

Agustín
Fernández Mallo
Teoría general
de la basura

(cultura, apropiación, complejidad)



Galaxia Gutenberg

© Aina Lorente Solivellas

Agustín Fernández Mallo

(La Coruña, 1967) es licenciado en Ciencias Físicas. Su última novela publicada es *Trilogía de la guerra* (Seix Barral, 2018) que obtuvo el Premio Biblioteca Breve.

Entre 2006 y 2009 publica el *Proyecto Nocilla* (Alfaguara), que consta de las novelas *Nocilla Dream*, *Nocilla Experience* y *Nocilla Lab*, galardonadas con diferentes premios y traducidas a varios idiomas. Es autor del libro de relatos, *El hacedor (de Borges), remake* (Alfaguara, 2011), y de la novela *Limbo* (Alfaguara, 2014)

En el año 2000 acuñó el término Poesía Postpoética, reflejada en los poemarios *Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus* (2001, reedición 2012), *Creta lateral travelling* (2004, premio Café Món), *Joan Fontaine odisea* (2005), *Carne de píxel* (2008, premio Ciudad de Burgos de Poesía), y *Antibiótico* (2012). Su último libro de poesía es *Ya nadie se llamará como yo + Poesía reunida* (1998-2012), editado por Seix Barral en 2015.

En el campo del ensayo, además de *Teoría general de la basura*, que aquí presentamos, fue finalista del Premio Anagrama de Ensayo 2009 con *Postpoesía, hacia un nuevo paradigma*. Su blog es «El Hombre Que Salió de La Tarta». Mantiene junto con Eloy Fernández Porta, el dúo de *spoken word* Afterpop Fernández y Fernández.

Nota a la portada:

El ramo de flores pintado por Henri Fantin-Latour a finales del siglo XIX, y que en el año 1983 fue usado por el diseñador Peter Saville como cubierta del disco *Power, Corruption and Lies*, del grupo británico New Order, tiene insertado en su extremo superior derecho una serie de cuadrados de colores, patrones de «pruebas de color».

Esos cuadrados de colores premeditadamente no eliminados son el primer recuerdo que tengo de haber pensado que algo parecido a un residuo, a un trozo de basura –o en cualquier caso a algo que «no debía estar ahí»–, era introducido en una obra original para, sin perder su esencia, transformarla, hacer aparecer una obra nueva.

Es ese recuerdo –mitad sentimental, mitad técnico– de los residuos y de las creaciones que generan lo que justifica aquí y ahora su uso como portada de este libro.

AGUSTÍN FERNÁNDEZ MALLO



Este libro comienza asegurando que la primera grabación de voz que se conoce es la de Walt Whitman recitando, en el año 1890, su poema *America*. Antes de esa fecha, y sin registros sonoros disponibles, no tenemos ni idea de cómo sonaba el habla. Si oyéramos hoy a un romano del siglo I decir *rosae* quizá oiríamos algo parecido al rugido de un tigre o el sonido de una máquina. Y es que todas las cosas tienen su «línea año cero», el lugar más allá del cual lo inventamos todo: ahí comienza la ficción.

Y este libro termina desplegando toda una teoría alternativa acerca de qué es un producto artístico y qué es una máquina y un organismo, produciendo así nuevas acepciones a los conceptos «natural» y «artificial».

Entre medias, y por un camino tejido con una personalísima red de metáforas que aúnan lo poético y lo científico, veremos pasar cosas como una aeronáutica interpretación del Ángel de la Historia benjaminiano, o el porqué de la identidad de Occidente –forjada en la idea del viaje y en la construcción de «el otro»–, o páginas que arrojarán nueva luz a las artes contemporáneas –especialmente al apropiacionismo–, o sabremos qué significa hoy la fragmentación y el ruido en la comunicación. De un disco de New Order al caballo que Nietzsche abrazó en Turín, del cine de Chris Marker a Lady Gaga, de las teorías de sistemas complejos a los Durmientes de Efe-so, de la mitología del romanticismo a la no menos imposible mitología pop, o del porqué del reciente colapso económico mundial al «Blues del Bosón de Higgs» que cantó Nick Cave, todo viene en este libro a resignificar nuestra cotidianidad.

Teoría general de la basura fundamenta su principio en que no elaboramos artes y ciencias a través de la excelencia sino utilizando la basura pasada, los residuos que sin querer nos dejaron otros. Un libro que plantea una muy original ontología y epistemología de nuestra contemporaneidad: en los residuos de nuestro presente se hallan los genes culturales del futuro próximo.

