino

lento

(dependiendo también de si el escritor

escribe con dos dedos o con diez,

lo cual se convierte en un elemento estético decisivo

(gracias, mamá, por haberme pagado el curso de MecaRápido a los dieciséis años, gracias, gracias)

Tiempo real

Live theory

un término habitualmente usado para describir la obra crítica de Baudrillard, que se presenta como una retransmisión en directo de los acontecimientos

que tienen lugar

en la pantalla total
 pantalla total
 PANTALLA
 TOTAL

La escritura en directo da prioridad al proceso sobre el resultado, al curso sobre la estructura, al instante sobre la decantación, al gesto sobre la consolidación.

Al acelerarse el objeto de representación,
 el crítico
 -el ciudadano como crítico-
 se convierte en un corresponsal
 que retransmite la idea
 en tiempo real.

La ilusión del tiempo real,
 sin la cual no funciona ninguna de las artes de la imagen contemporáneas,
 y,
 al parecer,
 ahora tampoco la literatura
 ni las formas restantes de escritura.

RETRATO

Al suceder en tiempo real, la escritura genera cuerpos.

El cuerpo de Jordi.

El mío.

El de Miguel.

En Barcelona, en el año apocalíptico de 2035, se celebrará, quizá aquí mismo, una expo retrospectiva de la obra de Brieua.

En la inauguración, el comisario dirá:

“hace ahora veinticuatro años

en una noche de marzo,

Miguel se sentó en una silla dispuesta en el Hall de esta santa casa,
 con su cuaderno y un ordenador.

Llevaba puestas

unas bambas de color negro, de talla 42 aproximadamente

y unos pantalones de pana negra,

levemente desgastados,

y una sudadera, negra también, con una ilustración en color rojo sobre el pecho,
 y, sentado en su silla de trabajo, pública,
 con el pelo rizado alborotado,
 iba creando el dibujo de un personaje,
 masculino,
 trazando su figura con cada una de las partes del cuerpo,
 esbozando, con líneas finas y precisas, los pliegues de la ropa,
 marcando unos detalles en el pantalón,
 y consiguiendo,
 por medio de una serie de retículas
 y formas cuadriculadas,
 una impresión de volumen
 que no podría haberse logrado de otro modo
 al dibujar en directo.
 En un momento determinado
 el personaje estuvo terminado,
 expuesto en la pantalla, a la vista de todo el mundo,
 y así los espectadores pudieron asistir a la creación
 en directo.”

MAESE KAXPA STRIKES AGAIN

Pero tradicionalmente las prácticas de creación live han sido contempladas con suspicacia. En los dos ámbitos: en de la literatura y el del arte. En el terreno de las letras hispánicas la primera representación literaria de un escritor haciendo su trabajo en directo aparece en un relato de J.A. González Sáiz, publicado a principios de los años noventa. El cuento trata de la conversión de una ciudad en destino turístico preferente... cuenta cómo cada uno de sus rincones, lugares y monumentos característicos es modificado para uso de los turistas, y así sucede también con un escritor. El escritor, subvencionado por el ayuntamiento, se dispone en una especie de pecera acristalada, a la vista de todo el mundo, y escenifica su proceso creativo

(ahora se levanta a por una goma,
 ahora mira el cuaderno
 ahora toma un trago de agua),

mientras los visitantes aplauden cada uno de sus movimientos.

El texto de González Sáiz es en parte una variante sobre el “artista del hambre” kafkiano, y se sitúa en la línea humanista, y más bien moralista, que concibe estos cambios culturales como un signo de “banalización”, “pérdida de la esencia”, “trivialidad”, etc.

La imagen del espectador contemplando al creador mientras trabaja aparece también, aplicada al mundo del arte, en el relato de Ray Bradbury “El verano de Picasso”, donde un inglés de vacaciones en la isla, al bajar a una playa recóndita,

se encuentra con un anciano vitalista,
 que,

acodado en la arena,

va trazando formas y giros

hasta completar una obra gigantesca y efímera,

ante el asombro de su espectador casual.

En ambos casos -en ambos relatos-

la espectacularización del proceso creativo es presentada como una consecuencia de los “malos usos” de la sociedad de consumo, esa que supuestamente convierte en mercancía y en objeto espectacular todo aquello que antes, ah amigos, era

bello

y

bueno

(Exit Maese Kaxpa)

BARCELONA EN 2035

Una narración prospectiva a siete voces
 con elementos de

ciencia-ficción política

muerte (y resurrección) del arte

sexo futurista

sexo passatista (ese es bueno)

survivors

La ciencia ficción se convierte en el retrato del presente dentro de pocos años, o más bien dentro de unos pocos minutos suponiendo que el futuro pueda ser una extensión de la actualidad, y no otra cosa...

PRESENCIA

Las escritoras siempre han tenido “más cuerpo” que los escritores, porque en su caso la tarea literaria, por hábito social, suele ser comentada o analizada EN RELACIÓN CON SU CUERPO, como si la verdad de la escritura fuera el resultado de una relación que se establece entre el físico y la pantalla del ordenador.

Ahora, de pronto, también los hombres, los aquí presentes, tenemos cuerpo

(no tenía esta sensación, al escribir en directo, desde que hacía exámenes, a los veintitantos años)

Como decía María Eloy-García: “De casa se sale pensado”

No obstante, quien renuncia a salir de casa con el pensamiento terminado,

y lo deja al albur de las líneas,

y al albur del tabulador,

quizá pueda lograr, en ese movimiento,

algo que las ideas cerradas no pueden apresar.

¡Qué romántico se vuelve uno al escribir en directo!

Habrá que hacerlo más.

LEY

La última razón para la escritura life: ¿hay una ley que acoja una forma nueva, como esta?

No hay precedentes legales.

No han antecedentes

Este texto, ¿es un archivo, un registro, o qué es?

¿Alguien puede quejarse?

La palabra que más se repite en la novela colectiva:

FUNDIR.

Fundido nacional

Fundido local

Fundido a negro

Fúndelos a todos

f

u

n

d

i

r

.