Publicado por:
Galaxia Gutenberg, S.L.
Av. Diagonal, 361, 2.º 1.ª
08037-Barcelona
info@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com

Edición en formato digital: octubre de 2018

© Agustín Fernández Mallo, 2018
© Galaxia Gutenberg, S.L., 2018
Imagen de portada: © The National Gallery,
London / Scala, Florencia, 2018
Una canasta de rosas, Henri de Fantin-Latour, 1890
Óleo sobre lienzo, 48,9 × 60,3 cm. Legado de Mrs
M.J. Yates, 1923.
Nuestro agradecimiento a Peter Saville y New
Order por la inspiración de la cubierta.

Conversión a formato digital: Maria Garcia
ISBN: 978-84-17355-92-0

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, aparte las excepciones previstas por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45)

Soy un lugar donde durante meses o años se elaboran y ordenan cosas, y luego se separan de mí como si fueran una excreción.

LÉVI-STRAUSS,
en entrevista por Didier Eribon

¿Dónde están los escombros de la división del saber y de las ciencias? Algún día se encontrará usted conmigo en los campos de estiércol, es ahí, también, donde se tiene la posibilidad de encontrar maravillas perdidas por el proceso de la talla, por el trabajo de producción.

Algún día los epistemólogos hurgarán en los cubos de basura. En las basuras de la talla reencontraremos el mundo mismo.

MICHEL SERRES,
El paso del Noroeste

Pues la realidad, como sabemos, siempre es diferente a todo.

W. G. SEBALD,
Vértigo

INTRODUCCIÓN E INTENCIONES

Línea Año Cero:
el contorno de la experiencia

1

Piense en esto: de las lenguas hoy muertas sólo conservamos sus textos, sus grafías, pero no el registro sonoro, de modo que poca o ninguna idea tenemos de cómo los antiguos pronunciaban sus palabras. Si pudiéramos oír hoy a un griego del siglo III a.C. pronunciar *poiesis* o a un romano decir *rosae*, no es descartable que oyéramos lo que para nosotros serían rugidos o el canto de un pájaro. Sólo pensar en la Cleopatra de Elizabeth Taylor emitiendo sonidos como de perro, ballena o robot, un escalofrío echaría por tierra gran parte de nuestra idea de cómo las civilizaciones nos hallamos temporalmente conectadas. Nos queda la materialidad muda de aquella escritura y le procuramos un paisaje sonoro, construido como verosímil fantasía. Sólo el sonido convoca el pasado en tiempo real. De ahí la importancia que se le da a las voces en los conciertos de música en vivo, los mítines políticos o el espiritismo. Que se sepa, la voz de poeta más antigua registrada son los 35 segundos de recitación del poema «América», leído en 1890 por su propio autor, Walt Whitman, y grabado en un primitivo cilindro de cera –puede encontrarse la grabación en YouTube o en otras plataformas–. Apenas 35 segundos en los que además de parecer llegar el poeta desde ultratumba para hablarnos cara a cara –un vértigo parecido a si de pronto viéramos una fotografía de Sócrates–, también podemos pensar que es fundado el Año Cero de la recitación poética

tal como hoy la conocemos. No deja de sorprender que en tal grabación el tono y la prosodia de Whitman tengan un aire a profesor que, a un grupo de niños, estuviera dando clase de dicción de alguna lengua extranjera.

Y es que con intención de interpretar señales antiguas vamos de excursión al pasado y de allí traemos fragmentos. También ocurre cuando los viajes físicos nos llevan a lugares no pisados –típicamente el fenómeno colonial– y regresamos con diversas interpretaciones de «el otro»; aplicamos a esos fragmentos de «los otros» diversas técnicas culturales de extrapolación ajustadas a criterios occidentales; un puzle. Pero, en realidad, del mismo modo que hoy, a un nivel cognitivo, sabemos que nuestro cerebro no conoce lo que hay «ahí afuera» –pues nunca ha estado en una supuesta realidad externa, ni tan siquiera de picnic–, por muchos bienintencionados viajes que hagamos a otras culturas tampoco hemos nunca estado más allá del marco de la nuestra. Lo máximo que nos es dado es interpretar aquellos fragmentos de sociedades ajenas, y de algún modo unirlos, pegarlos, para crear la ilusión –lo cual no es poco– de un tiempo continuo, de civilizaciones que van de una a otra sin cambios demasiado bruscos, o si son bruscos que al menos resulten coherentes dentro de un corpus cultural dado. El cerebro crea así una realidad producto de una virtualidad consensuada del mismo modo que la historiografía, a través de textos derivados bien de experiencias directas o bien de textos de otros, crea una consensuada narración de lo que hay en tierras ignotas en el caso de hablar del tiempo presente, o de lo que hubo en espacios que ya no existen en caso de hablar del ayer. La «línea de Whitman» –y podría ser otro autor anterior o posterior, para el caso da igual– que marca la primera voz de poeta registrada, puede ser entendida como la línea de prueba palpable, la Línea Año Cero que separa la realidad de la ficción en cuanto a recitación de textos en nuestra cultura. O mejor dicho, la línea que separa una experiencia directa (oír una voz graba-

da o *in vivo*) de una ficción verosímil (mediante sonidos conocidos del presente extrapolar cómo entonaron y en definitiva cómo hablaron aquellos de quienes carecemos de registros sonoros).

Esa «Línea Año Cero» aparece en toda disciplina y ámbito para poner de manifiesto que hay una materialidad de las cosas, una materialidad en los objetos físicos o simbólicos que conforman nuestra intrincada red personal –el yo–, y nuestra no menos intrincada red comunitaria –el «yo social», que después algunos concentrarán en el *sujeto*– más allá de la cual la experiencia se amalgama y adhiere a la especulación de tal sólida manera que esa especulación pasa automáticamente a formar parte de una suerte de experiencia directa: es parte constitutiva de las cosas. Los objetos se *territorializan* –por decirlo en un lenguaje próximo a Deleuze y a Guattari–. No es sólo que cada cosa se inserte en un contexto determinado sino que se inserta en un campo de significados antes no imaginados, traspasa el límite de su propia materialidad, franquea su particular Línea de Año Cero y define un territorio semántico propio. Ese conjunto, todo ello, es lo que finalmente deviene en objeto cultural *complejo*, en un determinado concepto para una comunidad o una civilización. Incluso es ése el modo en que es configurado un individuo por el resto de sus semejantes. Pensemos en el caso extremo, y por ello ejemplificador, del colonialismo y los relatos que, mezcla de experiencia real y extrapolación de valores occidentales, hemos elaborado acerca de las así llamadas «culturas exóticas», en ocasiones aculturizadas de traumático modo por Occidente. Por ejemplo, cuando bajo criterios antropológicos que hoy damos por errados los conquistadores holandeses de Irian Jaya (Papúa), o los españoles en lo que hoy es México, interpretaron el supuesto canibalismo o la homosexualidad de aquéllos al modo de los esquemas occidentales. Nos lo recuerda en clave crítica Alberto Cardín en *Lo próximo y lo ajeno* (Icaria, 1990), donde se vale de la divisa del antropó-

logo Franz Boas: «debería ser nuestra meta suprema no sólo ver a los pueblos desde su propia perspectiva, sino también vernos a nosotros tal como ellos nos ven». Moraleja: deberíamos cruzar la Línea Año Cero de las cosas, y en particular la Línea Año Cero de los «otros», del modo más cauto posible pues ese cruzar siempre es un ejercicio de ficción que, no obstante, por necesidad se incardinará en una materialidad presente. Como veremos, ese cruce antes se hacía de modo directo y por lo tanto jerárquico y hoy se hace mediante modelos de red, más horizontales que aquel otro. O pensemos en las diferentes subculturas que se dan dentro de nuestra propia sociedad, usualmente conceptualizadas a través de mecanismos de extrañamiento con la consecuente aplicación sobre ellas de plantillas y juicios de valores que no siempre les son propios. Así ocurrió por ejemplo con las diferentes interpretaciones operadas en los movimientos hippy y punk, que de bestias negras de la normatividad burguesa pasaron a canon estético e inspiración para firmas de producción y gestión de moda como Chanel o Armani. No hablamos pues de la recepción de señales al modo en que un astronauta emite un mensaje desde Marte pero no podemos entenderlo porque nos llega fragmentado o con interferencias; no, no se trata de mensajes en su día correctamente emitidos que hoy nos llegan imperfectos, sino de algo diferente: la reconstrucción a través de fragmentos pero completa y perfectamente coherente de algo que hoy, en el presente del hallazgo, va más allá de la estricta materialidad de las cosas. Por ser más precisos: no es la re-construcción de un mensaje, sino con los pocos o muchos materiales que tenemos su construcción de facto y en tiempo real; un objeto, un concepto, un sonido totalmente nuevo que en esa novedad resignifica también nuestro presente. Y aquí aparece un concepto de tiempo que de principio a fin atravesará las páginas que siguen: el tiempo pasado no es algo que viene a decirme cómo eran las cosas antes, sino que, como si de un «tiempo inverso» se

tratara, son huellas que vienen a decirnos cómo es nuestro presente, a construir una identidad contemporánea. Somos tan contemporáneos de un neandertal que de un cosmonauta de la Estación Espacial. Es tan contemporánea a nosotros un hacha de sílex hallada en las excavaciones de la construcción del estadio de los Juegos Olímpicos de Londres que el diseño de la más moderna computadora cuántica o la taza de café que ahora mismo tengo ante mí, aunque esta taza haya pertenecido a mi abuelo.

Resulta clarificador el siguiente símil, extraído de experiencias directas en excavaciones: los paleontólogos se enfrentan a una irremediable frustración, los registros fósiles siempre son sólidos, principalmente huesos y dientes, fósiles que nada informan de las partes blandas de los cuerpos, sujetas a la descomposición. Así, esas partes blandas deben ser inferidas: fiarse de relatos orales o dibujos en caso de existir, o deducirlas a partir de signos físicos que permanecen en los huesos. En efecto, hay una Línea Año Cero también en la ciencia que tiene por objeto el registro fósil y sus interpretaciones. Tal certeza no deja de ser sugerente cuando se repara en que no sólo la paleontología sino todas las construcciones del pasado, ya sea remoto o reciente, así como todas las construcciones del propio presente que versan acerca de espacios ajenos a una cultura determinada, se hacen a través de esquemas ciertos (residuos sólidos, experiencia directa) y material inventado («partes blandas», lo que hemos llamado «ficción consensuada»). Así la historiografía, así las religiones, así las ideologías, así los noticiarios. Hechos que hallamos como se hallan dientes y huesos –al cabo basura–, estructuras sólidas a las que cada generación –o cada ideología o corriente estética– va añadiendo órganos blandos de innumerables formas hasta armar su propia idea de cuerpo, de objeto, de *yo*, de *el otro*, etcétera. Por ello consideramos los objetos como una «nube de sentidos» que da lugar a una complejidad; tal complejidad mostrará una cara u otra según cómo se abor-

de la red o las subredes que la involucran. La principal diferencia entre el viaje turístico, propio de la segunda mitad del siglo xx, y los antiguos viajes de peregrinación a diferentes santuarios, no es tanto el culto a un determinado enclave y el regreso con sus correspondientes imágenes, sino que los retratos figurativos de aquellos lugares, en su mayoría lugares santos, eran hechos en primer lugar a través de descripciones orales, dando ello lugar a toda clase de ramificaciones interpretativas que, después, el grabador de la imagen, bien fuera ésta en pergamino, madera o piedra, aún podía aumentar poniendo de su cosecha su particular «parte blanda». El célebre ataúd flotante de Mahoma en Medina, que según verosímiles grabados era sostenido en el aire por varios imanes pues era de puro hierro, perduró de tal manera en la retina de los occidentales que sólo muchos siglos después, en el siglo xix, el propio Burton tuvo que desmentirlo, calificándolo de patraña. En uno de los *travellings* más intensos de la Historia del cine, Nanni Moretti, interpretándose a sí mismo en *Caro Diario*, recorre en Vespa una larguísima carretera de las afueras de Roma mientras se pregunta por qué demonios nunca ha ido al lugar donde mataron a Pier Paolo Pasolini. Bajo las *crescetes* notas de piano del *The Köln* de Keith Jarrett atraviesa en moto construcciones en mal estado, descampados y chabolas de playa para llegar al lugar exacto: una pequeña escultura de cemento corroído, plantada en un anodino campo de hortalizas, recuerda la muerte, en 1975, del cineasta a manos de un chaperó. Las estatuas funerarias, las lápidas, son, naturalmente, uno de los objetos que más claramente definen Líneas Año Cero, líneas más allá de las cuales el desierto de los muertos es edificado con las piedras de una ficción verosímil. Basta detenerse un momento a observar el abarrotamiento de lápidas de un cementerio para comprobar hasta qué punto necesitamos crear esa línea –en este caso matérica, 100% matérica, habitualmente de mármol– incluso en aquellos a quienes sobradamente

hemos conocido, aquellos que han estado entre nosotros y que han sido verdaderamente «nuestros».

La existencia en todas las cosas de tal combinación de partes sólidas –su materialidad presente–, y partes blandas –reconstrucción más o menos ficcional o como mínimo inducida a partir de pruebas secundarias–, trae como corolario algo que en principio puede resultar chocante: a la realidad presente no puede sustraérsele partes, pero sí puede ser *augmentada*. Podemos añadir espacios bien sean sublimados o físicos a lo que tenemos delante, pero nunca restarle cosas porque incluso intentar restar capas u objetos a la realidad es un modo de añadir determinados vacíos, que por lo tanto dejan de serlo. Podemos tomar un bolígrafo y dibujar sobre una fotografía, o podemos raspar el papel de una fotografía hasta dejarla en blanco, pero en cualquier caso estamos sumando cosas a lo que ya había –pensemos, como ejemplo intuitivo, en los programas informáticos de tratamiento de imágenes, los cuales trabajan por capas que siempre se «suman» a lo que ya había en la imagen–, y esa suma es lo que finalmente conforma un objeto, o una costumbre comunitaria, o un gesto tipificado en una cultura y en una sociedad, de tal modo que lo que era una simple suma de términos ($A + B + C... + N$) se convierte en algo mucho más potente, una *multiplicación* de cada una de sus partes ($A \times B \times C... \times N$), lo cual delata la típica interacción entre esas partes A, B, C, etcétera, que arroja como resultado un todo que las supera. A tal operación de contacto multiplicativo, aplicable a todo ámbito (en la política se le llama «movimiento social», en el ámbito de las ciencias se la denomina sencillamente interacción), cuando es aplicado a las artes da lugar a lo que comúnmente llamamos ficción: el resultado de añadir a una parte de la realidad presente algo que hasta la fecha no existía, y que por el mero hecho de añadirse pasa a formar parte de una realidad final que ha sido multiplicada. Esa realidad multiplicada es nuestro presente fáctico: deducir cómo un griego pronunciaba

poiesis, deducir cómo se disponía el aparato digestivo de un dinosaurio o, sobre una base cierta –en el sentido de «comprobable»–, construir la memoria ficcionada que de manera irremediable aparece en toda novelización o toda metáfora. Ésa es la clase de realismo –el máximo grado de realismo– que pueden aportar y de hecho aportan los productos culturales. Un diálogo, y por lo tanto una significación y un sentido, generado en las idas y venidas, en las traslaciones de ida y vuelta, producto de atravesar las correspondientes Líneas Año Cero de las cosas.

En cuanto a esta creación de objetos culturales, tampoco deja de resultar llamativo que la realidad no pueda ser copiada exactamente pero sí puedan añadirse elementos para dar lugar a una realidad distinta a la presente. De ahí que construcciones como la *simulación total* de la realidad o sus copias a escala 1:1 –operación que nos recuerda a un imposible zoom que nos llevara a la «resolución absoluta» de un territorio, el máximo detalle de las cosas, y cuyo máximo exponente teórico reciente fue Jean Baudrillard, y su exponente ficcional Borges con su cuento «Del rigor de la ciencia»–, no constituyan sino una intención meramente metafísica. Porque, ¿qué sentido tiene simular la totalidad de una realidad si para dar cuenta de ella ya está la propia realidad original? De ahí que lo que en los años noventa del siglo xx fuera prometido por la incipiente *realidad virtual* diera pocos de sus ansiados frutos y no haya devenido en nada más que una aburrida copia de la realidad, en algo que, preciosista, podemos llamar el «neoclasicismo de la realidad». Sin embargo sí se ha revelado como útil otra cosa bien distinta, la *realidad aumentada* –puntual adición de elementos a una realidad ya existente, especie de elemento perturbador o anómalo introducido en la cotidianidad–, utilísima hoy en diferentes campos tanto logísticos como artísticos. De ahí también que todo relato fantástico –al fin y al cabo simulación de un mundo–, y por muy imaginativo que este relato sea, deba tener alguna clase de lazo hacia